บทสะท้อนการใช้ภาษาอีสานของนักแสดงชาวอีสาน ในกระบวนการสร้างสรรค์บทละครเรื่อง ป้าย

วันที่รับบทความ: 24 มกราคม 2565 / วันที่แก้ไขบทความ: 22 พฤษภาคม 2565 / วันที่ตอบรับบทความ: 20 กันยายน 2565

ธนัชพร กิตติก้อง

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย “เฮ็ด-เหล่น-เป็นอีสาน: การค้นหาองค์ความรู้และกลวิธีในการแสดงของนักแสดงชาวอีสานเพื่อสร้างสรรค์ละครเวทีอีสานร่วมสมัย” มีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหากลวิธีและแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีและการแสดงร่วมสมัยที่มีลักษณะเฉพาะและสะท้อนถึงตัวตนของคนอีสาน โดยอาศัยการวิเคราะห์แนวคิด หลักการ และกลวิธีการแสดงของตะวันตกในการสร้างสรรค์การแสดงและตัวละคร (เฮ็ด/เหล่น) ของนักแสดงชาวอีสานรุ่นใหม่ โดยบทความวิจัยชิ้นนี้จะนำเสนอผลที่ได้จากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานละครเวที (text-based) เรื่อง ป้าย ซึ่งแปลและดัดแปลงจากบทละครเรื่อง The Bus Stop ของ เกา สิงเจี้ยน มาเป็นบริบทอีสานและใช้ภาษาอีสานในการถ่ายทอดการแสดง ผ่านบทวิเคราะห์ในมิติของภาษาและการแสดงและการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับการแสดงและนักแสดง เช่น ตัวละคร พลัง ความจริงจัง โดยพบว่า ภาษาอีสานและลักษณะหรือวิธีการพูดนั้น ‘นำ’ ไปสู่การสร้างสรรค์ตัวละคร การสร้างสถานการณ์ และลีลาเฉพาะตัวของนักแสดง

คำสำคัญ: กลวิธีการแสดงระหว่างวัฒนธรรม, การแสดง, นักแสดงชาวอีสาน, ภาษาอีสาน, ละครระหว่างวัฒนธรรม

ธนัชพร กิตติก้อง (ปริญญาดุษฎีบัณฑิตสาขาศิลปะการแสดง, สถาบันศิลปะการแสดงแห่งออสเตรเลียตะวันตก (WAAPA), มหาวิทยาลัยอีดิธโคแวน, 2557; tanaki@kku.ac.th) ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง "เฮ็ดเหล่นเป็นอีสาน: การค้นหาองค์ความรู้และกลวิธีในการแสดงของนักแสดงชาวอีสานเพื่อสร้างสรรค์ละครเวทีอีสานร่วมสมัย (รหัสโครงการ MRG6280062)" ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษาและสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

Isan Actors' Reflection on the Use of Isan Language in Creative Practice of Text-based Theatre - Bus Stop.

Received: January 24, 2022 / Received in revised form: May 22, 2022 / Accepted: September 20, 2022

Tanatchaporn Kittikong

Abstract

This research article is part of the research project: 'Embodied Isan Tone and Approaches to Performance: Reflecting on 'Acting' Through (Northeastern Thai) Isan Actors on Creation of Isan Contemporary Theatre and Performance' aims to find creative approaches through actors and performers towards contemporary Isan theatre and performance. It intends to analyze experiences of young Isan actors/performers working with Western approach in theatre and performance. This article presents one of its research results from one of its creative processes using a text based as approach. The chosen play - the Bus Stop, written by Gao Xing Jian, was adapted into Isan context and Isan Language by Isan artists and actors. The analysis of their performance focuses on the influence of Isan language on their acting approaches. The results suggest that character, energy and sincerity of Isan actors were changed due to the sound of Isan language, at the same time, it allows the personal approach in creating character, situations living and the style of acting of Isan actors.

Keyword: Intercultural Acting Approach, Intercultural Theatre, Isan Actor/Performer, Isan Language, Performance

Tanatchaporn Kittikong (Ph.D. in Performing Arts, Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University, 2014; tanaki@kku.ac.th), is currently an Assistant Professor in Music and Performing Arts Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University.

This article is a part of a research project "Embodied Isan Tone and Approaches to Performance: Reflecting on 'Acting' Through (Northeastern Thai) Isan Actors on Creation of Isan Contemporary Theatre and Performance" (MRG6280062), funded by Office of Higher Education Commission Thailand and Thailand Science Research and Innovation.

บทนำ

ข้าพเจ้าในฐานะผู้วิจัยมีสนใจเกี่ยวกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีสาน วิธีการแสดงออกของชาวอีสาน ประสบการณ์ชีวิตของนักแสดง รวมถึงทัศนคติของชาวอีสาน ในฐานะชุดเครื่องมือที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการละครและศิลปะการแสดง เนื่องจากเครื่องมือของนักแสดง คือ ร่างกายและจิตใจที่ก่อเกิดจากลักษณะของประสบการณ์ทางสังคม วัฒนธรรม รวมไปถึงสภาพเศรษฐกิจ ดังนั้น การแสดงและความจริงใจในการแสดงจึงมีความเชื่อมโยงบริบททางสังคมวัฒนธรรมโดยมิอาจเลี่ยงได้และจะขึ้นตรงต่อเครื่องมือของนักแสดง จึงเกิดคำถามที่น่าสนใจว่าลักษณะความเป็นอีสานจะสามารถสะท้อนหรือส่งผลให้เกิดกลวิธีการแสดงในการทำงานกับตัวละครและการสร้างการแสดงได้อย่างไรบ้าง? และตัวละครหรือการแสดงนั้นจะปรากฏในลักษณะหรือรูปแบบใดหากนำเสนอผ่านนักแสดงชาวอีสาน? เพราะฉะนั้นองค์ความรู้ของนักแสดงชาวอีสานจากการปฏิบัติจริงจึงเป็นทั้งคำถามและคำตอบในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้เพื่อสร้างสรรค์ละครเวทีอีสานร่วมสมัย อันเป็นที่มาของคำถามนำวิจัยที่ว่า “นักแสดงชาวอีสานมีกลวิธีในการสร้าง (เฮ็ด) และแสดงเป็น (เหล่น) ตัวละคร เพื่อสร้างสรรค์ละครเวทีอีสานร่วมสมัยได้อย่างไร?”

โครงการวิจัยเฮ็ด-เหล่น-เป็นอีสาน: การค้นหาองค์ความรู้และกลวิธีในการแสดงของนักแสดงชาวอีสานเพื่อสร้างสรรค์ละครเวทีอีสานร่วมสมัย”[1] มีวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ (1) วิเคราะห์แนวคิด หลักการ และกลวิธีการแสดง (acting approach) ของตะวันตก เมื่ออยู่ภายใต้เครื่องมือของนักแสดงชาวอีสาน (2) ค้นหาคุณลักษณะเฉพาะของนักแสดงชาวอีสานในการสร้างสรรค์ตัวละคร (เฮ็ด/เหล่น) ภายใต้กรอบแนวคิดทฤษฎีการแสดง (Performance) และทฤษฎีละครระหว่างวัฒนธรรม (Intercultural Theatre) (3) สังเคราะห์กลวิธีและแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีและการแสดงร่วมสมัยที่มีลักษณะเฉพาะตัวของอีสาน มุ่งการสังเคราะห์องค์ความรู้ที่เกิดขึ้นจากฐานปฏิบัติ คือ การแสดง ของนักแสดงชาวอีสานรุ่นใหม่ ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานละครเวที 3 รูปแบบ ได้แก่ การสร้างสรรค์งานจากบทละคร (text-based) 1 เรื่อง - ป้าย ผลงานละครเวทีจากวิธีการดีไวซิ่ง (devising) 1 เรื่อง - โฮม เฮือน เฮา และผลงานการแสดงสดและนิทรรศการ (live performance and exhibition) 1 ชิ้น - ปี้น: i-San Persona เพื่อตอบคำถามวิจัยฯ จึงเป็นวิจัยการแสดงในรูปแบบปฏิบัติการ (Practice as Research) ที่เกิดขึ้นภายใต้กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเป็นหลัก

ในบทความวิจัยนี้นำเสนอผลจากกระบวนการสร้างสรรค์ที่ได้จากการทำงานในรูปแบบบทละคร (text-based) โดยได้เลือกใช้บทละคร (text-based) มาดัดแปลงบทสนทนาและบริบทเป็นภาษาอีสาน ซึ่งศิลปินรับเชิญของโครงการฯ พชญ อัคพรามหณ์ ผู้กำกับละครเวทีชาวอีสานเป็นผู้เลือกบทละครสมัยใหม่ของจีนเรื่อง The Bus Stop เขียนโดย เกา สิง เจี้ยน โดยมีแรงบันดาลใจสำคัญจากสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในบทละคร คือ การรอคอยรถโดยสารประจำทางเพื่อเข้าไปในเมือง นั้นสามารถเชื่อมโยงเข้ากับประสบการณ์ชีวิตจริงของศิลปินรับเชิญได้และยังถือว่าเป็นสถานการณ์ที่สอดคล้องกับลักษณะทางเศรษฐกิจและสังคมของอีสานอีกด้วย โดยผู้กำกับการแสดงจะทำงานร่วมกับนักแสดงชาวอีสานรุ่นใหม่ (18-25 ปี) จำนวน 8 คน ภายใต้กระบวนการสร้างสรรค์ละครเวทีสมัยใหม่ (modern theatre) ที่ประกอบไปด้วยกระบวนการทำงานกับบทละคร การวิเคราะห์และสร้างสรรค์ตัวละคร การเล่นเป็นตัวละคร และการกำกับการแสดงยังดำเนินไปตามแนวทางแบบตะวันตก เน้นการทำงานด้วยหลักการการแสดงแบบสมจริง (realistic acting) แต่จะใช้ภาษาอีสาน วิธีการสื่อสารของนักแสดงชาวอีสาน ในการค้นหากลวิธีการแสดงที่สอดคล้องกับเรื่องราว บริบททางสังคมและวัฒนธรรม และการแสดงของนักแสดง

ละครระหว่างวัฒนธรรม (Intercultural Theatre)

Lo and Gilbert (2002) ได้อธิบายลักษณะของละครระหว่างวัฒนธรรม (Intercultural theatre) ผ่าน

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย “เฮ็ด-เหล่น-เป็นอีสาน: การค้นหาองค์ความรู้และกลวิธีในการแสดงของนักแสดง ชาวอีสานเพื่อสร้างสรรค์ละครเวทีอีสานร่วมสมัย” (MRG6280062)

