การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร

EXISTENCE OF SMALL-SIZE THEATRE COMPANY IN BANGKOK

เศรษฐ์สิริ นิรันดร

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2562

การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร

เศรษฐ์สิริ นิรันดร

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรม
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

EXISTENCE OF SMALL-SIZE THEATRE COMPANY IN BANGKOK

SETSIRI NIRANDARA

A Dissertation Submitted in partial Fulfillment of Requirements

for DOCTOR OF ARTS (D.A. (Arts and Culture))

Faculty of Fine Arts Srinakharinwirot University

2019

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร

ของ

เศรษฐ์สิริ นิรันดร

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรม
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

---------- คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพดล อินทร์จันทร์)

..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปรียาภรณ์ เจริญบุตร)

..... ที่ปรึกษาร่วม
(รองศาสตราจารย์กิติมา สุรสนธิ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย)

..... ที่ปรึกษาร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์)

ชื่อเรื่อง	การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร
ผู้วิจัย	เศรษฐ์สิริ นิรันดร
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2562
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพดล อินทร์จันทร์

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร” มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาการบริหารจัดการคณะละครเวทีขนาดเล็ก 2) ศึกษาการผลิตและสร้างสรรค์งานละครเวทีของคณะละครเวทีขนาดเล็ก 3) ศึกษาการทำหน้าที่ในการปรับตัว การบรรลุเป้าหมาย การบูรณาการ และการรักษาแบบแผนของคณะละครเวทีขนาดเล็กในแง่มุมของการบริหารจัดการ และการผลิตสร้างสรรค์งานละครเวที ดำเนินงานวิจัยด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้เกี่ยวข้องกับคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานครทั้งหมด 7 คณะ โดยประเมินจากอายุ และการผลิตผลงานอย่างต่อเนื่องของคณะ ผลการวิจัยพบว่าในด้านการบริหารจัดการคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานครโดยมากเกิดขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงออกทางความคิด และอุดมการณ์ต่อสังคมผ่านศิลปะการแสดงโดยมิได้มีวัตถุประสงค์เพื่อการพานิชย์ เงินทุนของคณะมาจากทุนส่วนตัว และทุนสนับสนุนจากราชการ องค์กรทางสังคมภายในประเทศ และต่างประเทศ การจัดตั้งองค์กรมีทั้งลักษณะที่ไม่เป็นทางการและเป็นทางการโดยจดทะเบียนเป็นนิติบุคคล โดยคณะละคร 6 ใน 7 คณะ ไม่มีพื้นที่โรงละครของตัวเอง พบว่าทุกคณะใช้การตลาดและประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อออนไลน์ พบว่ามีการสร้างเครือข่ายกับภาคส่วนต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง การสืบสานเพื่อการดำรงอยู่ของคณะฯ มีทั้งการสร้างสมาชิกใหม่ การสร้างงานอย่างต่อเนื่อง รวมถึงการขยายประเภทงาน เช่น การฝึกอบรมทางด้านศิลปะการแสดง ด้านการผลิตสร้างสรรค์ละครของคณะพบว่าคณะละครจะนำเสนองานที่มีประเด็นสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของคณะฯ มีคณะละครมากกว่าครึ่งหนึ่งมุ่งนำเสนอประเด็นทางการเมือง ลักษณะการผลิตสร้างสรรค์งานของแต่ละคณะมีความแตกต่างกันโดยเป็นวิธีการกำกับการแสดง รวมทั้งวิธีการใช้กระบวนการสร้างสรรค์และพัฒนางานร่วมกัน พบว่ามีการสร้างงานร่วมกับเครือข่ายศิลปินทั้งในและต่างประเทศรวมทั้งร่วมสร้างงานกับองค์กรที่สนับสนุนด้านเงินทุนจากทั้งในและต่างประเทศ ทั้งนี้คณะละครแต่ละคณะมีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละคณะ พบว่าคณะละครทุกคณะมีการปรับตัวให้เข้ากับธุรกิจและสังคม มีการกำหนดเป้าหมาย การบูรณาการ และมีวิธีการสืบสานสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้คณะฯ สามารถดำรงอยู่ได้

คำสำคัญ : คณะละครเวทีขนาดเล็ก, การดำรงอยู่, ละครเวที

Title	EXISTENCE OF SMALL-SIZE THEATRE COMPANY IN BANGKOK
Author	SETSIRI NIRANDARA
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2019
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Noppadol Inchan

The study explores the existence of small-size theatre companies in Bangkok and has the following three objectives: (1) the administration and management of the theatre companies; (2) the production and creation of theatrical works by theatre companies; and (3) how theatre companies adapt, attain their goals, integrate and maintain patterns in terms of administration, management and the production of theatrical works. This qualitative research used in-depth interviews with the producers and directors involved with seven small-sized theatre companies. The sample was selected using the following criteria: length of time after the establishment and continuity of the production of theatrical works. In terms of administration and management, the study revealed that almost all of theatre companies were founded solely, without any commercial purposes, with the intention to reflect their beliefs and social ideology through the performing arts. Funding is collected from different sources such as in-house artists, a common fund within the theatre company, and financial support from bureaucracy, social organizations and international institutions. The establishment of theatre companies could be in form of an informal setup or a formal organization registered with a juristic person. Six out of seven theatre companies did not have their own theatre, while all of them engaged in marketing activities and public relations through social media. All of the theatre companies built networks with related external parties. The recruitment of new members, creating continuity in theatrical productions and extension in performance genres and tapping into the educational aspects, e.g. organizing workshops and talks were also used to ensure their existence. With regard to the theatrical work production and creation, all of the theatre companies produced performances and plays in accordance with their original intentions, beliefs or ideologies, with more than half focused on political issues. The productions of works of each theatre company differed in the aspects of direction methods and processes adopted to create and develop performance. The collaboration of productions between theatre companies and outside networks can also be seen with either domestic or foreign artists and/or institutions that provided financial support for productions. Each theatre company was unique in their productions and works. In terms of their existence, it has been found that all theatre companies have performed adaptations, achieved goal attainment, integration and pattern maintenance in the aspects of management and production to ensure their existence.

Keyword : Small-Size Theatre Company, Bangkok

กิตติกรรมประกาศ

การศึกษาวิจัยเรื่องการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานครจะสำเร็จลุล่วงไปไม่ได้หากปราศจากบุคคลสำคัญที่คอยสั่งสอน ช่วยเหลือ ให้คำแนะนำ และสนับสนุน ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพดล อินทร์จันทร์ ที่ปรึกษาหลัก รองศาสตราจารย์ กิติมา สุรสนธิ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตรจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย กรรมการ รวมทั้งกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปรียาภรณ์ เจริญบุตร ที่ให้เกียรติมาเป็นประธานในการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณหลักสูตรศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ ที่ได้มอบองค์ความรู้และกระบวนการในการศึกษา และขอกราบขอบพระคุณรองศาสตรจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ศาสตรจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่ประสิทธิประสาทวิชาและเป็นแรงบันดาลใจในการศึกษาตลอดมา

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณ คุณสินีนาฏ เกษประไพ คุณธีระวัฒน์ มุลวิไล คุณจารุนันท์ พันธชาติ คุณดุจดาว วัฒนปกรณ์ คุณนิกร แซ่ตั้ง คุณนินาท บุญโพธิ์ทอง คุณดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ คุณปานรัตน กริชชาญชัย คุณประดิษฐ ประสาททอง คุณดวงใจ หิรัญศรี คุณโศจิรัตน์ สิงหลกะ และคุณพิเชษฐ กลั่นชื่น ผู้กำกับการแสดง ผู้อำนวยการผลิตจากคณะละครทั้ง 7 คณะที่ได้กรุณาเสียสละเวลา และให้ข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุงที่ให้คำแนะนำเมื่อครั้งแรกเริ่มในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ และขอขอบคุณคุณนิธิ จันทรธนู สำหรับข้อมูลคณะละครจากเครือข่ายละครกรุงเทพ และขอขอบคุณคุณอานันท์ชนก สังขสุวรรณ์ คุณณฐกร ต้องโพนทอง และคุณปองภพ รักอักษร สำหรับความช่วยเหลือในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณ คุณศิริรัตน์ พรมนาง คุณศิริศศิเกษม วิจิตร คุณชัยรัตน์ รอดเคราะห์ สำหรับความช่วยเหลือสนับสนุนที่ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ลุล่วง

สุดท้ายนี้ข้าพเจ้าขอขอบคุณคณาจารย์ ในสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อนนิสิตปริญญาเอก เพื่อน พี่ น้องในแวดวงละครเวทีที่ข้าพเจ้ารัก ลูกศิษย์ บุคคลรอบข้าง และครอบครัวของข้าพเจ้าที่สนับสนุนข้าพเจ้าอย่างเสมอ ขอขอบคุณจากใจ

เศรษฐ์สิริ นิรันดร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ซ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญรูปภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

2. คำถามในการวิจัย 6

3. วัตถุประสงค์ของการวิจัย 6

4. ขอบเขตของการวิจัย 6

5. นิยามศัพท์เฉพาะ 7

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 8

7. กรอบการศึกษาวิจัย 9

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 10

1. ประวัติและความเป็นมาของศิลปะการละครในประเทศไทย 11

2. ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ (Structural-Functional Theory) ของ ทัลคอตต์ พาร์สัน (Talcott Parsons) 22

3. แนวความคิดและทฤษฎีการบริหารจัดการองค์กรทางศิลปะ (Arts Management) 27

หน้าที่หลักของการบริหารจัดการ 28

1. การวางแผน (Planning) 29

2. การจัดองค์กร (Organizing) 30
3. การนำ และการบังคับบัญชา (Leading) 31
4. การควบคุม (Controlling) 33
4. ทฤษฎีและหลักการในการกำกับการแสดงละครเวที 34
5. แนวความคิดและทฤษฎีกิจการเพื่อสังคม (Social Enterprise) 40
6. องค์การไม่แสวงหากำไร (Nonprofit Organization) 46
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 52
1. การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง 52
2. เครื่องมือในการวิจัย 54
3. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 54
4. การเก็บรวบรวมข้อมูล 55
5. การวิเคราะห์ข้อมูล 55
6. โครงสร้างหัวข้อคำถามในการสัมภาษณ์เชิงลึก 56
7. โครงสร้างคำถามในการสัมภาษณ์เชิงลึก 57
บทที่ 4 ผลการศึกษาวิจัย 63
1. ผลการวิจัยด้านการบริหารจัดการ 64
1.1 ผลการวิจัยด้านระบบเศรษฐกิจและการเงินของคณะละครฯ 66
1.2 ผลการวิจัยการจัดองค์กรคณะละคร (Organizing) การบริหารงานบุคคล (Personnel Management)Or 86
1.3 ผลการศึกษาด้านการตลาด การประชาสัมพันธ์ (Marketing and Public Relations) การสร้างเครือข่าย (Theatre Networking) 94
1.4 ผลการวิจัยด้าน การสืบสานวัฒนธรรมของคณะละคร 101
2. ผลการวิจัยด้านการผลิตและสร้างสรรค์ 108
2.1 ผลการวิจัยด้านปัจจัยพื้นฐานในการผลิตและสร้างสรรค์ 109

2.2 ผลการวิจัยด้านจุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งาน 113
2.3 ผลการวิจัยด้านความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน 118
2.4 ผลการวิจัยด้านมาตรฐานการผลิตและสร้างสรรค์งาน 120
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 131
ส่วนที่ 1 การบริหารจัดการคณะละครเวทีขนาดเล็ก 131
ส่วนที่ 2 การผลิตและสร้างสรรค์ละครเวทีของคณะละครเวทีขนาดเล็ก 135
ส่วนที่ 3 การทำหน้าที่ในการปรับตัว การบรรลุเป้าหมาย การบูรณาการ และการรักษาแบบแผนของคณะละครเวทีขนาดเล็ก ในแง่มุมการบริหารจัดการ และการผลิตสร้างสรรค์งานละครเวที 137
อภิปรายผล 137
ข้อเสนอแนะ 141
บรรณานุกรม 143
ภาคผนวก 146
ประวัติผู้เขียน 153

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 ตารางแสดงความสัมพันธ์ของทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ ทฤษฎีการบริหารองค์การทางศิลปะ และทฤษฎีการกำกับการแสดง 50

ตาราง 2 มิติการดำรงอยู่ด้านการสร้างสรรค์ละครเวที และ มิติการดำรงอยู่ด้านการบริหารจัดการ 56

ตาราง 3 หน้าที่พื้นฐานของทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ในด้านการบริหารจัดการ และการผลิตสร้างสรรค์ละครเวที 63

ตาราง 4 โครงสร้างประเด็นการศึกษาด้านการบริหารจัดการ 64

ตาราง 5 การวางแผนของคณะละครทั้ง 7 คณะ 83

ตาราง 6 โครงสร้างประเด็นการศึกษาด้านการผลิตสร้างสรรค์ละครเวที 109

ตาราง 7 ตารางเปรียบเทียบผลการวิจัยด้านปัจจัยพื้นฐานในการผลิตและสร้างสรรค์ 112

ตาราง 8 ตารางเปรียบเทียบผลการวิจัยด้านจุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งาน 116

ตาราง 9 ตารางเปรียบเทียบผลการวิจัยด้านความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน 119

ตาราง 10 โครงสร้างเปรียบเทียบผลการศึกษาวิจัยการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในด้านการบริหารจัดการ 125

ตาราง 11 โครงสร้างเปรียบเทียบผลการศึกษาวิจัยการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในด้านการผลิตและสร้างสรรค์งาน 128

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบการศึกษาวิจัยการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร9

ภาพประกอบ 2 ระบบปฏิบัติการกับหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการของพาร์สัน 25

ภาพประกอบ 3 หน้าที่พื้นฐาน ระบบสังคม และระบบย่อยของสังคมของพาร์สัน 26

ภาพประกอบ 4 ระบบย่อยของสังคมของพาร์สัน 27

ภาพประกอบ 5 รูปแบบความเป็นผู้นำตามการศึกษาของมหาวิทยาลัยแห่งรัฐโอไฮโอ 32

ภาพประกอบ 6 ลักษณะต่าง ๆ ของกิจการเพื่อสังคม 41

ภาพประกอบ 7 องค์ประกอบของแนวความคิดกิจการเพื่อสังคม 43

ภาพประกอบ 8 องค์ประกอบของการวางแผนกิจการเพื่อสังคม 45

ภาพประกอบ 9 ช่วงเวลาการเกิดขึ้นของคณะละครเวทีขนาดเล็กทั้ง 7 คณะ 65

ภาพประกอบ 10 สัดส่วนของคณะละครที่ขอทุนสนับสนุน และ ไม่ขอทุนสนับสนุน 85

ภาพประกอบ 11 ลักษณะองค์กรของคณะละคร 93

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การละครในประเทศไทยมีประวัติความเป็นมาและอยู่คู่กับสังคมไทยมาเป็นเวลาช้านาน และมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องเสมอ จากละครรำมาสู่ละครร้อง ละครพูด ละครเวที ละครสมัยใหม่ จนปัจจุบันได้เกิดงานละครร่วมสมัยที่มีรูปแบบที่หลากหลาย การละครในประเทศไทยเป็นงานศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี การละครเป็นแบบใดในยุคใดย่อมสะท้อนถึงความคิด ความเชื่อ ทัศนคติ ค่านิยมของผู้สร้างและผู้เสพในยุคสมัยนั้น