ลักษณะที่สำคัญ คือ เป็นละครที่แสดงออกถึงการรวมหรือเชื่อมโยงวัฒนธรรมที่เฉพาะเจาะจง จากหลายแหล่ง ตั้งแต่ในระดับเนื้อหา วิธีการเล่าเรื่อง สุนทรียศาสตร์ กระบวนการสร้างสรรค์ และการรับรู้ที่เกิดขึ้นจากการตีความ ซึ่งสอดคล้องกับบริบทเฉพาะสังคมนั้น ๆ โดยสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นอาจอยู่ในรูปแบบของวัสดุ อุปกรณ์ สัญลักษณ์ หรือ มีคุณสมบัติเฉพาะบางอย่าง เช่น ภาษา ตำนาน พิธีกรรม รวมไปถึง เทคนิควิธีการด้านการแสดงออกทางร่างกาย กระบวนการฝึกซ้อมนักแสดง การฝึกปฏิบัติทางทัศนธาตุ และส่วนผสมอื่น ๆ ทางวัฒนธรรม โดยคำว่าละครระหว่างวัฒนธรรม มักเป็นการนิยามจากมุมมองของตะวันตก คือ การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่าง “ตะวันตก” กับ “ที่อื่น ๆ” ให้เกิดผลเป็นการแปรสภาพทางวัฒนธรรม (Cultural Transformation) หรือ การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม เกิดขึ้นจากความจงใจและตั้งใจเพื่อให้วัฒนธรรมที่แตกต่างกันสองวัฒนธรรมปะทะ ขัด และผสานกันขึ้น ส่งผลให้เกิดประเภทและรูปแบบของละครและการแสดงในลักษณะลูกผสม (Hybrid) ซึ่งอาจหมายถึง ลักษณะของการแสดง รูปแบบการแสดง วัฒนธรรม หรือ แม้แต่อัตลักษณ์ส่วนบุคคลได้ด้วย (Lo and Gilbert, 2002)

ลักษณะและระดับของความเข้มข้นในการเป็นลูกผสมนั้น แตกต่างกันไปตามแต่ละพื้นที่และปัจจัยหลากหลายด้าน (Balme, 1999) เช่น วัฒนธรรมใหม่แทนที่วัฒนธรรมเดิม หมายถึง วัฒนธรรมใหม่จะแทนที่หรือมีอิทธิพลที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมเดิม โดยองค์ประกอบใดที่เป็นองค์ประกอบที่แยกส่วนได้นั้นจะยังคงอยู่ เป็นการแทนที่แต่ไม่ได้ทำลาย วัฒนธรรมเดิมยังคงมีอิทธิพล หมายถึง วัฒนธรรมเดิมทางศิลปะการแสดง เช่น ประเพณี ยังคงเห็นชัดเจนในรูปแบบการแสดง และยังคงเป็นหลักของการแสดงอยู่ หรือเกิดการต่อต้านการรับวัฒนธรรมอื่น ๆ และเริ่มรื้อฟื้นและให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมดั้งเดิม พยายามสร้างงานที่ผสมผสานภายในสังคมแทน และ เกิดวัฒนธรรมผสมผสานระหว่างเก่าและใหม่ หมายถึง ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่สร้างความสมดุลระหว่างวัฒนธรรมทั้งสอง โดยมีองค์ประกอบจากทั้งสองส่วนอย่างลงตัว เป็นงานผสมผสานที่ก้าวพ้นวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมต่างชาติ หรือเป็นลักษณะที่เรียกว่า “ข้ามพ้นทางวัฒนธรรม” (Transcultural) อย่างไรก็ตาม หลักการหรือทฤษฎีเกี่ยวกับแนวคิดระหว่างวัฒนธรรม (Interculturalism) นี้ยังคงหาข้อสรุปที่ชัดเจนไม่ได้ เนื่องจากมีความหลากหลายทั้งในรูปแบบและวิธีการมีความเฉพาะที่สอดคล้องกับพื้นที่หรือบริบททางวัฒนธรรมด้วย

สุกัญญา สมไพบูลย์ (2558:147) เห็นว่า ไทยได้สั่งสมเป็นองค์ความรู้จากอิทธิพลของชาติตะวันตกโดยเฉพาะในด้านการพัฒนาศิลปะการแสดงร่วมสมัย ทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหาการแสดง จนตกตะกอนเป็นของทันสมัยของไทย การนิยาม “ละครร่วมสมัย” (Contemporary Theatre) ในประเทศไทยจึงมักหมายถึง “การนำของใหม่ ๆ (ตะวันตก) เข้ามาผสานกับการแสดงดั้งเดิมของไทย หรือการแสดงแบบใหม่ที่มีการปรับ เนื้อหา รูปแบบ โดยการผสมผสาน จัดเรียงองค์ประกอบของการแสดงเก่า-ใหม่ หรือของไทย-เทศ โดย สุกัญญา สมไพบูลย์ (2558: 147-148) ยังได้แบ่งลักษณะของ “ละครร่วมสมัย” ในประเทศไทยบนฐานคิดของการข้ามวัฒนธรรมออกเป็น 2 รูปแบบที่สำคัญ ได้แก่ ละครร่วมสมัย ที่มีพื้นฐาน (วิธีการ+แนวคิด) จากละครสมัยใหม่ (Modern-based Contemporary Theatre) มักจะเป็นละครที่มีการปรับและประยุกต์รูปแบบหรือเนื้อหามาจากละครตะวันตก และเป็นละครเพื่อศิลปะการละคร และ ละครร่วมสมัยที่มีพื้นฐาน (วิธีการ+แนวคิด) จากละครขนบ/ประเพณีนิยม (Traditional-based Contemporary Theatre) มักเป็นงานที่พัฒนามาจากวรรณคดีไทย ที่นำมาตีความใหม่ นำเสนอผ่านรูปแบบที่เป็นประเพณีนิยมประยุกต์ เป็นต้น ดังนั้น “งานร่วมสมัยไม่จำเป็นต้องมีความแท้ (authenticity) และดั้งเดิม (originality) ในการสร้างสรรค์ แต่จะต้องนำสิ่งนี้มาเป็นเครื่องมือ เป็นเนื้อหา เป็นรูปแบบ หรือวิธีการ โดยการปรับปรนหรือประยุกต์ขึ้นใหม่” (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2558) โดยมุ่งนำเสนอสุนทรียะในการรับชมภายในช่วงเวลานั้น ๆ ซึ่งสอดคล้องกับมุมมองละครข้ามวัฒนธรรม (transcultural) นั่นเอง

การพิจารณาละครไทยร่วมสมัยจึงสามารถมองและวิเคราะห์ด้วยมิติระหว่างวัฒนธรรม (Intercultural Theatre) ได้อย่างไม่ยากเย็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในความหมายของคำว่า “ละครอีสานร่วมสมัย” จึงเป็นคำนิยามที่สะท้อนให้เห็นถึงมิติละครข้ามวัฒนธรรมและทฤษฎีระหว่างวัฒนธรรมด้วย เมื่อการข้ามและผสานวัฒนธรรมนั้นถูกพิจารณาจากมุมมองอื่นที่ไม่ใช่ตะวันตก การวิพากษ์เรื่อง

อำนาจทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ในกระบวนการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมจึงเกิดขึ้น เพื่อวิพากษ์ทฤษฎีระหว่างวัฒนธรรม (Interculturalism) ที่มักหมกมุ่นอยู่กับสุนทรียะความงามของการถ่ายเททางวัฒนธรรมแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างวัฒนธรรมที่ไม่สมดุล และกลายเป็นกรอบแนวคิดสำคัญในการศึกษาประเด็นและอุปสรรคต่าง ๆ ของการผสานวัฒนธรรมทั้งในฐานะตัวแทน ลูกผสม (hybridity) และความจริงแท้ (authenticity) นักวิชาการตะวันออก โดยเฉพาะนักวิชาการชาวจีนได้เรียกร้องให้ระลึกถึงความแตกต่างระหว่างอำนาจของแต่ละวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในกระบวนการแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรม เช่น Daphne Lei (2011: 571) ใช้คำว่า Hegemonic Intercultural Theatre (HIT) หรือ “ฮิต” เพื่อหมายถึง ประเภทของศิลปะการละครที่อาศัยขอบเขตทางความคิดทางประเทศโลกที่ 1 (ตะวันตก) และใช้ร่วมกับเนื้อหา หรือ วัตถุดิบจากประเทศโลกที่ 3 หรือ การนำเอาบทละครคลาสสิกตะวันตกมานำเสนอผ่านการแสดงออกของตะวันออก และอ้างว่า “เป็น” ละครระหว่างวัฒนธรรม อันเป็นการแสดงออกถึงการครองอำนาจทางการผสานวัฒนธรรมของตะวันตก ในขณะที่ Chye Tan (อ้างถึงใน McIvor, 2019: 1) ต่อต้านลักษณะของการผสานวัฒนธรรมข้างต้นเช่นกัน โดยเขาไม่ยอมรับ HIT ในฐานะมรดกทางตะวันออก โดยอ้างว่า “หัวใจหลักของละครระหว่างวัฒนธรรม คือ คุณค่าของเทคนิควิธีการที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในกระบวนทัศน์อื่น ๆ ได้ โดยเปิดโอกาสให้ทุกคนสามารถจัดการ ควบคุม และประยุกต์ใช้เทคนิคและวิธีการเหล่านั้น ให้เหมาะสมกับเป้าหมายของตนเอง” ซึ่ง Chye Tan เปรียบเทียบกับการที่ตะวันตกให้ความสนใจกับหลักการหรือปรัชญาตะวันออกและนำหลักการตะวันออกไปอภิปรายและใช้เพื่อค้นหาวิธีการสร้างสรรค์ของตน เพราะฉะนั้น ในท้ายที่สุดแล้ว การที่ตะวันออกให้ความสนใจกับหลักการของตะวันตกและนำมาใช้เพื่อเป้าหมายของตนเอง ก็ย่อมต้องกลายเป็นลักษณะเช่นเดียวกันของละครระหว่างวัฒนธรรมเช่นกัน นักวิชาการจีน Min Tian (2008: 239) ยังได้อภิปรายต่อว่า ผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการตีความ HIT ให้อยู่ในฐานะของ “ชุดปฏิบัติการ” ทำให้เกิดการกำหนดทิศทางของ “ละครระหว่างวัฒนธรรม” ในรูปแบบใหม่ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัยของศิลปินเอเชียที่ถูกนำเสนอผ่านการจัดวางและการผสานทางวัฒนธรรม เกิดเป็นการสร้างตัวตนใหม่และให้ความหมายกับตัวตนใหม่ จนทำให้เกิดพลังของการอนุรักษ์พร้อมไปกับพลวัตความหลากหลายในละครเวทีจีน ซึ่งเป็นการให้คุณค่ากับอิสรภาพและการเกิดขึ้นใหม่ของละครเวทีจีนด้วย