การละครได้ถูกใช้เป็น “เครื่องมือในการสื่อสาร” และมี “หน้าที่” สำคัญแตกต่างกันไปในแต่ละช่วงเวลา นอกเหนือจากการละครเพื่อความบันเทิงแล้วการละครได้ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารของกษัตริย์ในการแสดงถึงอำนาจหรือสถานะที่แตกต่างจากประชาชนทั่วไปจากคติความเชื่อทางศาสนา ละครเป็นเครื่องมือแสดงความมีหน้ามีตาของชนชั้นสูง ในยุคหนึ่งละครทำหน้าที่เป็นสื่อของรัฐบาลในการสื่อสารเชิงอำนาจทางการปกครองเพื่อการสร้างวัฒนธรรมและการสร้างชาติ รวมถึงการละครก็เป็นเครื่องมือของปัญญาชน ประชาชนทั่วไปในการแสดงถึงปรัชญาชีวิต ความคิด ทัศนคติต่อการเมืองและสังคมในฐานะ “ละครเพื่อชีวิต” อีกทั้งยังทำหน้าที่เป็น “ละครเพื่อสังคม” ในการสร้างความรู้เพื่อพัฒนาคนและสังคมไทยต่อมาจนถึงปัจจุบัน

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ประเทศไทยได้ติดต่อสื่อสารกับชาติตะวันตกและเกิดการรับวัฒนธรรมบันเทิงของชาติตะวันตกมาผสมผสานกับวัฒนธรรมการแสดงแบบไทยจนพัฒนามาเป็นรูปแบบการแสดงละครในลักษณะต่าง ๆ ในยุคนั้น เช่น ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ ละครร้อง รวมถึงละครพูดเต็มรูปแบบที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้ริเริ่มขึ้นเป็นพระองค์แรกเมื่อครั้งยังทรงพระยศเป็นสมเด็จพระบรมโอราสธิราชฯ ในรัชกาลที่ 5

ในยุคสมัยดังกล่าวความบันเทิงและละครในรูปแบบต่าง ๆ มีหน้าที่ที่แตกต่างกันสำหรับราชสำนักหรือชนชั้นสูงนั้น คือ เพื่อแสดงความเชื่อทางศาสนาที่แสดงความสูงส่งของพระมหากษัตริย์ และเพื่อความบันเทิง ส่วนประชาชนทั่วไปนั้นนั้นมีเพื่อความบันเทิงในงานประเพณีพิธีกรรม และมุ่งความสนุกสนาน

จนกระทั่งในทศวรรษที่ 2480 ถึง 2490 “ละครเวที” แบบตะวันตกได้รับความนิยมแทนที่ละครในรูปแบบขนบเดิมเนื่องจากสภาพของสังคมหลังสงครามที่ประชาชนต้องการความรื่นรมย์ในชีวิต ละครเวทีที่นำเสนอเรื่องราวจินตนิยาย ละครชีวิต ละครประวัติศาสตร์ ในลักษณะละครร้อง ละครพูดได้แพร่หลายเป็นอย่างมาก ละครเวทีจึงได้ทำหน้าที่สร้างความบันเทิงเริงรมย์

ให้กับผู้ชม นอกจากนี้ในยุคสมัยที่รัฐบาลมีนโยบายพัฒนาประเทศ วัฒนธรรมให้ทัดเทียมชาติตะวันตก และส่งเสริมความรักชาติ ละครเวทีก็ได้กลายมาเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสารถึงนโยบายดังกล่าวของรัฐทำให้ละครเวทีในยุคสมัยนั้นมีมีลักษณะเป็นละครสะท้อนสังคมอีกด้วย

ละครเวทีในยุคนั้นเฟื่องฟูมาจนถึงขีดสุด แต่ด้วยข้อจำกัดทางด้านการลงทุน การเงินการต้องพัฒนาคุณภาพของละครอย่างต่อเนื่อง ประกอบกับธุรกิจภาพยนตร์กลับมาเฟื่องฟู และการเกิดสื่อโทรทัศน์ในปี พ.ศ. 2498 ที่มีอิทธิพลต่อสังคมและผู้ชมละครอย่างมาก ศิลปินนักแสดงจำนวนมากได้ผันตัวเองเข้าสู่การแสดงละครโทรทัศน์ จึงทำให้คณะละครเวทีต่าง ๆ ที่เคยได้รับความนิยมต้องปิดตัวลง

ในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกันนั้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2493-2515 ประเทศไทยอยู่ในการปกครองของรัฐบาลทหาร ระบอบประชาธิปไตยถูกยึดอำนาจ การเมืองเข้าสู่ยุคเผด็จการ กลุ่มปัญญาชนคนรุ่นใหม่ที่มีความคิดเห็นต่อการเมืองและสังคมได้รวมตัวกันขึ้น สื่อ “ละครเวที” กลายเป็นเครื่องมือในการสื่อสารที่สำคัญในการนำเสนอความคิดด้านเสรีนิยม และสร้างสำนึกทางการเมืองให้กับประชาชนเพราะเป็นสื่อที่มีความอิสระ ในยุคสมัยนี้ “หน้าที่” ของ “ละครเวที” จึงเปลี่ยนไปมิใช่เพื่อให้ความบันเทิง หรือเป็นเครื่องมือในการสื่อสารนโยบายของรัฐบาลเพียงเท่านั้น

ในปี พ.ศ.2516-2519 ที่มีเหตุการณ์สำคัญทางการเมืองในประเทศไทย “ละครเวที” ได้พัฒนาไปสู่การเป็น “ละครเพื่อชีวิต” และ “ละครเพื่อสังคม” เพื่อทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการสื่อสารแนวความคิดแบบเสรีนิยมเพื่อสร้างสำนึกทางการเมืองแก่ผู้ชม จนกระทั่งละครต่อต้านอำนาจรัฐของนักศึกษาในช่วงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ได้เป็นชนวนสำคัญที่ทำให้เกิดการใช้กำลังเพื่อปราบปรามนักศึกษาที่ขัดแย้งกับรัฐบาล และทำให้นักศึกษากลุ่มกลุ่มดังกล่าวต้องหลบหนีโทษการเมืองไปเป็นระยะเวลาหลายปี และจากเหตุการณ์ทางการเมืองในครั้งนั้นได้ผลักดันให้เกิดกลุ่มละครเพื่อสังคมและการพัฒนาเป็นเวลาต่อมา โดย(พรรัตน์ ดำรุง, 2550:33) พรรัตน์ ดำรุง ได้กล่าวถึงช่วงตุการณ์ดังกล่าวใน รายงานการวิจัยเรื่องแนวโน้มละครร่วมสมัย ไว้ว่า

> กลุ่มละครอาสาสมัครที่เกิดขึ้นในหลังยุค 6 ตุลา ได้แก่ กลุ่มละครมะขามป้อม กลุ่มละครมายาซึ่งออกเร่แสดงตามชนบทที่ห่างไกลตัวเมืองนั้นเป็นกลุ่มละครที่พัฒนามาจากกลุ่มละครทางการเมืองแต่ในการออกเร่แสดงละครในชุมชนหลังยุคนี้กลับปรับเปลี่ยนจุดมุ่งหมายในทางการเมืองและพัฒนาตนเองไปสู่การใช้ละครเป็นสื่อในการศึกษาและพัฒนาชุมชน

จากเหตุการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าละครเวทีได้มีบทบาทหน้าที่เพิ่มเติมจากในอดีต เป็นละครเพื่อการพัฒนาโดยเป็นสื่อความรู้ให้สาระแก่ชุมชน นอกจากนี้บุคลากรทางด้านการละครส่วนหนึ่งได้พัฒนาตนเองรวมตัวเป็นกลุ่มละครที่นำเสนอเรื่องราว และสาระที่สะท้อนภาพสังคมสมัยใหม่ นอกจากนี้ในช่วงปี พ.ศ. 2520-2540 เกิดเหตุการณ์ในแวดวงละครเวทีขึ้นมากมาย อาทิ ความพยายามพัฒนาคณะละครให้เป็นอาชีพ เช่น คณะละครสองแปด โรงละครมณเฑียรทองเธียเตอร์ แดสเอนเตอร์เทนเมนท์ รวมทั้งเกิดกลุ่มละครสมัครเล่น และกลุ่มละครเฉพาะกิจขึ้นหลายกลุ่ม นักการละครเหล่านี้ได้สร้างงานละครเวทีไว้เป็นจำนวนมากทั้งเพื่อความบันเทิง และสะท้อนสังคมในยุคสมัยนั้น อย่างไรก็ตามเนื่องจากการสร้างละครเวทีเป็นงานที่มีรายจ่ายสูง รวมทั้งมีข้อจำกัดในการบริหารจัดการให้ดำรงอยู่ ในช่วงเวลาดังกล่าวจึงมีกลุ่มละครจำนวนมากที่ประสบปัญหา รวมทั้งโรงละครมณเฑียรทองเธียเตอร์ที่ประสบปัญหาในด้านการบริหารจัดการจนต้องปิดตัวลงไป

จนกระทั่งเกิดวิกฤติเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” ขึ้นในปี พ.ศ.2540 ส่งผลกระทบต่อวงการละครเวทีในเวลาต่อมา คณะละครหลายคณะมีการปรับตัวพัฒนาตนเองให้เป็นคณะละครที่มีขนาดเล็กเพื่อลดต้นทุนให้กลุ่มละครตนเองสามารถการดำรงอยู่ได้เกิดเป็นลักษณะการตั้งองค์กรแบบ “กลุ่มละครขนาดเล็ก” ที่ต้องประคับประคองตนเองให้มีชีวิตอยู่รอดท่ามกลางวิกฤติเศรษฐกิจที่เกิดขึ้น (พรรัตน์ ดำรุง, 2550:45)

> ในปี พ.ศ.2540-2541 หลังวิกฤติเศรษฐกิจได้เกิดการก่อตัวของกลุ่มละครขึ้นอีกครั้ง มีคณะละครเริ่มสร้างสรรค์ผลงานที่มีความชัดเจนในตัวเรื่องและความคิดที่ต้องการนำเสนอ มีการสรรหาแหล่งเงินทุนที่จะพัฒนาผลงานให้ต่อเนื่อง กลุ่มละครที่มีการสั่งสม และเป็นคณะละครทางเลือกที่มีการจัดการองค์กรที่ชัดเจนมักจะมีปรัชญาในการทำงานที่ชัดเจน และมีการพัฒนาองค์กรอย่างต่อเนื่องซึ่งทำให้องค์กรยังอยู่ได้แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนผู้บริหารจัดการหรือคนทำงาน ลักษณะการบริหารองค์กรส่วนใหญ่จะมีศิลปินหรือผู้นำกลุ่มที่มีแนวทางการพัฒนาผลงานมีเจ้าหน้าที่บริหารส่วนกลางที่ชัดเจน ส่วนใหญ่องค์กรจะอยู่ในรูปแบบของอาสาสมัครและองค์กรไม่มุ่งหวังกำไรมีการระดมทุนจากกองทุนทั้งในประเทศและต่างประเทศเพื่อนำมาหล่อเลี้ยงองค์กรและจ่ายเงินเดือนให้กับคนทำงานที่เป็นพนักงานเต็มเวลา

นับตั้งแต่วิกฤตเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” เป็นต้นมา กลุ่ม-คณะละครเวทีขนาดเล็กในประเทศไทยได้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องถึง เกิดกลุ่ม-คณะละครขนาดเล็กขึ้นมามากมายเพื่อแสดงผลงาน ความคิดของผู้สร้างสู่สังคม กลุ่มละครเวทีขนาดเล็กหลายกลุ่มเกิดขึ้นมาและปิดตัวไปใน

ขณะที่คณะละครขนาดเล็กหลายคณะยังสามารถดำรงอยู่เพื่อสร้างสรรค์งานละครตามปรัชญาของคณะตนอย่างต่อเนื่อง แม้ว่าการสร้างสรรค์งานละครเวทีและการบริหารจัดการคณะละครขนาดเล็กนั้นจะมีข้อจำกัดทางด้านการบริหารต่างๆ เช่น ด้านเศรษฐกิจ ก็ตาม

เหตุการณ์ที่สำคัญอีกหนึ่งเหตุการณ์สำหรับแวดวงละครเวทีไทยก็คือ การเกิดขึ้นของ “เครือข่ายละครกรุงเทพ” และ “เทศกาลละครกรุงเทพครั้งที่ 1” ในปี พ.ศ.2545 ที่ใช้ชื่อว่า “มหกรรมสีสันละครกรุงเทพ” โดยการขับเคลื่อนของประดิษฐ ประสาททอง ศิลปินศิลปาธรสาขาศิลปะการแสดงที่เห็นว่าที่แวดวงละครไทยยังเติบโตไม่เท่าที่ควรเพราะผู้สร้างละครนั้นขาดความต่อเนื่อง ด้วยความคิดนี้ประดิษฐ ประสาททองจึงผลักดันให้เกิด “เครือข่ายละครกรุงเทพ” และ “เทศกาลละครกรุงเทพ” ที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกช่วงปลายปีเพื่อสร้างพื้นที่ทางการนำเสนอศิลปะการแสดงและละครเวทีให้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งสนับสนุนให้กลุ่มละครขนาดเล็กได้มีโอกาส มีที่ทางในการแสดง ทำให้ศิลปินมีกำลังใจในการสร้างงาน เพราะเห็นว่ากลุ่มละครขนาดเล็กนี้มีความสำคัญเนื่องจากเป็นกลุ่มผู้สร้างงานที่มีความอิสระ และสร้างสรรค์ละครเวทีเพื่อสังคมมากกว่าเพื่อสร้างธุรกิจรายได้ และผลกำไร

จากการผลักดันให้เกิด “เทศกาลละครกรุงเทพ” ขึ้นในครั้งนั้นจึงเกิดแรงกระเพื่อมให้เกิดการสร้างงานของกลุ่มละครเวทีขนาดเล็ก เกิดเทศกาลละครต่างๆ รวมทั้งเกิดพื้นที่โรงละครขนาดเล็กขึ้นอีกหลายแห่งในกรุงเทพมหานครซึ่ง ประดิษฐ ประสาททอง กล่าวว่าเป็นสิ่งที่สำคัญมากต่อแวดวงละครเวทีและสังคม ดังนี้ (ประดิษฐ ประสาททอง, 2560)

> การมีพื้นที่ให้คนที่ไม่รู้จักกัน มาร่วมทุกข์ร่วมสุขกันในช่วงเวลาหนึ่ง หัวเราะด้วยกัน ร้องไห้ด้วยกัน ถอนหายใจร่วมกัน เป็นพื้นที่ที่กรุงเทพมหานครนี้ไม่มี มันต้องมีช่วงสั้นๆ ที่จะทำให้รู้ว่าคุณไม่ได้โดดเดี่ยวในเมืองใหญ่แห่งนี้ ละครโรงเล็กมันคือหน้าที่ที่สำคัญที่คนในเมืองใหญ่ต้องการ เหมือน Park ที่คุณไปนั่งนิ่งๆ ก็ได้พลังแล้ว แต่นี่คือละคร คุณได้ไปปลดปล่อย ได้ไปร้องไห้ ได้ไปหัวเราะ ได้ไปสมเพศตัวละคร ได้เย้ยหยันตัวละครตัวนี้ แล้วก็ได้กลับมามองตัวเอง และรู้ว่าเราไม่ได้อยู่ตัวคนเดียวเหมือนดูโทรทัศน์ แต่เราได้หายใจร่วมกับคนอื่น อันนี้มันมหัศจรรย์ พื้นที่ละครโรงเล็กมันถึงมีหน้าที่อันนี้ซึ่งเมืองที่เจริญแล้วค่าที่ดินแพงแค่ไหนก็ยังต้องมีละครโรงเล็กเหลืออยู่ต้องไม่หายไป

จากคำสัมภาษณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นบทบาทที่สำคัญของละครเวทีขนาดเล็กที่มีต่อสังคม และควรค่าต่อการดำรงอยู่เพื่อทำหน้าที่ของศิลปวัฒนธรรมสาขานี้อย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าจะมีโอกาสเปิดกว้างสำหรับกลุ่มหรือคณะละครเวทีขนาดเล็กในปัจจุบันแต่การที่คณะละครขนาดเล็กแต่ละคณะจะดำรงอยู่และมีชีวิตเพื่อสร้างสรรค์งานละครอย่างต่อเนื่องนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย ต้องอาศัยปัจจัยทั้งด้านการบริหารจัดการคณะละคร รวมถึงการพัฒนาสร้างสรรค์งาน หลายวิกฤตการณ์เกิดขึ้นกับหลายกลุ่มละคร อาทิ การงดการแสดงเนื่องจากไม่มีผู้ชมในรอบนั้น การซ้อมเป็นระยะเวลา 3-4 เดือนโดยได้รับค่าตอบแทนเป็นจำนวนหลักพันต้น ๆ หรือบางการแสดงผู้อำนวยการผลิต และผู้กำกับการแสดงไม่ได้รับค่าตอบแทนเนื่องจากรายได้ทั้งหมดนำไปใช้เป็นค่าตอบแทนนักแสดงแทน และค่าเช่าพื้นที่การแสดง จากเหตุการณ์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าในมุมหนึ่งนั้น ศิลปิน และคณะละครขนาดเล็กได้ประสบปัญหาความยากลำบากในการดำรงคณะละครของตนให้อยู่รอด หลายคณะดำเนินมาแล้วปิดตัวไปด้วยเหตุผลที่เหมือนหรือแตกต่างกัน ซึ่งหากจะมองกันจริงๆ แล้ว กลุ่ม-คณะละครที่ปิดตัวไปนั้นมีจำนวนมากกว่าคณะที่สามารถดำรงอยู่

อย่างไรก็ตามมิใช่ว่าคณะละครต่างๆ จะไม่ทราบถึงสถานการณ์หรือวิกฤตการณ์ดังกล่าว เพราะศิลปินจากคณะละครขนาดเล็กผู้สร้างสรรค์งานละครเวทีส่วนมากไม่ได้เริ่มต้นสร้างงานละครเพื่อผลตอบแทนทางธุรกิจหรือผลกำไรที่ร่ำรวยมั่งคั่ง หากแต่มีวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์งาน “ ละครเพื่อสังคม ” เพื่อสื่อสารความคิด ความเชื่ออะไรบางอย่างสู่ผู้ชม และสังคม รายได้จากการแสดงละครจึงไม่ใช่ผลกำไรที่สร้างความร่ำรวยให้กับเจ้าของคณะฯ แต่เป็นเม็ดเงินที่จะช่วยให้คณะละครฯ ได้ดำรงอยู่ต่อไปเพื่อทำหน้าที่ของศิลปะละครเวทีที่คณะละครเชื่อมั่น

ด้วยเหตุนี้ทางผู้ศึกษาวิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาถึง “การดำรงอยู่ของคณะละครขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร” โดยมุ่งศึกษาถึงคณะละครขนาดเล็กที่สามารถดำรงอยู่และสร้างผลงานได้อย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลานาน เพื่อศึกษาถึง 1) การบริหารจัดการ 2) การผลิตและสร้างสรรค์งาน รวมถึงหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการทางสังคมวิทยา ได้แก่ 1) การปรับตัว 2) การบรรลุเป้าหมาย 3) การบูรณาการ 4) การรักษาแบบแผน ที่สามารถทำให้คณะละครฯ สามารถดำรงอยู่ได้ในสังคม

โดยผู้ศึกษาวิจัยตั้งสมมติฐานว่าการศึกษาถึงการดำรงอยู่ของคณะละครขนาดเล็กแต่ละคณะนั้นจะทำให้ผู้ศึกษาได้เข้าใจวิถีทางในการดำรงอยู่ของคณะละครขนาดเล็กในกรุงเทพมหานครได้เห็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่ศิลปินในคณะละครขนาดเล็กได้พบเจอในแง่ของการทำงานศิลปวัฒนธรรมที่จะสะท้อนให้เห็นถึงมิติต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ทั้งทางด้านสังคม การเมือง เศรษฐกิจ ความเป็นมนุษย์ และการพัฒนา รวมทั้งได้เห็นปัจจัยต่างๆ ที่เป็นข้อจำกัดต่อการดำรงอยู่ ได้รู้ถึงปัญหาอุปสรรค และได้เห็นว่าศิลปินและคณะละครฟันฝ่าไปได้อย่างไร และ

สุดท้ายการศึกษาวิจัยในครั้งนี้อาจจะได้พบ “จุดร่วม” ของ “การดำรงอยู่ของคณะละครขนาดเล็ก” ที่อาจเป็นรูปแบบเฉพาะในสังคมไทย หรือแม้แต่กระทั่งพบ “ความแตกต่าง” ที่เป็น “จุดร่วม” สะท้อนถึงความเป็นลักษณะเฉพาะของคณะละครเวทีขนาดเล็กในบ้านเราเมืองเรา

ผู้ศึกษาวิจัยมีความคาดหวังว่าการศึกษาวิจัยในครั้งนี้จะเป็นกระจกสะท้อนให้เห็นโครงสร้างและปรากฏการณ์ทางสังคมด้านงานศิลปวัฒนธรรมในสาขาละครเวทีเพื่อให้สามารถมองเห็นได้ว่าทิศทางของ “คณะละครเวทีขนาดเล็ก” ในฐานะ “ คณะละครเวทีเพื่อสังคม” จะก้าวต่อไปอย่างไรในอนาคตอันจะส่งผลต่อการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมในสาขานี้อย่างยั่งยืนเพื่อการพัฒนาสังคมไทยต่อไป

2. คำถามในการวิจัย

คณะละครเวทีขนาดเล็กมีวิธีการอย่างไรถึงทำให้คณะละครฯสามารถดำรงอยู่ได้

3. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

3.1 เพื่อศึกษาการบริหารจัดการคณะละครเวทีขนาดเล็ก

3.2 เพื่อศึกษาการผลิตและสร้างสรรค์งานละครเวทีของคณะละครเวทีขนาดเล็ก

3.3 เพื่อศึกษาการทำหน้าที่ใน การปรับตัว การบรรลุเป้าหมาย การบูรณาการ และการรักษาแบบแผนของคณะละครเวทีขนาดเล็กในแง่มุมของการบริหารจัดการ และการผลิตสร้างสรรค์งานละครเวที

4. ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้จะเป็นการสัมภาษณ์เชิงลึก และนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อเป็นผลการศึกษาถึงการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็ก โดยการศึกษาวิจัยครั้งนี้เริ่มต้นในเดือนกรกฎาคม 2560

4.1 กลุ่มประชากร

จากการรวบรวมรายชื่อกลุ่ม-คณะละครที่เข้าร่วมเทศกาลละครกรุงเทพฯจำนวน 6 ปี โดยใช้ข้อมูลในปี พ.ศ. 2545 ซึ่งจัดเทศกาลฯ ขึ้นเป็นปีแรกรวมถึงข้อมูลในปีต่อๆ มา ได้แก่ ปี พ.ศ. 2554 2556 2557 2558 และปีล่าสุดคือปี พ.ศ.2560 อนึ่งเทศกาลละครกรุงเทพจัดขึ้นมาแล้วทั้งหมด 14ครั้ง

จากการศึกษาข้อมูลดังกล่าวพบว่ามีประชากรทั้งหมดจำนวน 129 กลุ่ม-คณะ (ข้อมูลจากเครือข่ายละครกรุงเทพ เมื่อเดือน กรกฎาคม พ.ศ.2560)

4.2 กลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยโดยกำหนดขอบเขตของการศึกษาโดยคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ต้องผ่านเกณฑ์ 7 ข้อซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. เป็นคณะละครมีขนาดเล็ก คือมีจำนวนสมาชิกหลักไม่เกิน 12 คน
2. เป็นคณะละครที่มักจะแสดงในโรงละครขนาดเล็กไม่เกิน 120 ที่นั่ง
3. คณะละครที่มีอายุการดำเนินงาน 7 ปีขึ้นไป เนื่องจากต้องการศึกษาถึงการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กที่มีการดำเนินงานอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน
4. มีการแสดงผลงานอย่างต่อเนื่องทั้งในประเทศหรือนอกประเทศอย่างน้อยปีละ 1 การแสดง
5. มีลักษณะการดำเนินกิจการหลักโดยการแสดงผลงานละครเวที และมีการขายบัตรเพื่อหารายได้
6. เป็นคณะละครเวทีที่มีกลุ่มเป้าหมายหลักคือผู้ชมที่เป็นผู้ใหญ่
7. เป็นคณะละครที่มีอิสระในการสร้างสรรค์ผลงานทางเลือกที่มิใช่ละครที่เป็นกระแสอุตสาหกรรมบันเทิง

จากเกณฑ์ดังกล่าวผู้ศึกษาวิจัยจึงได้กลุ่มตัวอย่างที่จะทำการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ได้แก่ คณะละครเวที จำนวน 7 คณะ ดังนี้

1. พระจันทร์เสี้ยวการละคร
2. บี-ฟลอร์ เธียเตอร์ (B-Floor Theatre)
3. คณะละคร 8 x 8
4. นิวเธียเตอร์โซไซตี้ (New Theatre Society)
5. คณะละครหน้ากากเปลือย
6. พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี
7. คณะละครอนัตตา

5. นิยามศัพท์เฉพาะ

5.1 การดำรงอยู่ หมายถึง การบริหารจัดการ (Management) การผลิตสร้างสรรค์งานละคร (Production) และการที่คณะละครฯ ทำหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการทางสังคมวิทยาเพื่อการดำรงอยู่ ได้แก่ การปรับตัว(Adaptation) การบรรลุเป้าหมาย(Goal Attainment) การบูรณาการ(Integration) และการรักษาแบบแผน(Latency)

5.2 การบริหารจัดการ (Management) คือ กระบวนการการบริหารจัดการ ได้แก่ การวางแผน การจัดองค์กร การนำและการบังคับบัญชา และการประเมินผล

5.3 การผลิตและสร้างสรรค์ (Production) หมายถึง กระบวนการในการผลิตและสร้างสรรค์งานละครอันได้แก่ ขั้นตอนก่อนการผลิต (Pre-production) ขั้นตอนการผลิต (Production) และขั้นตอนหลังการผลิต (Post Production)

5.4 การปรับตัว (Adaptation) หมายถึง การปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสิ่งแวดล้อม และสถานการณ์ต่างๆ ทั้งในด้านการผลิตสร้างสรรค์งานละคร การบริหารจัดการซึ่งรวมถึงสภาวะทางการเงินของคณะละคร (ระบบเศรษฐกิจ)

5.5 การบรรลุเป้าหมาย (Goal Attainment) หมายถึง การกำหนดเป้าหมายของคณะละคร การกำหนดหน้าที่ของบุคลากรในคณะละคร และการทำให้บรรลุเป้าหมาย ผ่านการกำกับการแสดง และการบริหารจัดการคณะละครฯ (ระบบการเมือง)

5.6 การบูรณาการ (Integration) หมายถึง การเชื่อม การประสานงาน การสร้างความสัมพันธ์ในการทำงานภายในคณะละคร และกับบุคคล รวมถึงหน่วยงานอื่นที่มีความเกี่ยวข้อง ทั้งในการผลิตสร้างสรรค์งานละคร และการบริหารจัดการคณะละครฯ (ระบบสังคมและชุมชน)

5.7 การรักษาแบบแผน (Latency) หมายถึง การสร้างแรงจูงใจให้กับบุคลากรในคณะละคร และการสร้างระเบียบ แบบแผน และวัฒนธรรมของคณะละคร ทั้งในการผลิตสร้างสรรค์งานละคร และการบริหารจัดการคณะละครฯ (ระบบความไว้วางใจ)

5.8 คณะละครเวทีขนาดเล็ก หมายถึง คณะละครเวทีขนาดเล็กที่มีสมาชิกหลักไม่เกิน 12 คน มีอิสระในการสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีทางเลือกที่มิใช่ละครที่เป็นกระแสอุตสาหกรรมบันเทิง และสร้างสรรค์งานต่อเนื่องเป็นระยะเวลาอย่างน้อย 7 ปี

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. วิธีการบริหารจัดการของคณะละครขนาดเล็กที่ทำให้สามารถดำรงอยู่ได้

2. การผลิตและสร้างสรรค์งานของคณะละครขนาดเล็กที่ทำให้สามารถดำรงอยู่ได้

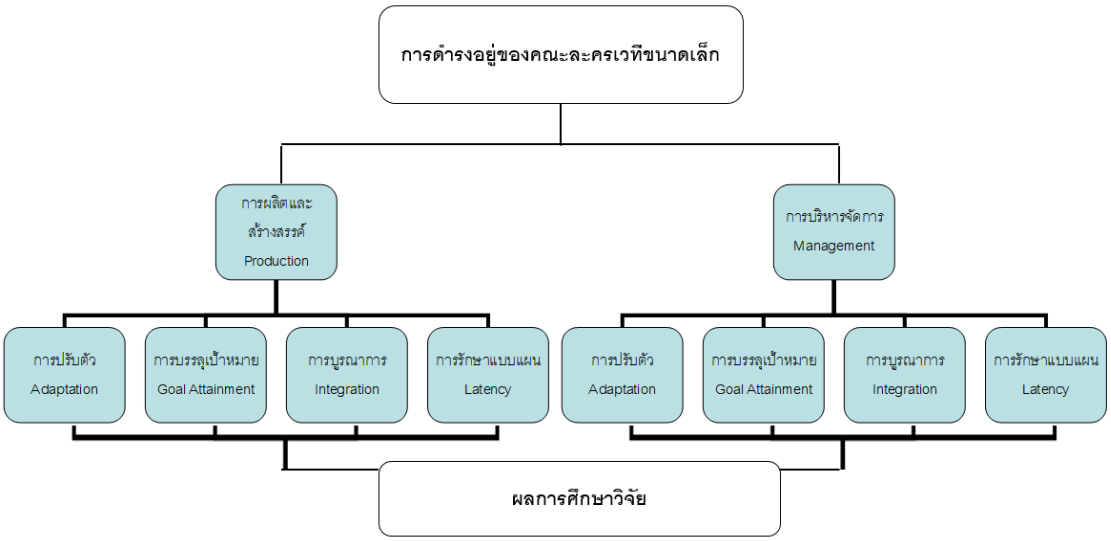
3. การประสานการบริหารจัดการ และการผลิตและสร้างสรรค์งานละครของคณะละครขนาดเล็กที่ทำให้สามารถดำรงอยู่ได้

4. การปรับตัว การบรรลุเป้าหมาย การบูรณาการ และการรักษาแบบแผนของคณะละครขนาดเล็กที่ทำให้สามารถดำรงอยู่ได้

5. ข้อมูลสำคัญในการดำรงอยู่ของคณะละครขนาดเล็กเพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมสาขาละครเวทีต่อไปในอนาคต

7. กรอบการศึกษาวิจัย

กรอบการศึกษาวิจัยการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานครจะศึกษาถึง 1) การผลิตและสร้างสรรค์งาน (Production) และ 2) การบริหารจัดการ (Management) ของคณะละครฯ แต่ละคณะ โดยบูรณาการกับหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการของทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ (ซึ่งจะกล่าวถึงในบทที่ 2 ต่อไป) ได้แก่ 1) การปรับตัว 2) การบรรลุเป้าหมาย 3) การบูรณาการ 4) การรักษาแบบแผน จนได้ออกมาเป็นผลการศึกษาวิจัยเพื่อจะอภิปรายถึงการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานครต่อไป



ภาพประกอบ 1 กรอบการศึกษาวิจัยการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในบทที่ 2 นี้เป็นเรื่องของการศึกษาแนวความคิด ทฤษฎี งานวิจัย รวมถึงบทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของกับ **การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีโรงเล็กในกรุงเทพมหานคร** โดยในเบื้องต้นผู้ศึกษาวิจัยจะทำการศึกษาถึง **ประวัติความเป็นมาของวัฒนธรรมการละครประเภทต่าง ๆ ในประเทศไทย** จากอดีตจนถึงปัจจุบันเพื่อเข้าใจถึงการกำเนิด ความเป็นมา และหน้าที่ของวัฒนธรรมการละครที่มีต่อสังคมไทย รวมถึงศึกษาถึงลักษณะของ **คณะละครเวทีขนาดเล็ก** เพื่อทราบถึงที่มาที่ไป การกำเนิดขึ้น การทำหน้าที่ต่อสังคมอันจะทำให้เข้าใจถึงวิถีชีวิต และการดำรงอยู่ของศิลปินและคณะละครเวทีขนาดเล็กในสังคมไทยซึ่งเป็นองค์ความรู้สำคัญต่อการศึกษาวิจัยต่อไป