ทฤษฎีระหว่างวัฒนธรรมใหม่ (New Interculturalism) เน้นการสร้างบทบาทของปัจเจกบุคคลและอัตลักษณ์กลุ่มโดยใช้ “การแสดง” เป็นกลไกสำคัญในการเปลี่ยนแปลงลักษณะของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มนั้น ๆ ซึ่งอัตลักษณ์และรูปแบบทางสังคมจากเบ้าหลอมของวัฒนธรรมเดิม (ประเพณีดั้งเดิม) อาจถูกแทนที่ด้วยสิ่งอื่น ๆ เช่น เทคโนโลยี หรือแนวคิดอื่น (Knowles 2010: 79) ดังนั้น ทฤษฎีระหว่างวัฒนธรรมใหม่ จึงเป็นการพินิจพิเคราะห์วัฒนธรรมที่อยู่ในสภาวะการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ วัฒนธรรมในฐานะกระบวนการ ที่สามารถมองเห็นได้จากหลากหลายมิติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผ่านกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงอันเป็นเครื่องมือสำคัญในการวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงบทบาทและสถานะของปัจเจกบุคคลและกลุ่มสังคม เพราะฉะนั้น ทฤษฎีระหว่างวัฒนธรรมใหม่จึงมุ่งที่จะลดทอนความสำคัญของความแตกต่างระหว่าง พวกเรา-พวกเขา ฉัน-คนอื่น ที่นี่-ที่นั่น ตะวันออก-ตะวันตก แล้วขึ้นรูปร่างความเข้าใจใหม่ผ่านประสบการณ์ของปัจเจกและกลุ่มในด้านศิลปะและสังคมเป็นสำคัญ (McIvor, 2019: 1) เพราะฉะนั้น การวิพากษ์ทฤษฎีระหว่างวัฒนธรรมใหม่จึงเน้นความเชื่อมโยงใหม่ระหว่างเครือข่าย เส้นทาง และความสัมพันธ์ของการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในทิศทางที่ซับซ้อนขึ้น ไม่ว่าจะเป็นระหว่างตะวันตกและตะวันออก ภูมิภาคเหนือและใต้ และเรื่องความแตกต่างระหว่างสิทธิพิเศษและนวัตกรรมในกระบวนการต่าง ๆ ในขณะที่ Mitra (2015: 15) ได้ให้ข้อสรุปของทฤษฎีระหว่างวัฒนธรรมใหม่ว่า “เป็นหลักแนวคิด เป็นกระบวนการที่ฝังอยู่ในเนื้อในตัว เป็นเงื่อนไขที่จะขับเคลื่อนปัจเจกบุคคลให้เป็นผู้ที่มีวัฒนธรรมหลากหลาย มีความเป็นชาติที่หลากหลาย และมีความเชื่อที่หลากหลาย” จะเห็นได้ว่าการนิยามคำว่า “ระหว่างวัฒนธรรมใหม่” จะมีความหมายอยู่ในลักษณะเชิงปฏิบัติการ การมีส่วนร่วม และใช้คำว่าวัฒนธรรมเป็นฐาน โดยให้วัฒนธรรมเป็นองค์ประกอบกว้าง ๆ ทำให้

เอื้อต่อการเกิดมุมมองใหม่และทิศทางใหม่ ๆ ในการผสานวัฒนธรรมในอนาคต

บทละครเรื่อง The Bus Stop

บทละครเรื่อง The Bus Stop เขียนโดย เกา สิงเจี้ยน (Gao Xingjian) นักเขียนชาวจีนคนสำคัญ เป็นนักเขียนบทละครแนวหน้าของวงการละครเวทีสมัยใหม่จีน (Modern Chinese Theatre) เล่าเรื่องเกี่ยวกับผู้โดยสารจำนวนหนึ่งที่มารอรถเมล์ แต่แล้วรถเมล์ก็ไม่ยอมจอดรับพวกเขา ตัวละครทั้งหมด 8 ตัวจากชนบท มาที่ป้ายรถเมล์ในบ่ายวันอาทิตย์ เพื่อที่จะเข้าไปยังเมืองด้วยเหตุผลแตกต่างกัน รถเมล์หลายคันผ่านไปโดยไม่ยอมหยุด เรื่องราวดำเนินไปเรื่อย ๆ จนกระทั่ง ตัวละคร*นายแว่น* ได้เตือนให้ทุกคนได้รู้ว่า เวลาได้ผ่านไป 10 ปีแล้ว หลังจากนั้นจึงเกิดความโกลาหลและทุกอย่างกลายเป็นความกลัว พวกเขาเริ่มสูญเสียความเป็นตัวของตัวเองและเริ่มสนทนาเกี่ยวกับเรื่องการเปลี่ยนแปลง การเติบโต การสลายตัว และการตาย แต่ทุกครั้งบทสนทนาจะยังกลับมาเกี่ยวข้องกับเรื่องที่ว่า “จะไปหรือจะรอ”

บทละครเรื่องนี้มักถูกนำมาเปรียบเทียบกับ Waiting for Godot ของ Samuel Beckett โดย Li (1991) เห็นว่า นักเขียนทั้ง 2 คนนี้มีความแตกต่างในเชิงอุดมคติและทัศนคติต่อโลก โดยเฉพาะการตีความสภาวะความอยากหลุดพ้นของมนุษย์ในมุมมองและวิธีการที่แตกต่างกัน โดย Beckett เห็นว่าโลกช่างไร้สาระและไร้ความหมาย และตัวละครพยายามหาความหมาย กล่าวถึงสิ่งที่ควรทำระหว่างรอ ตัวละครใน Waiting for Godot ของ Beckett ไม่รู้อะไรเกี่ยวกับตัวเองเลย มีความเป็นนามธรรมสูงและไม่มีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัว พวกเขาอยู่ในโลกที่ไร้ความหมายและไม่รู้ว่าจะอยู่กับมันอย่างไร ไม่รู้ว่าตัวเองมาจากไหนและจะไปไหน ไม่มีร่องรอยความคิดหรือการกระทำและอยู่ท่ามกลาง “ความไม่มี” ในขณะที่ เกา สิงเจี้ยน พยายามทำให้ผู้ชมของเขาค้นหาความหมายในชีวิตด้วยความพยายามของตัวเอง ลงมือทำ มากกว่าการรอโดยไร้จุดหมาย เห็นได้จากตัวละครใน The Bus Stop ที่ไม่ใช่ตัวละครนามธรรม ถึงแม้จะไม่ได้ถูกให้ชื่อ แต่ก็ระบุอัตลักษณ์ด้วยวิธีการอื่น เช่น อายุ เพศ อาชีพ และลักษณะนิสัย ดังนั้นตัวละครเหล่านี้จึงเป็นภาพแทนลักษณะนิสัยของคนในสังคมนั้น ๆ ที่รู้ดีเกี่ยวกับสถานการณ์ของตัวเอง มีจุดหมายปลายทางที่ชัดเจน สามารถเลือกได้ว่าจะอยู่หรือจะไป เพียงแต่ติดอยู่กับความคิดที่ว่า “ถ้ารถมา” หรือ “รถอาจจะมาเมื่อไหร่ก็ได้” หากพวกเขาเลือกเดินออกไป เพราะฉะนั้น ผู้โดยสารเหล่านี้ไม่ได้ต้องการที่จะ “รอคอย” พวกเขาแค่ติดกับอยู่กับความไม่แน่นอน การรอเป็นแนวคิดหลักของบทละคร เกา สิงเจี้ยน เพื่อประชดประชันคนที่เอาความหวังไปไว้กับสิ่งที่ไม่แน่ไม่นอนและการไม่เชื่อมั่นในตนเอง อย่างไรก็ดี เกา สิงเจี้ยน พยายามทำให้เห็นว่า การรอคอยไม่ได้จะนำไปสู่อนาคตที่เราต้องการ อนาคตของใคร คนนั้นจะต้องสร้างเอง ดังนั้น การรอคอยนี้จึงไม่ใช่การรอคอยในรูปแบบของ Existentialist อย่าง การรอคอยแบบ Beckett เรื่อง Waiting for Godot แต่เป็นการพยายามแสดงให้เห็นถึงการควรหยุดการรอคอยที่ไร้จุดหมาย และให้ความหวังใหม่กับผู้ชม บทละครเรื่อง The Bus Stop จึงไม่ได้อยู่ในโครงสร้างเดียวกันกับ Waiting for Godot เพราะ The Bus Stop นำเสนอพลังในการเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ ดังนั้นแก่นความคิดของละครเรื่องนี่จึงไม่แอบเสิร์ด (Absurd) เกา สิงเจี้ยน พยายามจะโน้มน้าวผู้ชมไม่ให้เชื่อกับสิ่งหลอกลวง หรือ ภาพลวงตา ในขณะที่ Beckett พยายามจะบอกว่า ชีวิตเรานั้นเต็มไปด้วยภาพลวงตา (Li, 1994: 59) อย่างไรก็ดี “เทคนิค” ของความเป็นละครแอบเสิร์ดได้ถูกนำมาใช้ เช่น การดำเนินไปอย่างรวดเร็วของเวลา ถึงแม้ว่าสถานการณ์จะเป็นสถานการณ์แอบเสิร์ด แต่ The Bus Stop ก็ยังเป็นละครที่สมจริง (Li, 1991)

เกา สิงเจี้ยน ชื่นชอบวรรณกรรมตะวันตกสมัยใหม่และรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ โดยมีความเชื่อว่า การผสมผสานเทคนิควิธีการของตะวันตกและตะวันออกนั้นจะก่อให้เกิดรูปแบบการแสดงใหม่และวิธีการใหม่ ๆ ได้ เป้าหมายสำคัญของ เกา สิงเจี้ยน คือ การที่สร้างบทละครเวทีที่รวมเอาเทคนิควิธีการของทั้งตะวันออกและตะวันตกมาใช้ เพื่อค้นหาและสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงแบบใหม่ให้เกิดขึ้น เช่น การนำหลักการประพันธ์ของตะวันตก และเทคนิควิธีการเขียนของตะวันตก อาทิ การใช้กระแสสำนึก (stream of consciousness) หรือ ลักษณะของโครงสร้างนิยม (structuralism) และอื่น ๆ เข้ามาใช้กับวรรณกรรมจีนนั้น เพื่อให้เกิดการพัฒนาและรูปแบบผลงานใหม่ ๆ ขึ้น ผลงาน The Bus Stop ของ เกา สิงเจี้ยน จัดอยู่ในลักษณะผลงานละครระหว่างวัฒนธรรม ที่อาศัยรูปแบบและเทคนิค