เมื่อศึกษาจนเข้าใจถึงประวัติศาสตร์และวิถีชีวิตของคณะละครเวทีขนาดเล็กดังกล่าวแล้วผู้ศึกษาวิจัยได้ทำการศึกษาแนวความคิดและทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ที่กล่าวถึงการดำรงอยู่ของระบบการกระทำและระบบของสังคมทั้งหมด ได้แก่ ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ (Structural-Functional Theory) **ของ ทัลคอตต์ พาร์สัน** (Talcott Parsons) เพื่อเป็นทฤษฎีหลักในการวิเคราะห์ถึงการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในมิติต่าง ๆ ว่ามีแนวความคิด และวิธีปฏิบัติอย่างไร ทั้งนี้จะทำการบูรณาการกับศาสตร์ทางด้าน **การบริหารจัดการองค์กรทางศิลปะ** ตั้งแต่สาเหตุของการกำเนิดแนวความคิดเรื่องการบริหารจัดการองร์กรทางศิลปะในชาติตะวันตกอันจะทำให้เห็นโครงสร้างทางสังคมในมิติต่าง ๆ อันเป็นที่เป็นที่มาที่ไปของการเกิดแนวความคิดนั้นขึ้น อาทิ ความสัมพันธ์ระหว่างรัฐบาลกับการสนับสนุนองค์กรทางศิลปะ กลไกทางด้านภาษี ลักษณะองค์กรทางศิลปะ ลักษณะของการสนับสนุนองค์กรศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดแนวความคิดเรื่องการบริหารจัดการศิลปะเกิดขึ้น

หลังจากทราบถึงประวัติความเป็นมาของการบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรมของชาติตะวันตกแล้ว ผู้ศึกษาวิจัยจะนำมาเทียบเคียงและเชื่อมโยงกับองค์กรศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย และบริบททางสังคมเพื่อทำความเข้าใจศิลปินผู้สร้างงานละครเวทีและลักษณะของการบริหารจัดการคณะละครเวทีขนาดเล็กในประเทศไทย อันจะทำให้เห็นมิติของการดำรงอยู่ของคณะละครฯ เพื่อดำเนินกิจกรรมของคณะฯ ในเขตกรุงเทพมหานครได้อย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ผู้วิจัยจะทำการศึกษา**แนวคิดและทฤษฎีทางด้านการกำกับการแสดงละครเวที** เพื่อเป็นฐานข้อมูลความรู้สำคัญในการศึกษาวิเคราะห์ความคิด วิธีการ ขั้นตอนใน

การกำกับการแสดงใน **กระบวนการการผลิตสร้างสรรค์ละครเวที** (Production) ซึ่งถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของคณะละครเวทีขนาดเล็ก

อย่างไรก็ตามด้วยธรรมชาติของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร เป็นลักษณะขององค์กรที่มิได้ดำเนินธุรกิจโดยมุ่งหวังผลกำไรเป็นหลัก รวมทั้งเป็นองค์กรที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์งานละครเวทีเพื่อนำเสนอแนวความคิดทางสังคมเพื่อการพัฒนาอันเป็นลักษณะขององค์กรไม่แสวงผลกำไรที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์งานเพื่อสังคม ผู้ศึกษาวิจัยจึงทำการศึกษาถึงแนวความคิด และทฤษฎี **กิจการเพื่อสังคม หรือ** Social Enterprise และ **การบริหารองค์กรไม่แสวงหากำไร** เพื่อทำความเข้าใจการกำเนิดขึ้นขององค์กรลักษณะดังกล่าว รวมถึงการบริหารจัดการองค์กรเหล่านี้เพื่อให้สามารถดำเนินกิจการได้อย่างต่อเนื่อง

ดังนั้นผู้ศึกษาวิจัยจึงจะทำการศึกษาแนวความคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องโดยสรุป ดังนี้

1. ประวัติและความเป็นมาของศิลปะการละครเวทีในประเทศไทย
2. ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ (Structural-Functional Theory)
3. การบริหารจัดการองค์กรทางศิลปะ (Arts Management)
4. ทฤษฎีการกำกับการแสดง (Directing for the Stage)
5. กิจการเพื่อสังคม (Social Enterprise) และ การบริหารองค์กรไม่แสวงหากำไร (Non-Profit Organization Management)

เมื่อศึกษาวิจัยแนวความคิด ทฤษฎี งานวิจัย และบทความที่เกี่ยวข้องดังกล่าวแล้ว ผู้ศึกษาวิจัยจะทำการสังเคราะห์แนวความคิดและทฤษฎีต่าง ๆ เพื่อเป็นพื้นฐานความคิดในการสร้างเครื่องมือในการศึกษาวิจัยกลุ่มเป้าหมายซึ่งจะกล่าวสรุปในขั้นตอนต่อไป

1. ประวัติและความเป็นมาของศิลปะการละครในประเทศไทย

ในส่วนนี้ผู้ศึกษาวิจัยจะศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของการละครของประเทศไทยในแต่ละยุคสมัยเพื่อให้เห็นถึงประเภท รูปแบบ หน้าที่ของละครเวทีในแต่ละช่วงเวลาเพื่อให้เข้าใจที่มาที่ไปของการละครต่าง ๆ ก่อนที่จะพัฒนามาเป็นคณะละครเวทีขนาดเล็กในปัจจุบัน โดยสามารถแบ่งความเป็นมาในแต่ละยุคสมัยที่มีเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ ดังนี้

ยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น

หลังจากการตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ พระมหากษัตริย์และราชสำนักในยุคนั้นได้ทำการรวบรวมศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่สูญหายไปและได้นำมาปรับรุงฟื้นฟูใหม่ ประกอบกับการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ และสังคมในประเทศไทยมีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง เมื่อการเมืองการปกครองเริ่มมั่นคงก็เริ่มมีการค้าขายทางทะเลกับจีน และประเทศตะวันตก ด้วยกิจกรรมทาง

เศรษฐกิจในรูปแบบนี้ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมก็เริ่มก่อตัวขึ้นและแพร่หลายในประเทศ ละครเวทีค่อยๆกลายเป็นมหรสพและความบันเทิงของประชาชน

ในยุคสมัยดังกล่าวนั้นวัฒนธรรมความบันเทิงรวมถึงละครในรูปแบบต่าง ๆ นั้นมีหน้าที่และจุดมุ่งหมายที่แตกต่างหลากหลาย สำหรับราชสำนักหรือชนชั้นสูงนั้น คือ เพื่อแสดงถึงคติความเชื่อทางศาสนาที่แสดงความสูงส่งของพระมหากษัตริย์ และ เพื่อความบันเทิง ส่วนของราษฎรนั้นมีเพื่อความบันเทิงในงานประเพณีพิธีกรรม และมุ่งความสนุกสนาน ส่วนรูปแบบของศิลปะการแสดงระหว่างราชสำนักก็จะถูกพัฒนาจนเป็นแบบแผน ส่วนรูปแบบความบันเทิงของราษฎรก็มีความคุณลักษณะและวิถีทางที่ต่างกันดังที่ ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ (2550: 7-20) กล่าวไว้ในหนังสือวัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย ไว้ว่า

> วัฒนธรรมของราชสำนักซึ่งเน้นความประณีตงดงาม เมื่อพัฒนาการจนเป็นที่ยอมรับแล้วก็กลายเป็นแบบแผนสืบมา ขณะที่วัฒนธรรมความบันเทิงของราษฎรซึ่งมุ่งความบันเทิงสนุกสนานปรับเปลี่ยนได้ง่าย วัฒนธรรมบันเทิงแปลกใหม่จึงมีแพร่หลายอยู่ในหมู่ราษฎรเสมอ เมื่อราษฎรมีฐานะการใช้ชีวิตความบันเทิงย่อมมีมากขึ้น พัฒนาการในรูปแบบใหม่ ๆ จึงเกิดขึ้นตามไปด้วย

ด้วยเหตุนี้ทำให้ศิลปะการแสดงต่าง ๆ เกิดการปรับรูปแบบให้มีการร้องรำการใช้ดนตรีและเรื่องราวที่แตกต่างไปจากขนบเดิม หลายครั้งมีการปรับบทสร้างบท และพัฒนารูปแบบการสร้างการแสดงให้กระชับมากขึ้น

จุดเริ่มต้นสำคัญในการเปลี่ยนทางสถานะของการละครไทยนั้น พรรัตน์ ดำรุง (2550:17) กล่าวว่า “**เริ่มในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งทรงมีพระบรมราชานุญาตให้ละครหญิงในราชสำนักออกมาแสดงละครกับคณะละครภายนอกได้ ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงในวงการละครและโปรดเกล้าฯ ให้มีการเก็บภาษีโขนละครขึ้นวัดและวังเจ้านายกลายเป็นศูนย์กลางการหัดละครดนตรีไทยก็กลับมาแพร่หลายอีกครั้ง**”

สมัยรัชกาลที่ 5

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ถือว่าเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญยิ่งในแวดวงศิลปะการแสดงและการละครของไทย เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำวิธีการใหม่ ๆ หลายวิธีมาพัฒนาละครของไทย อาทิ ทรงพระราชนิพนธ์ลิลิตนิทราชาคริต จากนิยายอาหรับราตรี และทรงกำกับการแสดงและทรงแสดงเองร่วมกับพระอนุชา เป็นต้น

มัทนี รัตนิน (2546:13)มัทนี รัตนิน ได้กล่าวถึงคุณูปการที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้สร้างไว้สำหรับศิลปะการละครของไทย และถือเป็นกษัตริย์พระองค์แรกที่ได้นำวิธีการของการละครสมัยใหม่มาใช้ในประเทศไทย

> พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาเป็นภาษาร้อยแก้วตามสำนวนชาววังสมัยนั้นสำหรับเรื่อง อิเหนา ซึ่งเกี่ยวกับชีวิตชาววัง กีฬาใหม่ ๆ ที่นิยม ทรงกำกับเวทีและจดบันทึกไว้เป็นหลักฐาน นับเป็นบันทึกการกำกับเวที (Stage Direction) นอกจากนี้ยังทรงพระราชนิพนธ์ละครรำเรื่อง เงาะป่า โดยทรงให้แสดงเหมือนชีวิตพวกเงาะซาไก นับเป็นแนวธรรมชาตินิยมและแนวชีวิตจริงครั้งแรกในประวัติศาสตร์ละครไทย)

นอกจากนี้การรับวัฒนธรรมตะวันตกในยุคสมัยนั้นยังส่งผลต่อรูปแบบศิลปะการแสดงไทยอย่างใหญ่หลวง ถึงแม้มหรสพหลักยังมีรูปแบบละครรำอยู่ก็ตามแต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพัฒนาเปลี่ยนแปลงแนวการนำเสนอให้เหมาะสมกับยุคสมัยและรสนิยมของผู้ชมซึ่งเป็นชนชั้นสูง พรรัตน์ ดำรุง (2550:17-18) กล่าวว่า “เนื่องจากละครแบบเดิมเริ่มเสื่อมความนิยมเพราะผู้ชมรู้สึกว่าช้าไม่ทันใจ ละครที่เกิดขึ้นใหม่นี้ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกดัดแปลงมาจากการแสดงละครร้องโอเปร่า(Opera) และละครพูดของตะวันตก ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งกระบวนการร้องแบบดั้งเดิมที่ใช้ลูกคู่มาเป็นตัวแสดงร้องเอง ในละครรำและปรับเปลี่ยนกระบวนการแสดงโดยลดการร่ายรำลง”

โดยละครรูปแบบใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในยุคสมัยนั้น ได้แก่ ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ ละครร้อง และละครพูด รูปแบบละครที่เกิดขึ้นใหม่นี้เปลี่ยนจากระบบการปกครองแบบเดิม คือ ละครชาวบ้าน ละครราชสำนัก หรือละครที่ได้รับความสนับสนุนจากบ้านเจ้านาย และเสนาบดีเป็นละครที่ขึ้นอยู่หรือได้รับการสนับสนุนจากองค์กรศิลปะวัฒนธรรมยุคแรก ได้แก่ กรมมหรสพ หรือภายใต้การจัดการของพระบรมวงศานุวงศ์ที่มีความเป็นเอกเทศจากราชสำนัก ละครจึงมีลักษณะเป็นงานเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับชาวบ้านแขกบ้านแขกเมือง และเริ่มจะพัฒนาสู่การแสดงที่ผู้ชมต้องเสียงเงินซื้อบัตรเข้าชม

สมัยรัชกาลที่ 6

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นยุคเริ่มแรกของละครรูปแบบใหม่จากตะวันตกอย่างแท้จริง เนื่องจากเป็นยุคแรกของละครพูดเต็มรูปแบบซึ่งรัชกาลที่ 6 ทรงเป็นผู้ริเริ่มเป็นพระองค์แรก

โดยพระองค์ทรงสนพระทัยในเรื่องศิลปวัฒนธรรมและการละคร ทรงพระราชนิพนธ์บทละครหลายลักษณะ ได้แก่ บทโขน บทละครรำซึ่งแม้จะใช้เนื้อเรื่องเก่าแต่ได้ปรับปรุงให้ทันสมัยขึ้นโดยดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว ทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาใหม่โดยสอดแทรกพระราชดำริส่วนพระองค์และพระราโชบายทางการเมืองเศรษฐกิจและสังคม

นอกจากนั้นยังทรงพระราชนิพนธ์บทละครร้องโดยเอาแบบอย่างมาจากละครโอเปร่า (Opera) และโอเปอเรตต้า (Operetta) ที่ชาวตะวันตกนิยมและนำมาดัดแปลง มีหลายเรื่องเป็นบทละครที่ปลุกใจในความรักชาติ

บทละครพูดของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมี 2 รูปแบบ ได้แก่ ละครพูดร้อยแก้ว และละครพูดร้อยกรอง สำหรับบทละครร้อยแก้วทรงพระราชนิพนธ์แปลบทละครจากนักแต่งบทละครตะวันตกหลายคน ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูด ทรงจัดสร้าง และร่วมแสดงละครพูดด้วยพระองค์เองหลายเรื่อง

ในรัชสมัยนี้มีแนวความคิดในการใช้ละครเป็นสื่อในการนำเสนอแนวความคิดใหม่ ๆ ทางการเมือง การละครไทยจึงเริ่มพัฒนาบทบาทใหม่ที่เกี่ยวข้องกับการเป็นเครื่องมือในการสื่อสารให้ความรู้และพัฒนาความคิดเพราะพระองค์ทรงชื่อว่าการละครเป็นเครื่องมือในการศึกษาเรียนรู้และสามารถโน้มน้าวจิตใจคนได้ดี

ช่วงการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475

ช่วงการเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองในพุทธศักราช 2475 เป็นจุดเริ่มต้นของการละครร่วมสมัยของไทยเพราะการเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้มีผลต่อระบบโครงสร้างของรัฐ ระบบเศรษฐกิจการเมือง และระบบการศึกษา ที่สำคัญการเปลี่ยนแปลงระบบอำนาจจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นการปกครองระบอบประชาธิปไตยที่มีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขภายใต้รัฐธรรมนูญนั้นส่งผลกระทบด้านจิตใจความคิดความเชื่อของพลเมือง และเป็นจุดเปลี่ยนที่มีผลต่อระบบความคิดการใช้ชีวิตและการพัฒนาผลงานทางศิลปะทำให้บทบาทของศิลปินและความหมายของศิลปะและการละครที่มีต่อชุมชนในสังคมแบบดั้งเดิมเปลี่ยนแปลงไป

สิ่งที่มีผลต่อความคิดคนไทยอย่างมากคือการเกิดพลเมืองรุ่นใหม่ที่พบว่าสังคมได้เปิดโอกาสให้พัฒนาตนเองความรู้และความสามารถอย่างเท่าเทียมกัน อีกทั้งยังมีสิทธิเสรีภาพ

ความเสมอภาคในการได้รับโอกาสทางการศึกษา และการเป็นผู้มีสถานะในสังคมเช่นเดียวกับชนชั้นสูงในอดีต คนเหล่านี้ได้กลายเป็นผู้นำในสังคมและเป็นผู้ที่สานต่อความคิดทั้งในด้านเสรีภาพสิทธิของพลเมืองและโอกาสในการพัฒนาตนเองให้เป็นพลเมืองคุณภาพในสังคม

นอกจากนี้ในด้านศิลปะการแสดงมีการพัฒนาระบบโครงสร้างให้กับการฝึกฝนเยาวชนในการสานต่อทะนุบำรุงศิลปะของชาติ ได้แก่ ดนตรี และการแสดงภายใต้หน่วยราชการที่เรียกว่ากรมศิลปากรที่มีระบบแบบแผนแทนที่การฝึกฝนและการเรียนรู้จากครูในวังและแบบขนบโบราณมีการฝึกฝนที่เป็นหลักสูตรขั้นตอนตามแบบตะวันตก อีกทั้งยังมีการผลิตแล้วจ้างศิลปินเพื่อทำหน้าที่บำรุงและอนุรักษ์ศิลปะการแสดงของชาติ ด้วยเหตุนี้การละครในยุคสมัยนั้นจึงมีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก

ในช่วงทศวรรษ 2480-2490 ละครเวทีได้ถือกำเนิดขึ้นและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย จนทำให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมที่เคยเป็นที่นิยมนั่นกลายเป็นสิ่งที่ล้าสมัย ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ (2550:226) กล่าวไว้ในหนังสือวัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทยว่า

> ละครเวทีเป็นพัฒนาการของละครที่แทนที่ละครร้องมีลักษณะเป็นละครพูดชายจริงหญิงแท้มีลักษณะการร้องที่แตกต่างจากละครร้องคือดำเนินเรื่องด้วยการเจรจาหากนิยมใส่เพลงแทรกประกอบเพื่อช่วยเสริมอารมณ์ของเรื่องการแสดงสมจริงโดยแต่งกายตามท้องเรื่องหรูหราด้วยการใช้เทคนิคด้านฉาก ใช้ดนตรีสากลบรรเลงประกอบ มีฉากและแต่งกายตามท้องเรื่อง

อย่างไรก็ตามละครเวทีก็ก็ได้รุ่งเรืองอยู่ในทศวรรษนั้นก่อนที่จะเสื่อความนิยมลงไปเมื่อสื่อภาพยนตร์และโทรทัศน์เข้าได้รับความนิยมในสังคม โดยปาริชาติ จึงวิวัฒนาภณ์ ได้กล่าวไว้ในบทความเรื่อง ละครเวทีสมัยใหม่ : เรื่องไทย เรื่องเทศ ฤาสำคัญไฉน ว่า “ในช่วงพ.ศ. 2476 ถึง 2498 นั้นละครพูดและละครร้องของไทยมีความรุ่งเรืองมากเกิดคณะละครมากมาย เช่น คณะปรีดาลัย ละครร้องพาบูรพ์ ผกาวลี เกียรติเกษม เทพไท สุปรีดีนิยมไทย เป็นต้น แต่ก็ต้องถึงแก่การเสื่อมสลายด้วยอิทธิพลของภาพยนตร์และโทรทัศน์จนกระทั่งต้องทยอยปิดโรงละครไปจนหมด” (ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์, 2545:16)

ช่วง พ.ศ. 2500

จนกระทั่งในปีพ.ศ. 2504 ถึง 2505 ละครเวทีฟื้นตัวใหม่อีกครั้งด้วยการเปิดให้มีการเรียนการสอนละครเวทีตะวันตกในมหาวิทยาลัย 2 แห่ง คือ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยผลงานในแบบละครสมัยใหม่นี้ยังไม่ได้แพร่หลายเพราะมีความแตกต่างจากละครพูด ละครรำที่คนไทยคุ้นเคย

ละครที่มีการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยเป็นละครที่มีสาระมีความจริงจังที่จะค้นหาความจริงเกี่ยวกับชีวิตและมนุษย์โดยใช้กระบวนการทางศิลปะในการจัดเสนอ ละครไม่ยึดติดกับรูปแบบของละครรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งแต่มุ่งที่จะแสวงหาแนวทางที่เหมาะสมที่สุดในอันที่ปลุกจิตสำนึกของผู้ชมให้สนใจปัญหาที่เกิดขึ้น และเสนอแนวความคิด วิธีแก้ไข นักการละครสมัยใหม่เชื่อว่าละครเป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถช่วยให้เกิดความเข้าใจระหว่างมนุษย์กับมนุษย์เป็นอย่างดี

ช่วงเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมือง พ.ศ. 2514-2519

ใน พ.ศ. 2514-2516 ละครของคนรุ่นใหม่ที่เน้นการแสวงหานั้นได้พัฒนาสู่ละครเพื่อชีวิตเต็มรูปแบบ เกิดกลุ่มละครนักศึกษา และละครเพื่อชีวิต ที่นำเสนอวรรณกรรมการละครเกี่ยวกับความคิดแนวเสรีนิยม สิทธิมนุษยชนการปกครองที่เสมอภาค และสร้างสำนึกทางการเมืองแก่ผู้ชมเป็นเครื่องมือของคนรุ่นใหม่ในการต่อต้านสงคราม และเผด็จการ ในการชุมนุมทางการเมืองละครเวทีที่ล้อเลียนเสียดสีการเมืองและการนำเสนอแนวความคิดเรื่องความเสมอภาคกลายเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมบนเวทีในการชุมนุมของนิสิตนักศึกษา ประชาชนในการต่อต้านการปกครองในระบบเผด็จการที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในช่วง 14 ตุลาพ.ศ. 2516

สวรรญา อิสราพร และ เริง รณกร ได้กล่าวไว้ในหนังสือจังหวะก้าวการละครเวทีถึงยุคสมัยนี้ว่าเป็นยุคแสวงหา หรือสมัยฟื้นฟูละครเวทีจากคนหนุ่มสาวว่า (สวรรญา อิสราพร, 2530:22)

> การตื่นตัวของละครเวทีน่าจะมาจากความต้องการแสดงออกของกลุ่มนักศึกษาในรั้วมหาวิทยาลัยซึ่งมีความต้องการจะเสนอความคิดความรู้สึกร่วมสมัยนั้น ให้ประจักษ์ในเจตจำนงแก่สายตาผู้ชมเพื่อกระตุ้นให้ตระหนักถึงปัญหาสังคม ปัญหาการปกครองและวัฒนธรรมบางด้านที่กำลังเสื่อมโทรมลง ความรู้สึกกดดันรุนแรงจากสภาพบ้านเมืองทำให้นักศึกษาหัวก้าวหน้าต้องการสื่อสารชี้แจงความเป็นจริงในสังคมออกมาตีแผ่ให้รับรู้กันได้ในทันทีเพราะหากชักช้าเกินไปแล้วอ่ะแก้ไขเยียวยาสังคมไทยได้ไม่ทันท่วงที

วันที่ 6 ตุลาคม 2519 ละครต่อต้านอำนาจรัฐกลายเป็นชนวน สำคัญในการใช้กำลังเพื่อปราบปรามนักศึกษา หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม กิจกรรมทางการเมืองซบเซาลง

อย่างเห็นได้ชัด นักศึกษาและกลุ่มผู้มีความขัดแย้งสูงกับรัฐบาลในขณะนั้นได้หลบหนีเข้าป่า แต่ถึงแม้กิจกรรมละครอาสาสมัครที่เกี่ยวข้องกับการเมืองจะสลายไป แต่กลับเป็นเชื้อไฟให้เกิดกลุ่มละครอาสาสมัครอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งได้รับอิทธิพลแนวคิดจากยุคสมัยนั้นเกิดเป็นกลุ่มละครอาสาสมัครเพื่อเยาวชนและกลุ่มละครเพื่อสังคมที่ออกเร่แสดงในชนบท อาทิ กลุ่มละครมะขามป้อม และกลุ่มละครมายา เป็นต้น

ช่วงพ.ศ. 2520-2540

ในช่วง พ.ศ. 2520-2540 ถือได้ว่าเกิดเหตุการณ์สำคัญมากมายหลายเหตุการณ์สำหรับวงการละครเวทีของไทย กล่าวได้ว่าตั้งแต่ก่อนปีพุทธศักราช 2519 ต่อเนื่องจนถึงพุทธศักราช 2528 มีกลุ่มละครต่างๆเกิดขึ้นกระจัดกระจาย ส่วนใหญ่เป็นนักทำละครปรัชญาที่มีอุดมการเชิงสร้างสรรค์ไม่มุ่งหวังผลกำไรแม้เวลาจะผ่านไปบางกลุ่มก็ยังรวมตัวกันได้เหนียวแน่นเพื่อสร้างละครที่มีมาตรฐานสู่สายตาประชาชน

บทบาทของละครเวทีไทยได้พัฒนาขึ้นอีกครั้งนับตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2525โดยเกิดเหตุการณ์สำคัญคือการที่โรงแรมมณเฑียรปรับปรุงห้องฟังเพลงเป็นโรงละครมณเฑียรทองเธียเตอร์ทำให้เกิดโรงละครขนาดเล็กที่นำเสนอละครที่เน้นความสนุกสนานในบรรยากาศที่สบายสบาย มัทนี รัตนิน ได้กล่าวถึงช่วงเวลาดังกล่าวไว้ว่า (มัทนี รัตนิน, 2546:26)

> มณเฑียรทองเธียเตอร์จัดแสดงละครแนวบันเทิงรอบดึก Cocktail Lounge Theatre มีศิษย์จุฬาฯ-ธรรมศาสตร์ไปร่วมจัดและให้รางวัลแก่นักแสดงรับบทยอดเยี่ยมประจำปีของมณเฑียรทองเธียเตอร์ นักแสดงจากมณเฑียรทองเธียเตอร์หลายคนพัฒนาเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ในปัจจุบัน มณเฑียรทองเธียเตอร์เปิดกิจการอยู่ได้ประมาณ 10 กว่าปีก็เลิกไปเพราะมีปัญหาทางการเงินและการบริหาร

การเกิดขึ้นของมณเฑียรทองเธียเตอร์ในยุคนั้นถือเป็นบทบาทสำคัญในการสร้างกระแสความนิยมในละครเวทีให้กลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง

ในช่วงนี้จึงเป็นช่วงที่ศิลปินมีความพยายามจะค้นคว้าค้นหาทดลองการสร้างละครในรูปแบบที่จะนำไปสู่คณะละครที่เป็นบริษัทจำกัด มีการรวบรวมและพัฒนาการจัดละครให้เกิดผลกำไรและเลี้ยงตัวได้ ในการรวมตัวกันนี้มีพัฒนารูปแบบที่น่าสนใจ โดยสรุปความจากรายงานวิจัยเรื่องแนวโน้มละครร่วมสมัย โดยพรรัตน์ ดำรุง ว่ามีรูปแบบ ดังนี้ (พรรัตน์ ดำรุง, 2550:30-36)

1) บริษัทนายทุน เป็นผู้จัดการด้านธุรกิจ การจัดการ การขาย การตลาดและจ้างคณะละครให้มาแสดง เช่น โรงแรมมณเฑียรทอง บริษัท ไนท์ สปอท โปรดักชั่น 2) บริษัทผลิตละคร เช่น แดส เอ็นเตอร์เทนเมนท์ 3) กลุ่มละครสมัครเล่นเฉพาะกิจ เช่น คณะละครสองแปด ที่เกิดขึ้นในปีพ.ศ. 2528 โดยรัศมี เผ่าเหลืองทอง นักทำละครยุคบุกเบิกที่จะเสนอละครเป็นประจำทุกปี และมีความพยายามนำเอาระบบธุรกิจมารับใช้ศิลปะโดยเน้นการสร้างละครที่มีสาระและคุณภาพการจัดสร้างและกระบวนการผลิตประณีต และใช้เวลาโดยผลงานของกลุ่มละครสองแปดเป็นละครเวทีเต็มรูปแบบมีผลงานโดดเด่นและนำเสนอเรื่องที่ให้คุณค่าแก่สังคม

จากปรากฏการณ์ดังกล่าวเห็นได้ว่าละครเวทีในช่วงนี้ได้รับความนิยมอีกครั้ง รวมถึงรูปแบบบริษัท หรือกลุ่มละครในลักษณะที่เกิดขึ้นแสดงให้เห็นการจัดการที่มีการแยกส่วนระหว่างผู้สร้างละครกับฝ่ายจัดการการแสดงทำให้มีการบริหารจัดการที่เป็นระบบคณะละคร นอกจากนี้ยังมีการขยับขยายไปสู่การเช่าสถานที่หอประชุม และเปิดโรงละครของตนเองในเวลาต่อมา

ในช่วงพุทธศักราช 2530 ถึง 2540 แนวคิดเรื่องการจัดการและบริหารด้านองค์กรศิลปะและวัฒนธรรม การระดมทุนเพื่อการสนับสนุนศิลปิน และการก่อตั้งองค์กรศิลปะในรูปแบบขององค์กรไม่เน้นกำไรเริ่มเป็นที่แพร่หลายองค์กรนานาชาติหลายองค์กรให้ทุนกับศิลปินหลากหลายสาขาความรู้ให้ได้พัฒนางานศิลปวัฒนธรรมร่วมกัน

ในยุคนั้นถึงแม้ละครเวทีเป็นการสร้างงานศิลปะที่มีรายจ่ายสูงแต่ก็ยังมีความเป็นไปได้ รูปแบบละครเวทีอาชีพจึงกลับมาอีกครั้ง มีการจ่ายค่าตัวผู้แสดงและผู้ร่วมงานมากบ้างน้อยบ้างตามผลกำไรที่ได้รับ มีการนำระบบสปอนเซอร์เข้ามาสู่วงการ และทำให้ผู้ที่ทำงานละครเวทีได้ค้นพบลักษณะเรื่องราวและรูปแบบการนำเสนอที่ถูกใจผู้ชมและเพื่อให้ศิลปะการละครกลายเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัยของผู้ชม รวมทั้งเกิดกลุ่มละครต่าง ๆ ขึ้นมากมาย โดยสวรรญา อิสราพร และ เริง รณกร กล่าวถึงสถานการณ์ในช่วงดังกล่าวไว้ว่า “ความตื่นตัวทางละครเวทีใน พ.ศ. นี้ก่อให้เกิดกระแสคลื่นละลอกสมทบ มีคณะกลุ่มผู้สนใจดิ้นรนตั้งขึ้นเป็นคณะละครเล็กๆ มากมายเพื่อผลิตผลงานออกมาตามความสนใจของตนเองเอง เช่น กลุ่มละครมายาอันที่จริงจะว่าคณะนี้เพิ่งก่อตัวก็เห็นจะไม่ได้แต่น่าจะเริ่มพบความเป็นตัวของตัวเองในระยะนี้ กลุ่มละครพับเพียบ ที่รวมตัวก่อตั้งขึ้นกับกลุ่มมะนาวหวาน เป็นต้น” (สวรรญา อิสราพร, 2530:22)