ของละครเวทีตะวันตกของละครแนวแอบเสิร์ด และนำเสนอบริบทของวัฒนธรรมจีนเพื่อเป้าหมายของตนเอง คือ การสั่งสอนศีลธรรมนั่นเอง ในขณะที่ เกา สิงเจี้ยนเองได้เคยกล่าวไว้ว่า เพราะนักการละครแนวอาวังการ์ด (Avant-garde) ของชาวตะวันตกนั้นพยายามที่จะผสมผสานความเป็นตะวันออกเข้ากับละครตะวันตก เพราะฉะนั้นละครของเขาจะยืนบนฐานของความเป็นละครตะวันออกแต่จะผสมผสานกับข้อดีของละครตะวันตกไปด้วยเช่นกัน (Li, 1991: 10) ซึ่งเป็นการสลับขั้วอำนาจในมุมมองเชิงวัฒนธรรมด้วย

กระบวนการการสร้างสรรค์

วิจัยแบบปฏิบัติการ หมายถึง การวิจัยที่ใช้การปฏิบัติเป็นฐาน ถือเป็นกระบวนทัศน์ที่เกิดขึ้นในการทำวิจัยด้านศิลปะที่แตกต่างจาก การวิจัยเชิงปริมาณหรือเชิงคุณภาพ โดยมีหลักสำคัญที่การค้นหาองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติ ซึ่งมีชื่อเรียกแตกต่างกันไปในแต่ละภูมิภาค โดยอาจรู้จักกันในชื่อเช่น วิจัยแบบปฏิบัติการ (Practice as Research, Practice-led Research, Practice-based Research) เป็นต้น (พรรัตน์ ดำรุง, 2564: 94) ในกระบวนการปฏิบัติและสร้างสรรค์จะดำเนินไปโดยยึดหลักความยืดหยุ่น หรืออาจมีการเปลี่ยนแปลงวิธีการระหว่างการดำเนินการเพื่อให้เหมาะสมกับบริบทและสถานการณ์ของการสร้างสรรค์ในผลงานแต่ละประเภท แต่จะต้องเป็นไปตามกรอบแนวคิดหรือวัตถุประสงค์ของงานวิจัยครั้งนี้ ซึ่งกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงโดยส่วนใหญ่จึงเป็นการทดลองค้นหาซึ่งอาศัยทั้งความรู้และสัญชาตญาณ อาศัยปัจจัยและตัวแปรที่หลากหลายจากผู้มีส่วนร่วม อาทิ ประสบการณ์ของนักแสดง ผู้กำกับการแสดง หรือผู้ชม ทำให้การควบคุมกระบวนการสร้างสรรค์นั้นไม่ใช่การควบคุมผู้มีส่วนร่วมในฐานะ “ตัวแปร” ที่ทำให้เกิดผลงานขึ้น แต่เป็นการสนับสนุนให้ผู้มีส่วนร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์และวิจัย โดยการวิจัยจะเป็นการบันทึก วิเคราะห์ และสะท้อนผลของลักษณะวิธีการที่เกิดขึ้นผ่านเหตุผลและความรู้สึกของผู้มีส่วนร่วม ที่ได้เลือกสรรหรือสร้างสรรค์และทำให้เกิดเป็นผลงาน และการขับเคลื่อนผลงานไปสู่เป้าหมายร่วมกัน ในฐานะละครเวทีอีสานร่วมสมัย

1. การแปลและดัดแปลงบทละคร The Bus Stop เป็นผลงานละครเวที เรื่อง ป้าย ในบริบทอีสาน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีเรื่องป้าย ประกอบไปด้วย 3 ขั้นตอนหลัก ได้แก่ การแปลบทละครและดัดแปลงให้เป็นบริบทอีสาน การปรับบทสนทนาภาษาไทยให้เป็นภาษาอีสานด้วยการแสดง และการสร้างสรรค์ด้านการกำกับการแสดงและการแสดง ผู้วิจัยร่วมกับผู้กำกับการแสดง (พชญ อัคพราหมณ์) ได้ทำการแปลบท The Bus Stop จากฉบับภาษาอังกฤษโดย Kimberly Besio โดยทำการแปลเป็นภาษาไทยก่อน แล้วจึงดัดแปลงเป็นบริบทอีสานและภาษาอีสานภายหลัง โดยการปรับเปลี่ยนบริบทของเรื่องและตัวละคร แบ่งออกเป็นเวลาและสถานที่/ พื้นที่และฉาก ตัวละครและกิจกรรมของตัวละคร และการปรับบทสนทนาภาษาไทยให้เป็นภาษาอีสานด้วยการแสดง[2] เมื่อได้บทแปล Bus Stop จากฉบับภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทยแล้ว ผู้วิจัยจึงได้นำเอาบทแปลฉบับภาษาไทยนี้มาให้นักแสดงชาวอีสานอ่าน โดยขั้นตอนแรกจะทำการอ่านเป็นภาษาไทยก่อน เพื่อทำความเข้าใจเรื่องราว จากนั้นให้นักแสดงทดลองปรับและเปลี่ยนบทสนทนาจากบทให้เป็นภาษาอีสาน (หรือ อ่านเป็นสำเนียงอีสานก่อน) แล้วค่อย ๆ ปรับแก้ เลือก คำให้เหมาะสมกับสถานการณ์พร้อมกับผู้กำกับการแสดง ซึ่งในการปรับบทสนทนาให้เป็นภาษาอีสานนั้นอาศัยการปรับเปลี่ยน 2 ด้านหลัก ได้แก่ ภาษาหรือคำศัพท์ที่แตกต่างกัน และลักษณะและวิธีการสื่อสารเป็นภาษาอีสาน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

(1) การใช้คำภาษาอีสานแทนคำภาษาไทย

การใช้คำภาษาอีสานแทนคำภาษาไทยถือเป็นการดัดแปลงหลักของการสร้างสรรค์ผลงาน โดยนักแสดงเลือกใช้คำภาษาอีสานที่ยังนิยมใช้หรือที่ใช้เป็นประจำ โดยมีการเปลี่ยนคำศัพท์ภาษาไทยเป็นอีสาน หรือใช้คำภาษาไทยแต่เป็นสำเนียงอีสานเป็นต้น ในกระบวนการพบว่าคำอีสาน

[2] บทความวิจัยนี้จะนำเสนอเฉพาะกระบวนการการปรับบทสนทนาให้เป็นภาษาอีสาน โดยการปรับเปลี่ยนบริบทของเรื่องด้าน เวลา สถานที่ พื้นที่ ฉาก และกิจกรรมของตัวละคร สามารถอ่านได้ในรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

มักเป็นการใช้คำพูดที่ง่ายและตรงตัว เช่นคำว่า “ไร้การศึกษา” ในภาษาไทย ภาษาอีสาน คือ “บ่ได้หนังสือ” เนื่องจาก หนังสือ คือ ตัวแทนของการศึกษา ภาษาเป็นตัวหนังสือ “บ่ได้หนังสือ” จึงหมายถึง การอ่านไม่ออก-เขียนไม่ได้ นั่นเอง

ตัวอย่าง

ภาษาไทย	*ภาษาอีสาน*
ตา	พ่อใหญ่
รอ	ถ่า
นาน	โดน
แค่ไหน	ปานได๋

ภาษาไทย วัยรุ่นหัวร้อน: ตารอมานานเท่าไหร่แล้ว? ต้องรอนานแค่ไหนอีกถึงคันจะมา

ภาษาอีสาน วัยรุ่น: พ่อใหญ่ ถ่าโดนไป๊? อีกโดนปานได๋ รถจั่งสิมา?

(2) การเปรียบเทียบและให้ภาพพจน์หรือลักษณะบางอย่างผ่านคำและเสียง

การเปรียบเทียบและให้ภาพพจน์หรือลักษณะบางอย่างผ่านคำและเสียง นั้นมีความหลากหลายอย่างมากในภาษาอีสาน เช่น การใช้สัทพจน์หรือการเลียนเสียงธรรมชาติเพื่อแสดงลักษณะของภาพที่เกิดขึ้นเพื่อบรรยายภาพพจน์

ตัวอย่าง

ภาษาอีสาน วื่นวื่น แปลว่า เสียงดังอย่างนั้น เช่น ลมพัดแรงดังวื่นวื่น

ภาษาอีสาน แตกวื่นวื่น แปลว่า มากมาย คับคั่ง หนาแน่น

ภาษาไทย คุณตา: เวลาทุกคนเลิกงานนะ เธอได้ตื่นเต้นแน่ ๆ ผู้คนพลุ่งพล่านเหมือนน้ำที่กำลังเดือด

ภาษาอีสาน คุณตา: แฮ่งเวลาคนเลิกงานเด้อ เจ้าได้ม่วนคัก ๆ *คนแตกอยู่วื่นวื่น*

หรือ การใช้เสียงเพื่อแสดงถึงระยะใกล้ไกล โดยใช้เสียงลากยาวแทนการบรรยายภาพพจน์ด้วยคำ

ภาษาอีสาน พุ่น หมายถึง นู่น นั่น

ภาษาไทย คุณตา: คนก็ต่อแถวกันเต็มถนน ตั้งแต่ประตูไปนู่น แถมแถวยังย้อนกลับไปมาอีกตั้งสองที

ภาษาอีสาน คุณตา: คนกะแตกวื่นวื่น ต่อแถวกันเต็ม.. ตั้งแต่ประตูนี่ฮอดทาง*พู่น*

(3) การแสดงถึงความรู้สึกหรืออารมณ์ผ่านเสียง

ในภาษาอีสานมีการใช้เสียงที่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกัน

ตัวอย่าง

ภาษาอีสาน ฮ่วย เป็นเสียงคำอุทาน

ภาษาไทย วัยรุ่นหัวร้อน: ตะ-หลกจังเลย! ก็ถามตาอยู่นี่

ภาษาอีสาน วัยรุ่น: *ฮ่วย!* กะถามเจ้าอยู่นี่แหม (อีสาน)

ฮ่วย ในที่นี้ แสดงออกถึง ความรู้สึกแปลกใจ ผสมกับความไม่พอใจ

ภาษาไทย คุณตา: นี่มันคือที่พักแขนตอนขณะรอในแถว ไม่ใช่ที่นั่ง (ภาษาไทย)

ภาษาอีสาน คุณตา: *ฮ่วย!* มันบ่แมนหม่องนั่งเด้นั้น (อีสาน)

ฮ่วย ในที่นี้ แสดงออกถึง ภาวะหมดความอดทนไม่พอใจ แทนการพูดว่า นี่มันคือที่พักแขนตอนขณะรอในแถว

(4) การเปรียบเทียบและให้ภาพพจน์ผ่านคำและภาพเชิงวัฒนธรรม

การใช้คำลักษณะของการเปรียบเทียบและให้ภาพพจน์ในเชิงวัฒนธรรมอีสาน จะพบเห็นอยู่ในบทสนทนา เช่น “เบียดกันคือปลาแดกในไห” เป็นต้น

ตัวอย่าง

ภาษาไทย เบียดกันอย่างกับปลากระป๋อง

ภาษาอีสาน เบียดกันคือปลาแดกในไห

ภาษาไทย แม่: เบียดเสียดกันเป็นปลากระป๋องการขึ้นรถเมล์นี่ยิ่งกว่าออกรบ

ภาษาอีสาน แม่: *เบียดกันคือปลาแดกในไห*นิหล่ะขึ้นรถคักกว่าออกรบ

(5) การเล่าเรื่องผ่านการอธิบายและพรรณนาให้เห็นภาพการกระทำเป็นหลัก

ภาษาอีสานมักมีลักษณะของการเล่าเรื่องหรือสนทนาโดยอธิบายผ่านการกระทำ หรือการแสดงออกที่เกิดขึ้นเป็นหลัก

ตัวอย่าง

ภาษาไทย คุณตา: เรียกมันแล้วก็เรียกอีก แต่มันก็ไม่สนใจเธอเลยแม้แต่น้อย

ภาษาอีสาน คุณตา: เอิ้นจังได๋กะบ่หัน เอิ้นจังได๋กะบ่ปาก

เรียกมันแล้วก็เรียกอีก เป็น “เอิ้นจังได๋กะบ่หัน เอิ้นจังได๋กะบ่ปาก” ซึ่งหมายถึง เรียกอย่างไรก็ไม่หันมา เรียกอย่างไรก็ไม่พูดด้วย อธิบายความว่าเขาไม่ให้ความสนใจเลยแม้แต่น้อย

ภาษาไทย คุณตา: แล้วเธอก็ทำอะไรไม่ได้นอกจากจะยืนยืนทำอะไรไม่ถูกและได้แต่มองทุกคนก็เห็นหมด แต่ทำอะไรไม่ได้

ภาษาอีสาน คุณตา: แล้วเฮากะต้องออกมายืนถ่า จักสิเฮ็ดหยัง ได้แต่*งวกหน้างวกหลัง* สุคนกะพากันเห็นเบิด แต่กะเฮ็ดหยังบ่ได้

ยืนทำอะไรไม่ถูกและได้แต่มอง เป็น “ได้แต่งวกหน้างวกหลัง” ซึ่ง งวก ในภาษาอีสานแปลว่า การหันหน้าหรือผินหน้า เป็นการบรรยายให้เห็นภาพว่า ตัวละครได้แต่หันหน้าหันหลัง ทำอะไรไม่ถูก นั่นเอง

(6) การเลือกใช้สำเนียงไทยหรือคำภาษาไทยเพื่อจุดมุ่งหมายเฉพาะ

นักแสดงเลือกใช้สำเนียงไทยในการพูดคำที่สะท้อนถึงคำนิยามจากทางราชการ หรือ คำสั่งของรัฐ เป็นสำเนียงภาษาไทย เป็นคนอีสานที่พยายามพูดสำเนียงไทย ซึ่งสะท้อนความจริงของสังคมอีสาน โดยแสดงออกถึงการพูดภาษาไทยได้ คือ ความทันสมัยและการได้รับการศึกษานั่นเอง

ตัวอย่าง

ภาษาไทย คุณตา: นี่คือสิ่งที่ไอ้พวกนั้นเรียกว่า “การให้บริการผู้โดยสาร”

ภาษาอีสาน คุณตา: จังซี่กะเรียกว่า “การ-ให้-บอ-ริ-การ-ผู้-โดย-สาร”

ภาษาไทย ผอ.ยุทธ (พูดกับปู่) : ผมถามคุณหน่อยว่า “อะไรคือสินค้าขาดตลาด”

ภาษาอีสาน ผอ.ยุทธ *(พูดกับตา) :* พ่อใหญ่ ข่อยถามเจ้าแหน่เอ้า อิหยังคือ “สินค้าขาดตลาด”?

การนำเสนอผลจากการปรับบทสนทนาจากภาษาไทยให้เป็นภาษาอีสานนั้น ผู้วิจัยไม่ได้ต้องการชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างในภาษาหรือวัฒนธรรมระหว่างไทยและอีสาน แต่เป็นการนำเสนอเพื่อให้เห็นลักษณะที่เกิดขึ้นจากการแสดงของนักแสดงชาวอีสาน ภาษาอีสานและอัตลักษณ์บางอย่างที่เกิดขึ้นในการแสดงของนักแสดงชาวอีสานเท่านั้น ดังนั้นจึงไม่ได้เป็นการยืนยันหรือต่อรองกับวัฒนธรรมไทย แต่เป็นการแสดงออกให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมไทยและอีสานที่ได้เกิดขึ้นในตัวของนักแสดงชาวอีสานแล้วนั่นเอง

2. รูปแบบการสนทนาของคนอีสานมีความแตกต่างกับบทดั้งเดิม

เมื่อปรับเปลี่ยนและแปลภาษาจากอังกฤษเป็นไทย และจากไทยเป็นอีสานนั้น ลักษณะของโครงสร้างหลักทางภาษาในเชิงการสื่อสารยังคงขึ้นตรงกับความเป็นบทดั้งเดิมของภาษาอังกฤษ ถึงแม้ว่าการปรับบริบทจะช่วยให้คำและภาษาดูเป็นธรรมชาติและเหมาะกับบริบทแล้วก็ตาม ในการทำงานนั้นยังคงพบว่า รูปแบบการสนทนาของคนอีสานนั้นมีความแตกต่างกับบทดั้งเดิมด้วย โดยนักแสดงชาวอีสานในโครงการฯ เช่น ทิพยาภรณ์ กัณฑะวงษ์ (รับบทตัวละครแม่) ที่สะท้อนถึงตัวละครของตนว่า “มันมีที่รู้สึกว่าคนอีสานไม่พูดแบบนี้ เช่น ตอนที่ตัวละครบ่นว่าตัวเองแก่แล้ว ปกติไม่ค่อยเห็นผู้หญิงอีสานบ่นให้คนอื่นฟัง ถ้าจะบ่นก็จะบ่นกับลูกกับผัวมากกว่า” (ทิพยาภรณ์ กัณฑะวงษ์, ติดต่อส่วนตัว, 18 สิงหาคม 2562) เช่นเดียวกับ อนุกูล หมอกชัย

นักแสดงชาวอีสาน (รับบทตัวละครตา) ที่มองว่าตัวละครคุณตาในบริบทอีสาน มีความจุ้นจ้านในการพูดคุยในบทสนทนาที่ค่อนข้างห่างจากความเป็นจริงของคนอีสานสูงอายุ “บางช่วงเราก็รู้สึกว่าคุณตาไม่ต้องพูดก็ได้ คุณตาไม่น่ามายุ่งกับอะไรเล็ก ๆ น้อย ๆ แบบนี้รึเปล่า” (อนุกูล หมอกชัย, ติดต่อส่วนตัว, 18 สิงหาคม 2562) แน่นอนว่าการสะท้อนลักษณะของคนอีสานในมุมมองของนักแสดงนั้นอาจจะเป็นเพียงข้อสังเกตในแง่มุมและประสบการณ์ส่วนตัว ที่อาจจะสะท้อนให้เห็นภาพของคนอีสานในลักษณะอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากที่เคยพบในสื่อ

การทำงานของนักแสดงที่สืบเนื่องมาจากการปรับให้เป็นภาษาอีสาน แต่ยังคงต้องอยู่ในโครงสร้างของบทสนทนาในรูปแบบของบทละคร นั้นทำให้การทำงานกับภาษาอีสานนั้นถูกกำหนด ซึ่งทำให้นักแสดงบางคนประสบกับปัญหาในการสร้างสรรค์การแสดง เช่น ธนวัฒน์ พิทยาวิวัฒน์กุล ที่ได้กล่าวว่า “บทมันจำยากกว่า เพราะบทมันต้องกำหนดว่าต้องพูดแบบนี้ ขัดกับเวลาเราพูดภาษาอีสานที่ปกติเราไม่ได้ถูกกำหนด” (ธนวัฒน์ พิทยาวิวัฒน์กุล, ติดต่อส่วนตัว, 18 สิงหาคม 2562) ผลกระทบจากการกำหนดรูปแบบการสนทนานี้ยังทำให้เปลี่ยนความเป็นธรรมชาติในโครงสร้างของการสนทนาได้ เช่น ในมุมมองของทิพยาภรณ์ กัณฑะวงษ์ ที่ว่า “ความเป็นอีสานมันธรรมชาติมาก อยากพูดตอนไหนก็พูด พอมันถูกตบให้ลงมาอยู่ในรูปแบบของบทสนทนาและมีโครงสร้างชัดเจนว่าใครพูดก่อนใครพูดหลัง ก็เลยอึดอัด” (ทิพยาภรณ์ กัณฑะวงษ์, ติดต่อส่วนตัว, 18 สิงหาคม 2562) สอดคล้องกับ ภัทราวุธ นาสำแดง (รับบทตัวละครวัยรุ่น) ที่บอกว่าการทำงานครั้งนี้เป็นการปรับธรรมชาติขอคนอีสานให้อยู่ในรูปแบบงานแบบตะวันตก ว่า “เผลอนอกบทบ่อย เช่น คำว่า ใช่ เราตอบได้ว่า *เอ้อ อิหลี แม่น ใช่* ก็เลยอยากพูดรัว ๆ ผู้กำกับก็ต้องคอยบอกให้หยุด ต้องเลือก ต้องตัดออก แอบหมดสนุก” (ภัทราวุธ นาสำแดง, ติดต่อส่วนตัว, 8 กันยายน 2562)

เมื่อภาษาอีสานถูกกำหนดให้อยู่ภายใต้โครงสร้างของการสนทนาในรูปแบบของละครตะวันตก อาจทำให้สูญเสียลักษณะและความเป็นธรรมชาติของการสนทนาของคนอีสานได้เช่นกัน ดังนั้น การที่จะสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่เป็นอีสาน หรือแม้แต่ภาษาหรือวัฒนธรรมใด ๆ จึงต้องทำความเข้าใจลักษณะและรูปแบบหรือวิธีการสนทนา (ภาษาพูด) ซึ่งเป็นลักษณะที่เฉพาะเชิงวัฒนธรรมด้วย