กล่าวได้ว่าในช่วงปีพุทธศักราช 2530 ถึง 2540 ภาวะด้านศิลปะวัฒนธรรมนั้นเกิดความพร้อมทางด้านบุคลากรเงินทุนและสถานที่ในการนำเสนอผลงานอย่างไม่เคยมีมาก่อน จากการแสดงละครที่มณเฑียรทองเธียเตอร์การสร้างผลงานละครที่ต่อเนื่องสม่ำเสมอของแดสเอ็นเตอร์เทนเม้นท์รวมทั้งการเกิดงานละครคุณภาพของกลุ่มละครสองแปด ละครจากมหาวิทยาลัย ละครเร่ในโรงเรียนและชุมชน ได้สร้างผู้ชมที่เป็นนักเรียนนักศึกษาและชนชั้นกลางจำนวนมาก ทำให้ละครเวทีกลายเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของประชาชนในยุคนั้น

นอกจากนี้แนวความคิดด้านการจัดการบริหารองค์กรศิลปะแบบองค์กรไม่มุ่งหวังผลกำไรเริ่มเผยแพร่เข้ามาในประเทศไทย และทำให้การจัดการในคณะละครแยกเป็นฝ่ายสร้างสรรค์ศิลปะและฝ่ายจัดการบริหารการจัดแสดงละครในช่วงนี้ใช้ระบบระดมทุนทำการตลาดและทำการประชาสัมพันธ์

ก่อนวิกฤติเศรษฐกิจช่วงพ.ศ.2540 กลุ่มบริษัทแปลน ได้พยายามพัฒนาศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณให้เป็นองค์กรศิลปะที่สนับสนุนศิลปินใหม่ มีการจัดการอบรมการสร้างบทละครมีแผนการจัดเสนอละครแบบทั้งปี จัดจ้างพนักงานประจำ มีการระดมทุนและการประชาสัมพันธ์อย่างเป็นระบบแต่ต่อมาโครงการต้องระงับไปเพราะวิกฤติเศรษฐกิจหลังจากทดลองจากโครงการไปได้เพียง 1 ปี

ยุคหลัง พ.ศ. 2540

วิกฤตการณ์เศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” ในปี พ.ศ. 2540 เป็นอีกหนึ่งจุดเปลี่ยนที่สำคัญของแวดวลละครเวทีของไทย และเป็นจุดสำคัญที่ทำให้กลุ่มคณะละครเวทีจำเป็นต้องปรับตัวตามสภาพเศรษฐกิจที่เปลี่ยนไปจนเกิดเป็นกลุ่มคณะละครเวทีขนาดเล็กเกิดขึ้นตามมาหลังจากนั้น

โดยหลังภาวะเศรษฐกิจตกต่ำในช่วงปี 2540 ผลกระทบด้านการเงินของภาคธุรกิจได้ขยายตัวมาสู่วงการศิลปะการละคร เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านเงินทุนและการสนับสนุนจากองค์กรภาคธุรกิจซึ่งปรากฏว่าคณะละครทั้งที่เป็นองค์กรขนาดใหญ่และขนาดเล็กต่างได้รับผลกระทบเป็นเหตุให้คณะละครต่าง ๆ มีการปรับตัวและพัฒนาตนเองให้เป็นองค์กรขนาดเล็กที่เลี้ยงตัวเองได้และพัฒนางานละครที่ทำเพื่อชุมชนมากขึ้นจนเกิดเป็น “**กลุ่มละครขนาดเล็ก**” ซึ่ง พรรัตน์ ดำรุง ได้ให้ลักษณะของกลุ่มละครขนาดเล็กซึ่งเป็นกลุ่มละครทางเลือกไว้ดังนี้ (พรรัตน์ ดำรุง, 2550:45)

เป็นกลุ่มละครขนาดเล็กมีสมาชิกที่เป็นหลัก 3-5 คนและใช้ระบบอาสาสมัครในการพัฒนางาน 2) คณะละครกลุ่มนี้มักจะเข้าไปมีส่วนร่วมในการพัฒนาละครสะท้อนสังคม 3) ลักษณะงานที่ทำมีหลากหลายเป็นละครเวทีละครเพื่อการพัฒนาสังคมและทำงานในเชิงธุรกิจการแสดงไปด้วย 4) มีความเกี่ยวข้องกับคณะละครใหญ่ใหญ่หรือเคยได้รับการฝึกฝนด้านการแสดงหรือ ละครจากมหาวิทยาลัย

นอกจากนี้กลุ่มละครขนาดเล็กเหล่านี้จะมีการจัดองค์กร และปรัชญาที่ชัดเจนและมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยองค์กรจะอยู่ในรูปแบบของอาสาสมัคร และองค์กรไม่มุ่งหวังกำไร

ในปี พ.ศ. 2545 เกิดเหตุการณ์สำคัญของแวดวงละครเวทีที่มีผลต่อกลุ่มละครเวทีขนาดเล็ก หรือละครเวทีโรงเล็ก คือ การเกิดขึ้นของ “**เครือข่ายละครกรุงเทพ**” และการเกิดขึ้นของ “**เทศกาลละครกรุงเทพครั้งที่** 1” ภายใต้ชื่อ “**มหกรรมสีสันละครกรุงเทพ**” ภายใต้การนำของประดิษฐ ประสาททอง จากเทศกาลละครกรุงเทพที่เกิดขึ้นครั้งแรกในปีนั้นทำให้เกิดการจัดเทศกาลละครกรุงเทพในปีต่อ ๆ มาจนถึงปัจจุบันจนกลายเป็นประเพณีประจำปี

การเกิดขึ้นของเทศกาลละครกรุงเทพนี้ทำให้เกิดโอกาส และพื้นที่ในการแสดงของกลุ่มคณะละครเวทีขนาดเล็กอย่างต่อเนื่อง และเป็นพื้นที่ให้กลุ่มคณะละครขนาดเล็กได้แสดงงาน แสดงความคิด แสดงจุดยืนของตนเองในการทำหน้าที่ต่อสังคมได้อย่างสม่ำเสมอ

จากการศึกษาพัฒนาการของละครร่วมสมัยจากเทศกาลละครกรุงเทพครั้งที่1 และครั้งที่ 2 ที่เกิดขึ้นทำให้เห็นปรากฏการณ์ที่สำคัญในแวดวงละครเวทีและทำให้เห็นวิถีชีวิตรูปแบบ และลักษณะของกลุ่มคณะละครเวทีร่วมสมัยเป็นละครทางเลือกที่มิได้ขึ้นอยู่กับอุตสาหกรรมบันเทิงโดย พรรัตน์ ดำรุง (2550 : 75) สรุปว่า จากการศึกษาพัฒนาการของละครร่วมสมัยจากเทศกาลละครกรุงเทพครั้งที่ 1 และ 2 เราพอจะมองเห็นได้ว่าละครร่วมสมัยของไทยนั้นหมายถึงคณะละครที่มีที่มาและรูปแบบดังต่อไปนี้ (พรรัตน์ ดำรุง, 2550:75)

1. คณะละครในร้ัวมหาวิทยาลัยและละครจากสถาบันการศึกษา
2. คณะละครเยาวชน ซึ่งแยกเป็นกลุ่มได้ 3 กลุ่ม ได้แก่
   2.1 กลุ่มละครประเด็นศึกษา
   2.2 กลุ่มละครเวทีสำหรับเด็กและเยาวชน
   2.3 กลุ่มละครในชุมชน
3. คณะละครอาชีพ แบ่งเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

3.1 คณะละครในรูปแบบบริษัท

3.2 คณะละครขนาดเล็ก

4. คณะละครแบบขนบนิยม (ใหม่)

5. ละครชาวบ้าน

ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ผู้ศึกษามีวัตถุประสงค์และเป้าหมายที่จะศึกษาถึงการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็ก และคณะละครแบบขนบนิยมใหม่ซึ่งมีลักษณะการบริหารจัดการองค์กรในลักษณะใกล้เคียงกัน แต่แตกต่างกันที่รูปแบบการนำเสนอที่คณะละครแบบขนบนิยมใหม่จะนำขนบละคร หรือนาฏศิลป์แบบดั้งเดิมมาประยุกต์จนเกิดเป็นการแสดงละคร

โดยคณะละครขนาดเล็กนั้นเป็นคณะละครที่ต้องการนำเสนอละครที่แต่งขึ้นเองมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับสังคมไทยประกอบด้วยศิลปินผู้แสดงเพียงคนเดียวหรือกลุ่มนักการการละครที่มีอุดมการณ์คล้ายกัน โดยไม่ต้องการรับเงินจากองค์กรราชการหรือเอกชนที่จะกำหนดหัวข้อในการสร้างสรรค์และนำเสนอละคร คณะละครขนาดเล็กนี้นี้มีการบริหารจัดการองค์กรขนาดเล็กจากศิลปินที่ประสานความร่วมมือกันซึ่งมีแนวคิดใกล้เคียงกันการสร้างสรรค์งานเป็นไปตามแต่ศิลปินซึ่งเป็นผู้นำกลุ่มละคร โดยร่วมกันกำหนดวางแผนจนสามารถจัดการนำเสนอผลงานละครได้อย่างสม่ำเสมอ แต่มักใช้ศิลปินที่มาจากอาสาสมัคร มีการจ่ายค่าเสียเวลาน้อยมาก แต่ผลงานก็มักเป็นที่ผ่านการคิดวิเคราะห์ มีความกล้านำเสนอเรื่องราวที่ชวนให้ผู้ชมต้องคิดต้องวิเคราะห์ตนเองและสังคม

ส่วนคณะละครแบบขนบนิยมใหม่นั้น พรรัตน์ ดำรุง สรุปเอาไว้ว่ามีลักษณะการจัดการแบบกลุ่มละครขนาดเล็ก เพียงแต่มีรูปแบบการนำเสนอที่ต่างไปดังนี้ (พรรัตน์ ดำรุง, 2550:79)

> คณะละครแบบขนบนิยมใหม่ เป็นกลุ่มละครที่มีลักษณะการจัดการเป็นแบบกลุ่มละครขนาดเล็กแต่มีการรวมตัวและความรู้ของศิลปินที่แตกต่างออกไป คนสร้างสรรค์มีพื้นฐานความรู้ทางนาฏศิลป์แต่ต้องการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานแบบละครในแบบสมัยใหม่ที่แฝงความคิดการตีความหรือกระบวนการรำที่แตกต่างไปจากขนบเดิม ละครหรือการแสดงรูปแบบใหม่นี้ส่วนใหญ่จะนำองค์ประกอบของละครรำนาฏศิลป์มาใช้เป็นสื่อในการ พัฒนางานเรียกว่า แดนซ์เธียเตอร์ใช้การร่ายรำ หรือการเต้นรำในการเสนอความคิด เรื่องที่นำเสนอมีทั้งเรื่องเก่าที่นำมาตีความใหม่

ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ผู้ศึกษาเลือกที่จะศึกษากลุ่มละครขนาดเล็ก และกลุ่มละครขนบนิยมใหม่ เนื่องจากมีความสำคัญต่อสังคมเพราะเป็นศิลปะที่เป็นทางเลือกต่อสังคมที่มิได้ทำตามแนวทางของธุรกิจบันเทิงที่เป็นกระแสหลักทำให้มีอิสระในการนำเสนอผลงานที่มีเนื้อหาที่สะท้อนสังคมได้เป็นอย่างดีและตรงไปตรงมา โดยในการศึกษาครั้งนี้ผู้ศึกษาจะเรียกกลุ่มละครทั้ง 2 ลักษณะนี้รวมกันว่า “**คณะละครเวทีขนาดเล็ก**” โดยจะมุ่งศึกษาถึงการดำรงอยู่ของคณะละคร ฯ ผ่านศิลปินผู้นำของคณะละคร ฯ เพื่อจะทำให้ทราบว่าแต่ละคณะฯ มีวิถีทางในการที่จะทำให้คณะฯ ของตนนั้นดำรงอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาประวัติศาสตร์และความเป็นมาของการละครไทยจนถึงการกำเนิดขึ้นและดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กจะเห็นได้ว่า ละครเวที และคณะละครเวทีขนาดเล็กนั้นเป็นหน่วยหนึ่ง องค์การหนึ่ง และเป็นกลุ่มของกิจกรรมในระบบสังคมที่มีหน้าที่เพื่อตอบสนองความต้องการของสังคม

ในการศึกษาการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็ก ผู้ศึกษาวิจัยจะใช้มหาทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ (Structural-Functional Theory) ของ ทัลคอตต์ พาร์สัน (Talcott Parsons) มาเป็นหลักในการวิเคราะห์การอยู่รอดและการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็ก โดยรายละเอียดและหลักการของทฤษฎีนี้จะกล่าวถึงในส่วนต่อไป

2. ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ (Structural-Functional Theory) ของ ทัลคอตต์ พาร์สัน (Talcott Parsons)

ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ (Structural-Functional Theory) เป็นมหาทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ที่ใช้ในการวิเคราะห์โครงสร้างสังคมและความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันสังคมที่เป็นส่วนประกอบของโครงสร้างทางสังคม โดยกล่าวถึงพื้นฐาน 4 ประการที่จะทำให้ระบบสังคมหรือหน่วยต่าง ๆ ในสังคมสามารถอยู่รอดและดำรงอยู่อย่างยั่งยืน

สุภางค์ จันทวานิช อธิบายถึงระบบสังคมและหน้าที่พื้นฐานของพาร์สันว่า “ หน้าที่ คือ กลุ่มของกิจกรรมที่ดำเนินไปเพื่อสนองความต้องการของระบบสังคม ในเบื้องต้นพาร์สันมองว่าสังคมเป็นระบบในระบบสังคมนี้มีหน้าที่ คือมีการกระทำกิจกรรมแต่กิจกรรมนี้ทำเป็นกลุ่ม ๆ และทำเพื่อมาสนองความต้องการของระบบ ” (สุภางค์ จันทวานิช, 2559:165)

เมื่อเปรียบเทียบคณะละครเวทีขนาดเล็กกับทฤษฎีนี้จะพบว่าคณะละครเวทีขนาดเล็กก็เป็นกลุ่มของกิจกรรม และกลุ่มทางสังคมที่เกิดขึ้นเพื่อสนองความต้องการของระบบสังคมโดยมี

หน้าที่ต่าง ๆ ตั้งแต่ให้ความสนุกสนานบันเทิงไปจนถึงการพัฒนาความคิด ทัศนคติ สติปัญญาของผู้ชมเพื่อการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาสังคม นอกจากนี้เพื่อการดำรงอยู่ของคณะละคร ฯ คณะละคร ฯ ก็จำเป็นที่จะต้องทำหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการ โดย ณรงค์ ศรีสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงหน้าที่พื้นฐานและแบบจำลองทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ของพาร์สันไว้ดังนี้ “พาร์สันได้ให้แบบจำลองของทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ที่มีส่วนประกอบของการหน้าที่ 4 ประการสำหรับระบบการกระทำทุกระบบ หรือระบบสังคมทั้งหมดเรียกว่า AGIL ถ้าหากว่าระบบต้องการการอยู่รอดหรือการคงอยู่อย่างยั่งยืนจะต้องเกี่ยวข้องกับชุดของกิจกรรมที่มุ่งสนองความต้องการของระบบ กิจกรรมเหล่านี้ได้แก่ การปรับตัว (A) การบรรลุเป้าหมาย (G) การบูรณาการ (I) การรักษาแบบแผน (L)” (ณรงค์ ศรีสวัสดิ์, 2555:39)

โดยการวิเคราะห์และทำความเข้าใจระบบสังคมนั้นสามารถพิจารณาได้จากหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการนี้ สุภางค์ จันทวานิช ได้อธิบายถึงหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการของพาร์สัน โดยมีรายละเอียด ดังนี้ (สุภางค์ จันทวานิช, 2559:166-167)

1. การปรับตัว (Adaptation) คือ การที่สังคมจัดให้มีการปรับตัวให้เข้ากับทุกสถานการณ์และสิ่งแวดล้อม และความต้องการของระบบ หากสิ่งต่าง ๆ ไม่ตรงกับความต้องการของระบบก็ต้องมีการปรับตัว

2. การบรรลุเป้าหมาย (Goal Attainment) สังคมต้องมีการกำหนดเป้าหมายและระบบต่าง ๆ ก็จะต้องทำหน้าที่ในการกำหนดเป้าหมายหลัก