3. กลวิธีการทำงานของนักแสดงชาวอีสานกับตัวละคร

การทำงานของนักแสดงในกระบวนการสร้างสรรค์ครั้งนี้ยังคงใช้รูปแบบของการทำงานของละครเวทีสมัยใหม่ โดยเน้นการทำงานกับบทและการแสดงแบบสมจริง ดังนั้น นักแสดงส่วนใหญ่ ยังคงเลือกใช้กลวิธีการทำงานกับบท วิเคราะห์ตีความตัวละคร สร้างภูมิหลังตัวละคร และหาความต้องการของตัวละคร ตามแนวทางปฏิบัติของการทำงานของนักแสดง ไปพร้อม ๆ กันกับการทำงานด้านภาษาและการแสดงออกของตัวละครด้วย โดย อนุกูล หมอกชัย พบว่า การสร้างสรรค์ตัวละครนั้นทำงานได้ง่ายขึ้นมาก ทั้งด้านการแสดง ความต้องการเกิดขึ้นไปพร้อม ๆ กันกับการการสร้างภูมิหลังตัวละครและวิเคราะห์ตัวละคร ทำให้การแสดงมีรายละเอียดมากขึ้นไปด้วย

> *สนุกกับตัวละครนี้มาก เราสามารถ create เขาได้ สามารถให้ภูมิหลังเขาได้ พอมันเป็นบริบทอีสานมันก็ใกล้ตัวมาก ขึ้น มันเห็นว่าตัวละครขาดอะไร ต้องเพิ่มอะไร เราละเอียดกับมันได้ เพราะมันเป็นตัวละครที่เราสามารถเห็นได้จริง ๆ รู้สึกได้จริง ถึง อ๋อ ว่ามันละเอียดมาก ๆ ในการแสดง. (อนุกูล หมอกชัย, ติดต่อส่วนตัว, 9 กันยายน 2562)*

อย่างไรก็ตาม กลวิธีของการทำงานกับตัวละครของนักแสดงชาวอีสานทั้งหมดนั้น มีความน่าสนใจในเรื่องของพัฒนาการในการแสดงที่เปลี่ยนไป เช่น การสร้างภูมิหลังที่ชัดเจนขึ้น และความเข้าใจในตัวละครที่อยู่ในเนื้อในตัวมากยิ่งขึ้น และด้วยภาษาที่นักแสดงมีความคล่องแคล่วอยู่แล้ว ทำให้การทำการแสดงนั้นเป็นไปอย่างเป็นธรรมชาติและสบายตัวอย่างมาก จึงอาจกล่าวได้ว่า การปรับบริบทเป็นภาษาอีสานในกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงนั้นส่งผลต่อการแสดงอย่างมีนัยสำคัญ

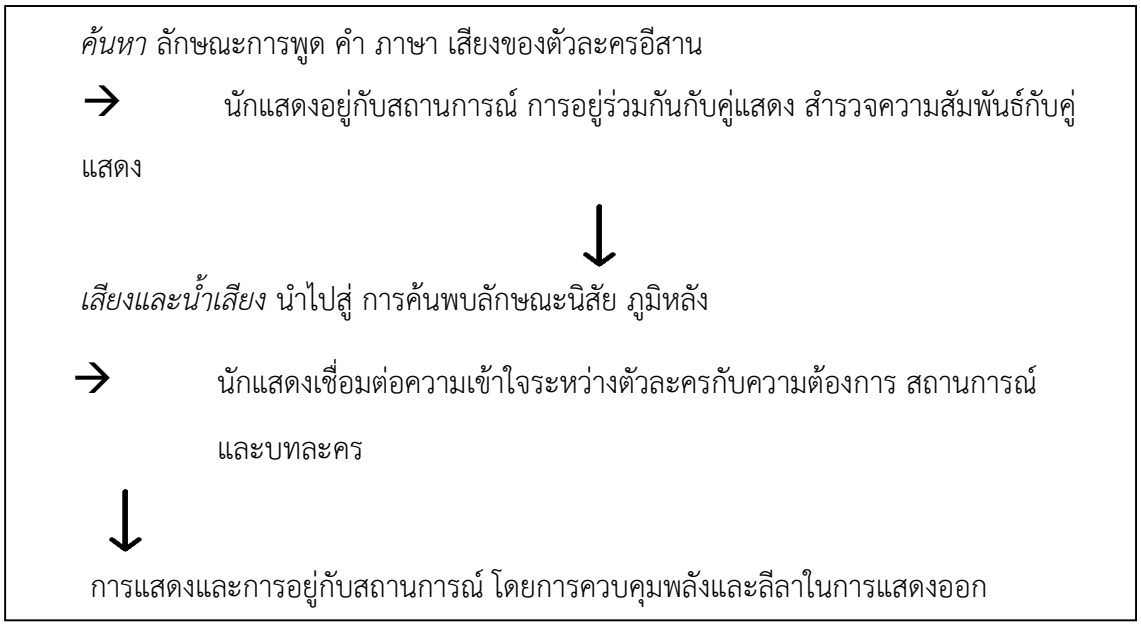
การสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีที่บริบทของเรื่องราวถูกปรับให้เป็นอีสาน และปรับบทสนทนาเป็นภาษาอีสาน แสดงโดยนักแสดงชาวอีสานที่เข้าใจกลวิธีการแบบตะวันตกในขั้นตอนดังกล่าวนั้น พบว่า “ภาษาอีสาน” ได้ส่งผลให้กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงนั้นเปลี่ยนแปลงไป

ซึ่งแตกต่างจากกลวิธีการแสดงของตะวันตกที่เน้นการทำงานกับบทละคร โดยเฉพาะขั้นตอนในการวิเคราะห์และค้นหาตัวละคร โดยลักษณะของการทำงานในการสร้างสรรค์การแสดงในละครเวทีเรื่องป้าย มีลำดับขั้นตอนคร่าว ๆ เปรียบเทียบกับการทำงานแบบเดิมได้ ดังนี้

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบประสบการณ์ขั้นตอนการทำงานของนักแสดงในการทำงานกับตัวละครเรื่องป้าย

ขั้นตอนที่	ขั้นตอนการทำงานของนักแสดง	ขั้นตอนการทำงานของนักแสดงอีสาน
1	อ่าน วิเคราะห์ และตีความบทละคร ตามหลักการและเหตุผล	อ่านบทละครเพื่อเข้าใจเรื่องและทิศทางของเรื่อง
2	ทำความเข้าใจตัวละคร หาความต้องการของตัวละคร ข้อขัดแย้ง	หาวิธีการหรือลักษณะการพูดของตัวละคร (อีสาน)
3	สร้างภูมิหลังของตัวละครบุคลิกลักษณะของตัวละคร	ซ้อมอยู่กับสถานการณ์ (scene work) สำรวจความสัมพันธ์กับคู่แสดงผ่านลักษณะและวิธีการพูดจำบท
4	จำบท	เสียงและน้ำเสียงจากบทพูด นำไปสู่การค้นพบลักษณะนิสัย ภูมิหลัง
5	ทำงานกับการแสดงแต่ละฉาก สร้างและสำรวจความสัมพันธ์กับคู่แสดง ด้วยความต้องการและบริบทของสถานการณ์	เชื่อมต่อความเข้าใจระหว่างตัวละคร ความต้องการสถานการณ์และบทละคร วิเคราะห์ตีความบทละคร
6	ถูกกำกับการแสดง จังหวะ กำหนดตำแหน่งบนเวที เลือกการกระทำบนเวที และทำงานกับองค์ประกอบด้านการออกแบบอื่น ๆ	
7	ทำงานกับการแสดง ชุด ฉาก แสง สี เสียง และการจดจำทิศทางของผู้กำกับการแสดง	
8	นักแสดงทำการแสดงและอยู่กับสถานการณ์	

จะเห็นได้ว่า สิ่งที่ปรากฏในขั้นตอนที่แตกต่างออกไปนั้นคือลักษณะของการสร้างสรรค์ตัวละครที่ไม่ได้เริ่มจากการคิดวิเคราะห์ในวิธีการหรือขั้นตอนของตะวันตก แต่จะเริ่มจากเรื่องของ ภาษา คำ น้ำเสียง และลักษณะของการพูด ซึ่งลักษณะของการพูดนั้นจะขึ้นและเชื่อมโยงกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นและความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร จึงจะนำไปสู่การค้นพบลักษณะนิสัยหรือภูมิหลังของตัวละครได้ และจึงทำความเข้าใจตัวละครกับความต้องการของตัวละครได้ และเป็นการเน้นการฝึกฝนในการอยู่กับสถานการณ์และการทำงานร่วมกับคู่แสดง ทำให้ปัญหาของการไม่อยู่กับสถานการณ์หมดไป เกิดผลให้นักแสดงทุกคนอยู่บนเวทีได้อย่างสบายตัว เพราะรู้ว่าตนเอง ฟัง ดู อยู่ กับ อะไร แทนที่จะเป็น อยู่กับความต้องการเท่านั้น



ภาพที่ 1 แผนภูมิการทำงานของนักแสดงชาวอีสานผ่านมิติทางภาษา

ซึ่งในการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้แสดงให้เห็นถึงวิธีการในการเข้าถึงตัวละครของนักแสดงชาวอีสานที่ไม่ได้เริ่มต้นจากการทำงานกับบทในเชิงวิเคราะห์ความต้องการ แต่เริ่มต้นจากการทำงานจากการแสดงออกภายนอกและการศึกษาสถานการณ์ก่อน โดยการทดลองค้นหาลักษณะของตัวละครจากการแสดงออกภายนอก การอยู่บนเวที และการเชื่อมร้อยสิ่งต่าง ๆ เข้าสู่ภายในของตัวละคร เนื่องจากลักษณะของการแสดงออกของนักแสดงอีสานนั้น ขึ้นอยู่กับเครื่องมือการแสดงออกที่สำคัญคือ ภาษา และการสร้างสรรค์ด้วยภาษาอีสานนี้เองทำให้ค้นพบองค์ความรู้ดังต่อไปนี้

(1) ภาษาอีสานและลักษณะหรือวิธีการพูด *'นำ'* ไปสู่การสร้างสรรค์ตัวละคร

การปรับบทสนทนาเป็นภาษาอีสานในครั้งนี้นำไปสู่การสร้างสรรค์ลักษณะของตัวละครอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจาก สำเนียง เสียง และวิธีการพูดของภาษาอีสาน ถือเป็นลักษณะสำคัญของการแสดงออกของตัวละครอีสาน ซึ่งเป็นการแสดงออกที่ตรงไปตรงมาผ่านภาษา น้ำเสียง สีหน้า ท่าทาง คำ เป็นการสื่อสารที่ให้ภาพและความรู้สึกอย่างชัดเจนและหลากหลาย ดังนั้นการสร้างสรรค์ตัวละครเริ่มต้นจากการสร้างสรรค์หรือเชื่อมโยงให้ได้ว่าตัวละครนั้น ๆ น่าจะมีลักษณะการพูดอย่างไร และจะทำให้ได้พบท่าทางการแสดงออกนั้นด้วย

(2) ภาษาอีสานและลักษณะหรือวิธีการพูด *'เกิดขึ้น'* จากการอยู่กับสถานการณ์และคู่แสดง

ขั้นตอนที่สำคัญในการปรับบทสนทนาเป็นภาษาอีสานในครั้งนี้ เป็นการปรับไปโดยนักแสดงอยู่ร่วมกัน และทดลองปรับร่วมกันในสถานการณ์ของบทละคร ดังนั้นลักษณะของการใช้ภาษาอีสานนั้นขึ้นอยู่กับกระบวนการทำงานกลุ่ม และพลังกลุ่ม จะเห็นได้ว่าการใช้ภาษาอีสานของนักแสดงในกลุ่มนี้ นำไปสู่การให้ความสำคัญกับการฟังและจับปฏิกิริยาของคู่แสดงหรือนักแสดงในกลุ่ม ก่อนที่ตอบโต้ โดยส่วนใหญ่ลักษณะของการตอบโต้จะขึ้นอยู่กับปฏิกิริยาของคู่แสดงด้วย ทำให้ในการแสดงนั้นนักแสดงจะอยู่ในสถานการณ์ของเรื่องได้อย่างจริงใจและสบายตัว และการทำงานเช่นนี้เองทำให้นักแสดงได้ค้นพบ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครและความต้องการของตัวละครด้วย โดยความสัมพันธ์นั้นพบก่อน ความต้องการของตัวละครนั้นเป็นเรื่องที่นักแสดงพบภายหลังของกระบวนการฝึกซ้อม

(3) ภาษาอีสานมีผลอย่างมากต่อพลังและการแสดงออกของนักแสดงที่มีลีลาเฉพาะตัว

เนื่องจากการแสดงออกด้วยภาษาอีสานนั้นมีคุณสมบัติของเสียงและน้ำเสียงที่เป็นทำนอง (melody) มีความเป็นละครเพลง (musicality) จึงทำให้การสื่อสารด้วยภาษาอีสานส่งผลต่อลักษณะและพลังของการแสดงออกของตัวละครนั้น ๆ ด้วยลักษณะและลีลาการพูดที่ขยายให้เห็น

ภาพด้วยวิธีการแสดงออกและการสื่อสารความรู้สึกด้วยน้ำเสียงขึ้น-ลง อย่างชัดเจน ทำให้มิติภายนอกของตัวละครอีสานมีคุณสมบัติที่น่าสนใจและสอดคล้องกับคุณสมบัติของนักแสดงนั้น ๆ ทำให้ตัวละครอีสานส่วนใหญ่มีลีลาการพูดที่น่าสนใจบทความเรียบง่าย ซื่อ และตรงไปตรงมา และเฉพาะตัว

ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่า การฝึกซ้อมนักแสดงชาวอีสานนั้นควรเป็น “เสียงนำการแสดง” เน้นและสนับสนุนเรื่องการฝึกการใช้เสียง อาทิ การฝึกเสียง (voice training) และ การฝึกพูด (speech training) การเรียนรู้สำเนียงภาษาอีสานต่าง ๆ พร้อมไปกับการแสดงออกอย่างเป็นองค์รวม เพื่อเป็นการขยายศักยภาพในการแสดงและการสื่อสารของนักแสดงชาวอีสานให้แข็งแรงและมีโอกาสที่จะสร้างสรรค์ผลงานให้หลากหลายยิ่งขึ้น ซึ่งจะทำให้ค้นพบลักษณะที่เฉพาะตัว โดยเฉพาะลีลา และพลังที่มากับวิธีการพูดนั้น ๆ ทำให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีเอกลักษณ์ได้

ภาษาอีสานและละครเวทีอีสานร่วมสมัยในฐานะผลผลิตของละครระหว่างวัฒนธรรม

เมื่อกระบวนการสร้างสรรค์เรื่องราวและตัวละครนั้นถูกปรับเปลี่ยนให้อยู่ในบริบทของอีสานและสื่อสารเป็นภาษาอีสาน ผลกระทบที่เกิดขึ้นและการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการแสดงนั้นพบว่า การปรับใช้เป็นภาษาอีสานทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านการแสดงทั้งหมด 3 ด้าน ได้แก่ ตัวละคร พลัง และความจริงจัง

1. ตัวละครที่เปลี่ยนไป

ในกระบวนการสร้างสรรค์พบว่าการแปลงบทพูดเป็นภาษาอีสานทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในมุมมองของตัวละครขึ้น ได้แก่ ความแตกต่างระหว่างตัวละครในสังคมและวัฒนธรรมไทย กับ สังคมและวัฒนธรรมอีสาน ที่มีการเปรียบเทียบเชิงลักษณะการแสดงออกทางสังคมที่แตกต่างกัน รวมถึงการผสมผสานของประสบการณ์จริงของนักแสดงและวาทกรรมครอบงำ เช่น พงศธร พุทธโคตร ในบท ผอ. ยุทธ ได้พูดถึงการระลึกถึงลักษณะของตัวละครโดยการเปรียบเทียบกับประสบการณ์ของตนเองที่ต่างกัน เช่น การเป็น ผอ.ยุทธ ในภาษาไทยนั้นจะมีความเป็นนักธุรกิจจีน เมื่อเปลี่ยนเป็นอีสาน พงศธร กลับนึกถึง คนทั่วไปแถวบ้าน ซึ่งตีความไม่เหมือนกัน โดยการเปรียบเทียบตัวละครกับบุคคลรอบตัวในสังคมหรือผ่านประสบการณ์ของนักแสดงนั้น ยังแสดงออกให้เห็นถึง ลักษณะของคนอีสานอื่น ๆ ที่มักไม่ได้จัดอยู่ในวาทกรรมความเป็นคนอีสาน ในด้านตรงกันข้าม วีรภัทร จันทร์เลิศฤทธิ์ ในบท นายแว่น มองเห็นลักษณะของการจัดกลุ่มเด็กเนิร์ดที่เป็นอีสานนั้นมีความลำบาก เนื่องจากการรับรู้ถึง เด็กเนิร์ด ในสังคมอีสานในปัจจุบันมีความผสมผสานและปนเปกับวัฒนธรรมอื่น ๆ (ทั้งไทยและเทศ) จึงระบุอัตลักษณ์ได้ยากว่าอะไรไม่ใช่อีสานหรือเป็นอีสานได้ ดังนั้น ลักษณะของตัวละครจึงเปลี่ยนไปเมื่อปรับบริบทของเรื่องมาเป็นอีสาน ส่งผลให้ภาพจำและวาทกรรมครอบงำบางอย่างได้ถูกสั่นคลอน และเกิดการทำงานที่มองเห็นสภาพความเป็นจริงมากขึ้น ทำให้การทำงานผ่านผลงานละครครั้งนี้เป็นการเปิดและกระตุ้นการสำรวจสภาพสังคมและวัฒนธรรมอีสานร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น

2. พลังที่เปลี่ยนไป

นักแสดงหลายคนได้สะท้อนสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัด คือ พลังในการแสดง โดยการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้เกิดขึ้นจาก ภาษาและวิธีการแสดงออก ซึ่งทำให้พลังกลุ่ม มวล และบรรยากาศในกระบวนการสร้างสรรค์เปลี่ยนแปลงไปทั้งในระดับภายในและภายนอก เช่น การเคลื่อนไหว ท่าทาง ลีลา น้ำเสียงของนักแสดง และภายในความคิด ความรู้สึกของตัวละคร จึงอาจกล่าวได้ว่า ภาษาอีสาน ส่งผลอย่างชัดเจนในเรื่องของการเปลี่ยนแปลงพลังการแสดงในระดับลึก ไม่ใช่แค่เพียงเรื่องของตัวละครที่ต่างออกไป แต่เป็นเรื่องของ พลังงาน (Energy) มวล หรือบรรยากาศที่ต่างออกไปจากวัฒนธรรมอื่น ๆ

ภาษาคือเครื่องมือหนึ่งในการแสดงออก ดังนั้น การใช้ภาษาอีสานของนักแสดงชาวอีสานถือเป็นการที่นักแสดงได้ใช้เครื่องมือที่คุ้นชิน ถนัด และสามารถควบคุมได้เป็นอย่างดี จึงส่งผลต่อการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ เมื่อเครื่องมือของนักแสดงนั้นสามารถควบคุมได้อย่างเป็นธรรมชาติ ทำให้การแสดงออกนั้นเป็นเรื่องที่สามารถถ่ายทอดพลังกันได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น อีกทั้งภาษาอีสานเป็นภาษาที่ให้ภาพ เสียง รส ได้อย่างชัดเจน ตรงไปตรงมา ไม่ซับซ้อน ทำให้การสื่อสารนั้นเป็นไปอย่างธรรมชาติ นักแสดงไม่ต้องพะวงกับการควบคุมให้เป็นไปเพื่อตอบโจทย์บริบททางวัฒนธรรมที่แตกต่างออกไป ทำให้พลังในการแสดงนั้นสามารถแสดงออกมาได้อย่างชัดเจน ผ่านเสียงและท่าทาง

ถ้าเป็นละครที่เคยทำมา มันต้องมีความต้องการ มีน้ำหนักเสียง มีลักษณะท่าทางที่ช่วยให้เราสามารถที่จะแสดงท่าทางออกมาได้ แต่ในละครเรื่องนี้ความต้องการมันก็ใช่ แต่น้ำหนักเสียงมันมาเอง มันมาเองโดยที่เราไม่ต้องไปเค้น ว่า เฮ้ย เราต้องโมโหขนาดไหน. (ธัญพิชชา วงศ์เสน, ติดต่อส่วนตัว, 8 กันยายน 2562)

3. ความจริงจังที่เปลี่ยนไป

ความจริงจัง มักถูกให้ภาพตรงข้ามกับความขี้เล่นหรือไม่จริงแท้ ภาพของความจริงจังจึงมักเกี่ยวข้องกับความเคร่งขรึม สุขุม รอบคอบ แต่เมื่อกล่าวถึงคนอีสาน ภาพจำหนึ่งที่มีในสังคมไทยนั้นคงไม่พ้นเรื่องของความสนุกสนานเล่น ๆ สบาย ๆ และเป็นกันเอง เมื่อจะต้องนึกถึงความจริงจังของคนอีสาน หลายครั้งเรามักจะมองในภาพใหญ่ของการต่อสู้ชีวิตหรือการต่อสู้ทางการเมืองของกลุ่มคนและหากเป็นเรื่องความจริงจังของปัจเจก วิธีการแสดงออกถึงความจริงจังของคนอีสานก็มักจะเป็นการแสดงออกที่ตรงไปตรงมากับความรู้สึก แต่เนื่องจากวิถีและวัฒนธรรมของคนอีสานมีธรรมชาติของความอดทนและอดกลั้น รวมถึงสามารถถอยกลับออกมามองชีวิตจากมุมมองของบุคคลที่สามได้ ทำให้คนอีสานมักจะมองเรื่องที่จริงจังให้กลายเป็นเรื่องที่น่าขบขันได้ จึงอาจกล่าวได้ว่าความจริงจังของคนอีสานนั้นแตกต่างออกไปจากวัฒนธรรมไทย