3. การบูรณาการ (Integration) คือ หน้าที่ในการทำให้เกิดความสัมพันธ์ที่สอดคล้องกันของระบบต่าง ๆ ซึ่งจะต้องดำเนินไปร่วมกัน เนื่องจากระบบสังคมประกอบด้วยระบบย่อยที่มีความแตกต่างกัน และมีกลุ่มกิจกรรมเฉพาะของตน จำเป็นต้องมีการดูแลให้เกิดการประสานสอดคล้องระหว่างระบบย่อยต่าง ๆ จึงต้องบูรณาการเข้าหากัน

4. การรักษาแบบแผน (Latency หรือ Pattern Maintenance) คือ การธำรงและฟื้นฟูแรงจูงใจของปัจเจกและแบบแผนของสังคม ในการที่จะขับเคลื่อนไปข้างหน้าด้วยกันนั้นจำเป็นที่จะต้องมีแรงจูงใจร่วมกัน ถ้ามีคนบางกลุ่มเกิดความรู้สึกท้อแท้หรือเห็นแตกต่างจนไม่อาจขับเคลื่อนไปข้างหน้าร่วมกันได้ก็เป็นหน้าที่ของระบบสังคมที่จะต้องฟื้นฟูเขาเหล่านั้นขึ้นมาเพื่อให้กลับเข้ามาและยึดถือเป้าหมายหลักร่วมกันใหม่ให้ได้ นอกจากฟื้นฟูปัจเจกบุคคลแล้วแบบแผนของสังคมก็ต้องถูกธำรงไว้ด้วย แบบแผนของสังคมที่จะต้องถูกธำรงไว้คือลักษณะของสังคมที่ไม่เปลี่ยนแปลงแบบถอนรากถอนโคนหรือเป็นแบบแผนอนุรักษ์นิยม

จากหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการดังกล่าวนี้จะสอดคล้องกับระบบปฏิบัติการ 4 ระบบ และระบบย่อยของสังคม 4 ระบบย่อยโดยมีรายละเอียดดังนี้ (สุภางค์ จันทวานิช, 2559:167-171)

ระบบปฏิบัติการ 4 ระบบ

1. ระบบร่างกายและสภาพแวดล้อมทางกายภาพ(Physical) ซึ่งเป็นระบบปฏิบัติการที่เกี่ยวข้องสอดคล้องกับหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการในเรื่องของการปรับตัว (Adaptation) ซึ่งการปรับตัวนั้นจะต้องทราบถึงระบบร่างกาย และสภาพแวดล้อมภายทางกายภาพเพื่อที่จะทำให้สามารถปรับตัวได้อย่างเหมาะสม โดยระบบปฏิบัติการนี้รวมถึงเรื่องการผลิตเชิงเศรษฐกิจด้วย เพราะเป็นปฏิบัติการด้านสภาพแวดล้อมทางวัตถุ (กายภาพ) เช่นเดียวกัน

โดยระบบร่างกายและสภาพแวดล้อมทางกายภาพนั้นผู้ศึกษาวิจัยจะวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบกับคณะละครเวทีขนาดเล็กในด้านของ ลักษณะทางกายภาพของคณะละครฯ สภาพแวดล้อมต่าง ๆ ของคณะละครฯ รวมทั้งเศรษฐกิจและการเงินของคณะละคร ฯ

2. บุคลิกภาพ เป็นระบบปฏิบัติการที่เกี่ยวข้องสอดคล้องกับหน้าที่พื้นฐานด้านการบรรลุเป้าหมาย (Goal Attainment) โดยในระบบปฏิบัติการนี้จะเน้นการศึกษาด้านบุคลิกภาพและสมาชิกของสังคมนั้น ๆ โดยทฤษฎีเชื่อว่าคนที่เป็นสมาชิกในสังคมจะต้องได้รับการขัดเกลาหล่อหลอมให้มีความคิด เป้าหมาย อุดมการณ์ไปในทิศทางเดียวกันจึงจะทำให้บรรลุเป้าหมายของสังคมนั้น ๆ

โดยการศึกษาถึงคณะละครเวทีขนาดเล็กในด้านระบบบุคลิกภาพจะมุ่งศึกษาในเรื่องของบุคลากรในคณะ และการพัฒนาบุคลากรในคณะฯ

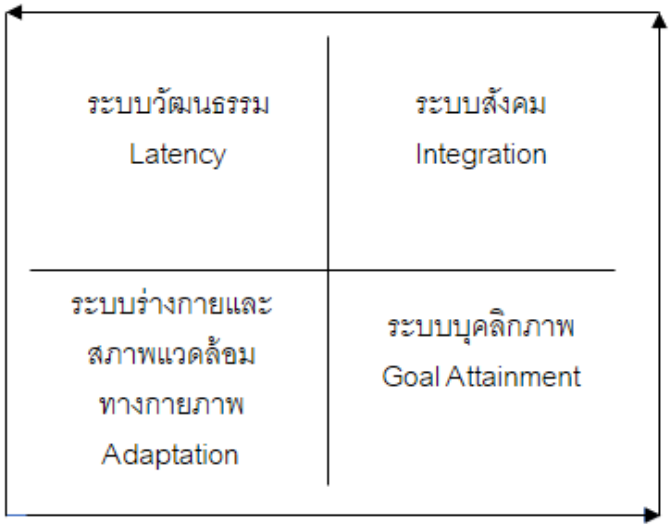
3. ระบบสังคม เป็นระบบปฏิบัติการที่เกี่ยวข้องกับหน้าที่พื้นฐานด้านการบูรณาการ (Integration) ซึ่งระบบสังคมนี้จะเป็นระบบที่หลอมรวมเอาองค์ประกอบต่าง ๆ ของระบบย่อยเข้าด้วยกัน

ในการศึกษาถึงระบบสังคมในหน้าที่พื้นฐานด้านบูรณาการของคณะละครฯ นั้นผู้ศึกษาวิจัยจะทำการศึกษาถึงการบูรณาการเพื่อการดำรงอยู่ของคณะละคร ฯ ในมิติต่าง ๆ

4. ระบบวัฒนธรรม เป็นระบบปฏิบัติการที่เกี่ยวข้องกับหน้าที่พื้นฐานทางด้านการธำรงแบบแผนของสังคม โดยระบบวัฒนธรรมจะเป็นตัวเชื่อมโยงให้คนในสังคม เช่น การฟื้นฟูจิตใจ การสร้างแรงจูงใจในการรักษาแบบแผนของสังคม

โดยระบบวัฒนธรรมหากจะเชื่อมโยงกับระบบปฏิบัติการในคณะละคร ฯ ก็จะเป็นการศึกษาเรื่องของการรักษาแบบแผน รวมทั้งการสืบสานปรัชญา ความคิด ความเชื่อ และพฤติกรรมของคนในคณะละครฯ ในแง่มุมของการธำรงแบบแผนของคณะละครฯ ไว้

จากหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการ ที่มีความเกี่ยวเนื่องกับระบบปฏิบัติการทั้ง 4 ระบบสามารถอธิบายได้ด้วยแผนภาพ ดังนี้



ภาพประกอบ 2 ระบบปฏิบัติการกับหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการของพาร์สัน

จากหน้าที่พื้นฐาน และระบบปฏิบัติการทั้ง 4 ยังมี “ระบบย่อยของของสังคม”ที่มีรายละเอียดที่เพิ่มเติมจากระบบปฏิบัติการมาเป็นหน้าที่ที่ชัดเจนทางด้านต่างๆ อีก 4 ระบบย่อยซึ่งแต่ละระบบย่อยจะมีความเกี่ยวเนื่องกันกับหน้าที่พื้นฐาน และระบบปฏิบัติการทั้ง 4 โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ระบบย่อยของสังคม

ระบบย่อยของสังคมเป็นระบบที่กล่าวถึงหน้าที่ที่ชัดเจนในสังคมโดยแบ่งได้เป็น 4 ระบบ ได้แก่ ระบบเศรษฐกิจ ระบบการเมือง ระบบสังคมและชุมชนและระบบคุ้มครองหรือดำรงวัฒนธรรม โดยระบบในระดับล่างจะเป็นระบบที่เกี่ยวข้องกับวัตถุ และเศรษฐกิจ ส่วนระบบด้านบนจะเป็นเรื่องของอุดมการณ์วัฒนธรรม ซึ่งแต่ละระบบจะมีความเชื่อมโยงกับหน้าที่พื้นฐาน 4ประการ และระบบปฏิบัติการทั้ง 4 ระบบ โดยระบบย่อยของสังคมทั้ง 4ระบบย่อยมีรายละเอียดและความสัมพันธ์กับหน้าที่พื้นฐาน และระบบปฏิบัติการ ดังนี้

1. ระบบเศรษฐกิจ (Economics) เป็นเรื่องของสิ่งแวดล้อมและทรัพยากรธรรมชาติ เมื่อมีระบบเศรษฐกิจแล้วมนุษย์ก็จะสามารถปรับตัว และใช้ประโยชน์จากทรัพยากรธรรมชาติได้ ระบบนี้เป็นระบบที่อยู่ขั้นพื้นฐานที่สุด เกี่ยวข้องกับวัตถุ และการผลิต ระบบนี้ผลถึงหน้าที่พื้นฐานในการปรับตัว ในระบบปฏิบัติการร่างกายและสภาพทางกายภาพ

2. ระบบการเมือง (Political) ระบบการเมืองนี้เกิดขึ้นเพื่อทำให้เกิดการทำหน้าที่ (Goal Attainment) โดยเริ่มต้นด้วยการที่มีเป้าหมายหลักร่วมกันแล้วก็ดำเนินการเพื่อให้ไปถึงเป้าหมายหลักเหล่านั้นด้วยกัน ระบบการเมืองนี้เกิดขึ้นหลังระบบเศรษฐกิจ กล่าวคือเกิดหลังจากที่สังคมเริ่มมีการผลิต และการบริโภคถึงเกิดการจัดการเรื่องหน้าที่ และการเมืองขึ้นมา

3. ระบบสังคมหรือชุมชน (Societal/Community) เป็นระบบที่เกิดขึ้นหลังจากที่สังคมมีระบบเศรษฐกิจ และระบบสังคมแล้ว เป็นระบบที่จะสร้างให้เกิดการบูรณาการองค์ประกอบต่าง ๆ ในสังคม ระบบสังคมจะเกี่ยวเนื่องกับหน้าที่ด้านการบูรณาการ และระบบปฏิบัติการสังคมทำให้เกิดการหลอมรวมองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องเข้ามาเพื่อวัตถุประสงค์ต่าง ๆ

4. ระบบอาศัยการมอบหมาย หรือความไว้วางใจมาช่วยคุ้มครองวัฒนธรรม (Fiduciary) ระบบย่อยนี้เป็นระบบที่ทำเกิดหน้าที่การรักษาแบบแผน (Latency) โดยใช้วัฒนธรรม (Culture) เป็นเครื่องมือซึ่งระบบย่อยนี้ทำให้เกิดการสืบทอด และการมอบหมายนี้ต้องมีการรับรองในแง่กฎหมาย

ความสัมพันธ์ระหว่างหน้าที่พื้นฐาน ระบบปฏิบัติการ ระบบย่อยในสังคมสามารถแสดงรายละเอียดและความสัมพันธ์เป็นแผนภาพได้ ดังนี้

หน้าที่พื้นฐาน	**ระบบปฏิบัติการของสังคม**	**ระบบย่อยของสังคม**
1. **A**daptation การปรับตัว	Organism System ระบบร่างกาย และ สภาพแวดล้อมกายภาพ	Economic ระบบเศรษฐกิจ
2. **G**oal Attainment การบรรลุเป้าหมาย	Personality System ระบบบุคลิกภาพ	Political ระบบการเมือง
3. **I**ntegration การบูรณาการ	Social System ระบบสังคม	Societal / Community ระบบสังคม และ ชุมชน
4. **L**atency Pattern Maintenance การรักษาแบบแผน	Cultural System ระบบวัฒนธรรม	Fiduciary ระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม

ภาพประกอบ 3 หน้าที่พื้นฐาน ระบบสังคม และระบบย่อยของสังคมของพาร์สัน

หน้าที่ 3: Latency **การรักษาแบบแผน** **หน้าที่** 4 : Integration **การบูรณาการ**

Culture Systemระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม Fiduciary ระบบความไว้วางใจ	Social System ระบบปฏิบัติการสังคม Societal / Community ระบบสังคมและชุมชน
Organic System ระบบปฏิบัติการร่างกาย Economic ระบบเศรษฐกิจ	Personality System ระบบปฏิบัติการบุคลิกภาพ Political ระบบการเมือง

หน้าที่ 1 : Adaptation **การปรับตัว** **หน้าที่** 2 : Goal Attainment **การบรรลุเป้าหมาย**

ภาพประกอบ 4 ระบบย่อยของสังคมของพาร์สัน

จากหน้าที่พื้นฐานระบบปฏิบัติการ และระบบย่อยของสังคมทำให้ผู้ศึกษาวิจัยทราบว่าหากระบบสังคมใดต้องการดำรงอยู่จะต้องทำหน้าที่ มีระบบปฏิบัติการ และระบบย่อยเหล่านี้ ดังนั้นผู้ศึกษาวิจัยจะนำหลักการเหล่านี้ไปใช้เป็นหลักในการศึกษาวิเคราะห์วิถีทางในการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กต่อไป

อย่างไรก็ตามนอกจากทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ของพาร์สันแล้ว ผู้ศึกษาวิจัยมองเห็นว่ายังมีทฤษฎีการบริหารจัดการองค์กรทางศิลปะที่เป็นหลักการที่สำคัญในการที่จะทำให้คณะละคร ฯ สามารถบริหารจัดการตนเองให้สามารถอยู่รอด และสามารถดำรงอยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ผู้ศึกษาจึงได้ทำการศึกษาแนวความคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ “**การบริหารจัดการองค์กรศิลปะ**” ดังที่จะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

3. แนวความคิดและทฤษฎีการบริหารจัดการองค์กรทางศิลปะ (Arts Management)

แนวความคิดทางด้านการบริหารจัดการองค์กรทางศิลปวัฒนธรรม (Arts and Cultural Management) ที่รวมถึงการบริหารจัดการองค์กรทางศิลปะการละคร (Theatre Management) นั้นเกิดขึ้นในสังคมโลกตะวันตกมาเป็นระยะเวลานานแล้ว โดยเกิดขึ้นจากการประยุกต์หลักการบริหารที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัย ตั้งแต่หลักการบริหารตามหลักการวิทยาศาสตร์(Scientific

Management) ทฤษฎีการจัดการและการบริหาร(Administrative Management) การบริหารทรัพยากรบุคคล (Human Relations Management) รวมถึงทฤษฎีการบริหารจัดการสมัยใหม่ (Modern Management) ที่กล่าวถึง ทฤษฎีระบบ(System Theory) หรือ การบริหารจัดการที่ปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์(Contingency Approach) เป็นต้น

ในช่วงก่อนทศวรรษ 1990 ประเทศสหรัฐอเมริกามีการสนับสนุนคณะละครเวทีด้วยทุนจากรัฐบาลที่เรียกว่า National Endowment for the Arts ซึ่งจะเป็นการสนับสนุนด้านเงินทุนแก่คณะละครเวทีคล้ายกับประเทศฝรั่งเศส โดยคณะละคร และศิลปินจะมีเงินเดือนในการสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงภายใต้คณะละครเวที รวมทั้งมีการยกเว้นภาษีให้กับคณะละครอีกด้วย