นักแสดงหลายคนได้สะท้อนให้เห็นว่า เรื่องราวจากบทละครที่ดูจริงจังมากนั้นได้เปลี่ยนแปลงไปเมื่อเปลี่ยนบริบทและภาษาเป็นอีสาน ความจริงจังนั้นได้เปลี่ยนไปในหลากหลายมิติ นักแสดงชาวอีสานหลายคนได้ตั้งข้อสังเกตในเรื่องนี้โดยเทียบเคียงกับระดับความจริงจังในภาษาไทยและและภาษาอีสาน ว่า

ถ้าเราทำเรื่องนี้เป็นภาษาไทยมันจะไม่ออกมาเป็นแบบนี้ ผมคิดว่าสถานการณ์มันจะเปลี่ยนแปลงไปสถานการณ์มันดูจริงจัง แต่ว่าพอเป็นภาษาอีสาน มันก็จะดูตลก ถ้าฟังแค่ บทสนทนามันก็จะตลก แต่ถ้าดูภาพด้วยมันก็จะเห็นความจริงจังของบท คิดว่าถ้าเป็นภาษาไทยมันเครียดมากกว่า. (วีรภัทร จันทร์เลิศฤทธิ์, ติดต่อส่วนตัว, 18 สิงหาคม 2562)

ตอนแรกเข้าใจว่า หญิงสาว เป็นตัวละครที่ง่ายและเรื่องนี้ง่ายมากเพราะว่ามันเป็นอีสาน เข้าใจว่ามันเป็น comedy แต่พอมาจบเรื่องเมื่อวานแล้วแบบมันไม่มีความเป็น comedy เลย มันเป็นละครที่เครียด มันเลยท้าทายที่ความ drama ความ serious ของคนอีสานมันเป็นยังไง หนูยังไม่เคยเห็นความ drama แบบนี้ในคนอีสาน มันจะสมดุลยังไง มันจะไปในทิศทางไหน. (ธัญพิชชา วงศ์เสน, ติดต่อส่วนตัว, 18 สิงหาคม 2562)

การที่ตัวละครพูดภาษาอีสาน มันทำให้ผมทำงานกับตัวละครต่างไป สมมติว่า อันนี้มันเป็นประโยคที่ต้อง serious แต่พอมันเป็นภาษาอีสานมันจะกลายเป็นประโยคที่ไม่ได้ serious ขนาดนั้น มันก็เลยต้องหาคำมาเปลี่ยนใหม่อย่างเช่นคำว่า เด้ จั๊งซี่ ถ้าเสียงสูงมันก็ไม่ได้อีก มันก็เลยยาก อย่างที่บอกว่าน้ำเสียงด้วย ที่มันต้องจริงจังแต่พอมันพูดไปแล้วมันไม่จริงจัง. (ธนวัฒน์ พิทยาวิวัฒน์กุล, ติดต่อส่วนตัว, 18 สิงหาคม 2562)

ความจริงจังของบทละครกับความเป็นอีสานที่ดูเหมือนว่าจะเป็นการผสมผสานที่ยาก อาจเป็นเพราะความแตกต่างเชิงวัฒนธรรม หรือไม่ก็อาจเป็นเพราะตัวภาษาด้วย ความจริงจังของคนอีสานนั้นอาจจะมีลักษณะที่ต่างออกไป ได้แก่ ความจริงจังในความจริงใจต่อบุคคลอื่นมากกว่าความจริงจังต่อความต้องการของตนเอง เป็นต้น โดยผู้วิจัยมองว่าหากการศึกษาครั้งนี้เป็นเรื่องของภาษาอื่น ๆ ก็ย่อมสามารถก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ได้ โดยเฉพาะลักษณะของตัวละคร หรือ พลังของการแสดง อย่างไรก็ดี ความจริงจังที่เปลี่ยนแปลงไปจากการแสดงของนักแสดงในวัฒนธรรมอีสานนั้นถือได้ว่าเป็นลักษณะที่เฉพาะตัวของอีสาน

บทสรุป

ป้าย เป็น “ละครอีสานร่วมสมัย” ที่มีกลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีโดยการเลือกนำบทละคร The Bus Stop ของ เกา สิงเจี้ยน มาปรับบริบทให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมอีสาน โดยอาศัยตัวนักแสดงชาวอีสานเป็นผู้ขับเคลื่อนหลัก ผ่าน “ภาษาอีสาน” ทำให้เห็นได้ถึง อิทธิพลระหว่างวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นตั้งแต่ ตะวันตก ตะวันออก ไทย และ อีสาน ในเมือง และ นอกเมือง ที่หลากหลาย และเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่สะท้อนการผสานและข้ามพ้น

ระหว่างวัฒนธรรม (Transcultural Theatre) โดย สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปจากกลวิธีการทำงานของละครสมัยใหม่นั้น คือการยินยอมให้ ภาษาอีสานและการสื่อสารด้วยภาษาอีสาน เป็นตัวหลักของกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงของนักแสดงชาวอีสาน และกลายเป็นเงื่อนไขสำคัญของกลวิธีการแสดงของนักแสดงแต่ละคนที่แตกต่างออกไป ส่งเสริมคุณลักษณะพิเศษของนักแสดงผ่านน้ำเสียงและท่าทางการแสดง ที่ผสมผสานระหว่างตัวตนของนักแสดงร่วมไปกับตัวละคร (character) สอดคล้องกับบริบทเชิงวัฒนธรรม การทำงานของนักแสดงจึงไม่ใช่การทำงานที่เข้าไปเป็นตัวละครโดยละทิ้งความเป็นตัวตน วัฒนธรรม ของผู้แสดง แต่เป็นการนำเอาอัตลักษณ์ (identity) มาใช้ในแนวทางการสร้างสรรค์ละครด้วย ในขณะที่ ภาษาอีสาน ที่มีท่วงทำนองที่เฉพาะ ก่อให้เกิดพลังในการแสดงที่แตกต่างออกไป ลักษณะของคนอีสานที่ไม่ได้มีความล้ำลึก ปิดบังซ่อนเร้น หรือความซับซ้อนในเชิงความคิดเช่นกับลักษณะของตัวละครตะวันตกหรือวัฒนธรรมอื่น ๆ หรือ ที่เห็นได้ชัดคือ การที่คนอีสานมีความยืดหยุ่นและปล่อยวางได้ง่าย ความจริงจังในชีวิตที่แตกต่างออกไป ความสำคัญของชุมชนที่มาก่อนตนเอง ซึ่งหากบังคับควบคุมให้วิเคราะห์และสร้างสรรค์ตัวละครอีสานผ่านระบบ วิธีการ หรือลักษณะทางความคิดที่ไม่สอดคล้องกับลักษณะเชิงวัฒนธรรม อาจทำให้ปัญหาในการแสดงขึ้นได้

ผลลัพธ์ที่สำคัญหนึ่งจากโครงการวิจัยฯ นี้ คือ การเน้นย้ำความสำคัญในกระบวนการฝึกซ้อมนักแสดงในระดับอุดมศึกษาของไทยที่จะต้องค้นหาลักษณะหรือวิธีการที่เหมาะสมกับการทำงานร่วมกับนักแสดงของตนในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของตน การนำเครื่องมือ รูปแบบและกลวิธีการแสดงจากวัฒนธรรมอื่น ๆ เข้ามาปรับและประยุกต์ใช้ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานให้สอดคล้องเข้ากับและส่งเสริมวัฒนธรรมของตนเอง สร้างอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่ตอบโจทย์ในเชิงสุนทรียะศิลปะ และสร้างฐานคนดูของตนเองได้ ทั้งนี้ ผู้วิจัยมิได้มองว่า นักแสดงชาวอีสานจะไม่สามารถเล่นเป็นตัวละครที่แตกต่างจากตนเองได้ แต่ผู้วิจัยเชื่อว่า การเปิดมุมมองในการฝึกปฏิบัติการแสดงด้วยการส่งเสริมจุดแข็งของนักแสดงชาวอีสานจะเป็นจุดเริ่มต้นที่ดีก่อนที่จะทำความเข้าใจกับวัฒนธรรมที่หลากหลาย เพื่อทำให้กลวิธีการแสดงและการฝึกฝนนักแสดงอีสานเหมาะสมและเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด

ท่านสามารถเข้าไปดาวน์โหลดบทละคร สูจิบัตร และวิดีโอบันทึกการแสดงสด ได้ที่

QR code

URL:

https://kku.world/co093

รายละเอียดวิดีโอบันทึกการแสดงสดบทละครเรื่องป้าย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

พรรัตน์ ดำรุง. (2564). *วิจัยการแสดง: สร้างความรู้ใหม่ด้วยการทำละคร.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ภาพพิมพ์.

สุกัญญา สมไพบูลย์. (2558). การสร้างสรรค์ลิเกไทยร่วมสมัยจากบทละครต่างประเทศ. *วารสารดนตรีและการแสดง, 1*(1), 142-164.

ภาษาอังกฤษ

Balme, Christopher. (1999). *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama.* Oxford: Clarendon Press.

Bharucha, Rustom. (1996). Under the Sign of the Onion: Intracultural Negotiations in Theatre. *New Theatre Quarterly, 12*(46), 116–129.

Knowles, Ric. (2010). *Theatre & Interculturalism.* New York: Palgrave Macmillan.

Lei, Daphne P. (2011). Interruption, Intervention, Interculturalism: Robert Wilson's HIT Productions in Taiwan. *Theatre Journal, 63*(4), 571–586.

Li, Jian Yi. (1991). *Gao Xingjian's The bus-stop: Chinese Traditional Theatre and Western Avantgarde.* Master Thesis in Arts, Department of Comparative Literatuture. University of Alberta. Retrieved February 21, 2021, from https://era.library.ualberta.ca/items/331f2249-76d6-43d5-a18f-8fd664813c77

Lo, J. and H. Gilbert. (2002). Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis. *The Drama Review, 46*(3): 31-53.

McIvor C. and J. King. (2019). *Interculturalism and Performance Now: New Direction?* Palgrave Macmillan. Doi: 10.1007/978-3-030-02704-9.

Min, Tian. (2008). *The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth Century Chinese-Western Intercultural Theatre.* Hong Kong: University of Hong Kong Press.

Mitra, Royona. (2015). *Akram Khan: Dancing New Interculturalism.* Houndsmill/Basingstoke/Hampshire: Palgrave Macmillan.