จนกระทั่งช่วงทศวรรษ 1990 เมื่อรัฐบาลสหรัฐอเมริการปรับเปลี่ยนนโยบายการให้การสนับสนุนกับคณะละครเวทีและองค์กรทางศิลปวัฒนธรรมในประเทศด้วยการลดจำนวนเงินสนับสนุนลงทำให้คณะละครเวทีต้องมีการปรับตัว และบริหารจัดการตนเองเพื่อให้มีรายได้มีเงินทุนเพื่อให้คณะละคร ฯ สามารถดำรงอยู่ได้ จากปัจจัยบริบทที่เปลี่ยนไปแนวความคิดเรื่องการบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรมจึงมีบทบาทหน้าที่สำคัญ และเกิดการเรียนการสอนทางด้านการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรม(Arts and Cultural Management) คณะละครเวทีเริ่มมีการปรับตัวจากคณะละครเวทีจากเดิมที่ศิลปินมุ่งเน้นการสร้างงานเนื่องจากไม่ต้องดิ้นรนหาเงินทุนสนับสนุนกลาย มาเป็นคณะละครเวทีที่ต้องให้ความสำคัญในด้านการบริหารจัดการคำนึงถึงหลักการตลาดเพื่อหาเงินทุนให้กับคณะละคร ฯ มากขึ้น รวมถึงคณะละคร ฯ ต้องเพิ่มบุคลากรที่ทำหน้าที่ในส่วนนี้แทนที่จะมีเพียงศิลปินที่ดูแลเรื่องการสร้างสรรค์งานเหมือนสมัยก่อน พัฒนาการด้านการบริหารจัดการคณะละคร ฯ รวมทั้งการบริหารจัดการทางศิลปวัฒนธรรมจึงเกิดขึ้น

หน้าที่หลักของการบริหารจัดการ

หน้าที่หลักของการบริหารจัดการองค์กรทางศิลปวัฒนธรรมรวมถึงคณะละครฯ วิลเลียม เจ. เบิร์นส ได้กล่าวเอาไว้ว่าจะประกอบด้วย 4 หน้าที่ ซึ่งเป็นหลักการที่นำมาจากหลักการบริหารทั่วไป ดังนี้ (Byrnes William J., 2009:16)

1. การวางแผน (Planning)
2. การจัดองค์กร (Organizing)
3. การนำ หรือ การบังคับบัญชา (Leading)
4. การควบคุม (Controlling)

โดยแต่ละหน้าที่ของการบริหารจัดการมีความหมาย หลักการ และมุมมองต่างๆ ดังนี้

1. **การวางแผน** (Planning)

การวางแผนนั้นถือเป็นขั้นตอนแรก และขั้นตอนที่สำคัญมากในการบริหารจัดการ เนื่องจากเป็นขั้นตอนในการสร้างและกำหนดทิศทางขององค์กรต่อไปในอนาคต โดย วิทยา ด่านธำรงกูล ให้ความหมายเอาไว้ว่า “**การวางแผนคือ กระบวนการของการกำหนดเป้าหมาย** (Objectives) **และวิธีปฏิบัติ**(Course of Action) **เพื่อไปสู่เป้าหมายคือผลลัพธ์อย่างใดอย่างหนึ่งที่ต้องการบรรลุเพื่อกำหนดทิศทางขององค์กรให้ชัดเจน**” (วิทยา ด่านธำรงกูล 2546 : 128)

โดยการวางแผนนั้นต้องมีการศึกษาทำความเข้าใจกับบริบทสังคมโดยรอบ เพื่อให้การวางแผนนั้นยืนอยู่บนพื้นฐานที่เข้าใจธรรมชาติของบริบทรอบ ๆ ด้าน

ประเภทของแผน

แผนจะเป็นสิ่งที่กำหนดเป้าหมายและกิจกรรมต่างๆเพื่อการบรรลุเป้าหมาย โดยแผนอาจถูกจำแนกออกได้หลายประเภท ซึ่งผู้บริหารจะต้องสามารถเลือกใช้แผนให้เหมาะกับสถานการณ์ ลักษณะงาน และองค์กร

ประเภทของแผนมาจากเกณฑ์ที่ใช้ในการกำหนดที่แตกต่างกัน เช่น หากใช้เวลาเป็นเกณฑ์จำแนกสามารถแบ่งแผนออกเป็นแผนระยะสั้นและแผนระยะยาว หากใช้ระดับในองค์กรเป็นเกณฑ์สามารถแบ่งเป็นแผนกลยุทธ์แผนยุทธวิธีและแผนปฏิบัติการ เป็นต้น โดย วิทยา ด่านธำรงกูล ได้กล่าวถึงแผนลักษณะต่าง ๆ ไว้ ดังนี้(วิทยา ด่านธำรงกุล, 2546:129-131)

- แผนระยะสั้น และ แผนระยะยาว (Short-, Intermediate-, and Long-Range Plan) โดยทั่วไปแผนระยะสั้นจะครอบคลุมเวลา 1 ปี แผนระยะกลางจะควบคุม 1-5 ปี ส่วนแผนระยะยาวอาจจะใช้เวลาตั้งแต่ 5 ปีขึ้นไป ทั้งนี้ระยะเวลาของแผนอาจจะขึ้นอยู่กับความเหมาะสม และการกำหนดโดยแต่ละองค์กร โดยในการวางแผนระยะยาวนั้นผู้บริหารมีบทบาทสำคัญในการกำหนดเป้าหมายและทิศทางว่าในอนาคตระยะยาวต้องการให้องค์กรจะมุ่งสู่เป้าหมายใด

- แผนกลยุทธ์ แผนยุทธวิธี และแผนปฏิบัติการ (Strategic, Tactical and Operational Plans) แผนกลยุทธ์ แผนยุทธวิธี และแผนปฏิบัติการ ทั้ง 3 แผนนี้เป็นแผนที่ต้องวางอย่างสอดคล้องและสอดรับกันโดยแผนกลยุทธ์จะเป็นแผนที่กำหนดภาพรวมขององค์กรด้วยการกำหนดเป้าหมายและทิศทาง ส่วนแผนยุทธวิธีจะเป็นการแปลงแผนกลยุทธ์และเป้าหมายให้ออกมาเป็นวิธีการที่ชัดเจน เช่น แผนการผลิต แผนการตลาด แผนการเงิน เป็นต้น หลังจากนั้น

การวางแผนปฏิบัติการจะเป็นแผนที่ระบุถึงการทำงานเฉพาะอย่าง เป็นแผนที่มีระยะเวลาไม่เกิน 1 ปี อาจจะเป็นแผนรายเดือน รายสัปดาห์ หรือรายวันก็ได้

สำหรับกระบวนการวางแผนจะประกอบด้วยขั้นตอนต่างๆ ดังนี้ (วิทยา ด่านธำรงกุล, 2546:129-133)

1. การกำหนดเป้าหมาย
2. การประเมินตนเองเมื่อเทียบกับเป้าหมาย
3. กำหนดสมมติฐานเกี่ยวกับเงื่อนไขในอนาคต
4. ระบุ วิเคราะห์ทางเลือกที่จะปฏิบัติ
5. นำแผนไปปฏิบัติและประเมินผล

2. การจัดองค์กร (Organizing)

หลังจากการวางแผนองค์กรแล้ว ขั้นตอนต่อมาที่จะทำให้การวางแผนนั้นสามารถบรรลุเป้าหมายคือการจัดองค์กรให้เอื้อและสอดคล้องกับการวางแผน ซึ่งความหมายของการจัดการองค์กรนั้น วิลเลียม เจ. เบิร์นส กล่าวไว้ดังนี้ (Byrnes William J., 2009:17)

> Organizing is the process of converting plans into a course of action. Getting the people and resources together, defining the details, creating a schedule and budget, estimate the number of people needed, and assigning them their jobs is all part of organizing.
>
> การจัดองค์กร คือ กระบวนการในการนำแผนที่วางไว้ทำให้กลายเป็นการปฏิบัติ โดยการสรรหาบุคลากรและทรัพยากรมาไว้ด้วยกันแล้วกำหนดรายละเอียดสร้างตารางการทำงานและบประมาณ รวมถึงประมาณการจำนวนบุคลากรที่ต้องการแล้วมอบหมายงานที่ต้องรับผิดชอบ

การจัดองค์การจึงหมายถึง กระบวนการจัดสรรคนและทรัพยากรอื่น ๆ ในองค์กรให้ทำงานร่วมกันเพื่อบรรลุเป้าหมายโดยแบ่งงานออกเป็นส่วน ๆ หรือเป็นแผนกงาน และมีการกำหนดอำนาจ หน้าที่เพื่อประสานงานส่วนต่าง ๆ นั้นไว้เข้าด้วยกัน

โดย วิทยา ด่านธำรงกูล (วิทยา ด่านธำรงกุล, 2546:174-184)ได้กล่าวไว้ว่า การจัดองค์กรนั้นสามารถจัดองค์กรได้ในรูปแบบที่หลากหลาย อาทิ การจัดองค์กรในแนวนอน

(Organizing the Horizontal Structure) และการจัดองค์กรในแนวดิ่ง (Organizing the Vertical Structure)

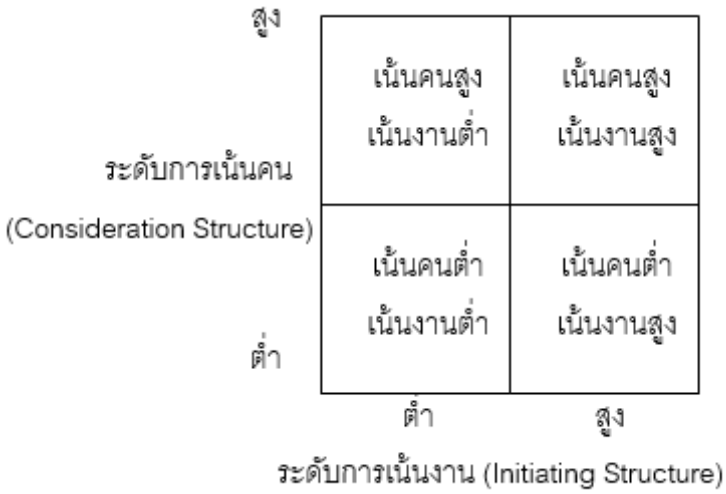
ในการจัดองค์กรในแนวนอนนั้นจะเป็นการใช้กระบวนการในการจัดแผนงาน (Departmentalization) โดยจัดงานออกเป็นกลุ่ม ๆ หรือที่เรียกว่า แผนกงาน ซึ่งรวมถึงฝ่าย ส่วน หน่วย กรม กอง เป็นต้น โดยเชื่อมต่อด้วยการประสานงานในองค์กร ซึ่งการจัดแผนกงานออกเป็นกลุ่ม ๆ นั้นนำไปสู่โครงสร้างองค์กร 3 รูปแบบได้แก่ โครงสร้างองค์กรตามหน้าที่ โครงสร้างองค์กรแบบกลุ่มงานต่างหาก และโครงสร้างองค์กรแบบเมทริกซ์

ในส่วนของการจัดองค์กรในแนวดิ่งจะประกอบไปด้วยการกำหนดสายการบังคับบัญชา การกำหนดอำนาจหน้าที่ความรับผิดชอบ และการมอบหมายงาน การกำหนดตำแหน่งด้านปฏิบัติการและตำแหน่งด้านสนับสนุน การรวมอำนาจ การกระจายอำนาจ และขนาดของการควบคุม

3. การนำ และการบังคับบัญชา (Leading)

เมื่อผ่านขั้นตอนการวางแผน และการจัดรูปแบบขององค์กรแล้ว ในลำดับขั้นตอนต่อไปคือการนำ และการบังคับบัญชากิจกรรมต่างๆ ในองค์กรให้เป็นไปตามที่ตั้งเป้าหมายเอาไว้ โดยการศึกษาเรื่องการนำ และการบังคับบัญชานั้นจะมุ่งเน้นศึกษาถึงตัวผู้นำด้วยทฤษฎีเชิงพฤติกรรมของผู้นำ (Behavioral Theories of Leadership) เพื่อศึกษาถึงรูปแบบในการเป็นผู้นำ (Leadership Style) หรือพฤติกรรมที่ผู้นำนั้นเป็นอันจะส่งผลต่อความสำเร็จขององค์กร

จากการศึกษาถึงพฤติกรรมของผู้นำต่าง ๆ ของนักวิจัยของมหาวิทยาลัยแห่งรัฐโอไฮโอทำให้เกิดการค้นพบถึงพฤติกรรมในรูปแบบที่ต่างกัน อาทิ พฤติกรรมที่เน้นคน (Consideration Structure) และ พฤติกรรมที่เน้นงาน (Initiating Structure) (วิทยา ด่านธำรงกุล , 2546:249)



ภาพประกอบ 5 รูปแบบความเป็นผู้นำตามการศึกษาของมหาวิทยาลัยแห่งรัฐโอไฮโอ

นอกจากนี้ยังมีแนวความคิดของผู้นำตามสถานการณ์จากแนวความคิดของเฟรด ฟีดเลอร์ (Fiedler's Contingency Model) เป็นแนวความคิดที่มองว่าภาวะความเป็นผู้นำที่ดีนั้นขึ้นอยู่กับความลงตัวของรูปแบบความเป็นผู้นำ(Leadership Style) และข้อกำหนดทางสถานการณ์ (Situational Demands) ในแนวความคิดของผู้นำตามสถานการณ์นั้นยังมีทฤษฎีของเฮอร์ซี-แบลนชาร์ด ที่เสนอว่าผู้นำที่ประสบความสำเร็จนั้นต้องปรับรูปแบบความเป็นผู้นำของตนให้สอดคล้องกับการเติบโตของผู้ใต้บังคับบัญชา

ทฤษฎีแนวทางและเป้าหมาย ของโรเบิร์ต เฮาส์ (Robert House) เป็นอีกหนึ่งทฤษฎีที่มองว่าในอีกมิติว่าผู้นำที่ดีคือผู้นำที่ช่วยเหลือผู้ใต้บังคับบัญชาให้บรรลุทั้งเป้าหมายในงานและเป้าหมายส่วนบุคคล บทบาทของผู้นำจึงเป็นการสร้างแรงจูงใจให้เกิดกับผู้ใต้บังคับบัญชาเพื่อนำไปสู่การบรรลุเป้าหมายขององค์กรและบุคคล

ในภาวะที่สังคมโลกนี้มีความเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็วแนวความคิดทางด้านผู้นำที่มีภาวะผู้นำที่มุ่งการเปลี่ยนแปลง (Transformation Leadership) เป็นภาวะผู้นำอีกรูปแบบหนึ่งที่สามารถนำและบังคับบัญชาองค์กรให้มีความสามารถในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลก

จากทฤษฎีต่าง ๆ ที่ศึกษาถึงการนำและการบังคับบัญชาของผู้นำ ผู้ศึกษาจะนำหลักการเหล่านี้ไปทำการศึกษาถึงการนำและการบังคัญบัญชาของศิลปินผู้นำคณะละครเวทีโรงเล็กเพื่อทราบถึงหลักและแนววคามคิดในการนำองค์กรให้สามารถดำรงอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน

4. **การควบคุม** (Controlling)

การควบคุม หมายถึง กระบวนการในการวัดผลงาน และการปรับปรุงแก้ไข เพื่อให้แน่ใจว่างานได้เป็นไปตามแผนและเป้าหมายที่ได้วางไว้โดยกระบวนการในการควบคุม (The Control Process) วิทยา ด่านธำรงกูล ได้กล่าวว่า ประกอบด้วย 4 ขั้นตอน ดังนี้ (วิทยา ด่านธำรงกุล, 2546:336-340)

1. การกำหนดเป้าหมายและมาตรฐาน หมายถึง การกำหนดเป้าหมายและมาตรฐานตั้งแต่การวางแผนซึ่งเป็นเสมือนมาตรฐานที่ผู้นำจะใช้ในการควบคุมผลงาน

2. การวัดผลงานที่เกิดขึ้นจริง หมายถึง การวัดผลงานที่เกิดขึ้นโดยผู้บริหารจะต้องมีการกำหนดการวัดว่าจะวัดอะไร ด้วยวิธีการอย่างไร ซึ่งวิธีการที่ใช้ในการวัดผลงาน เช่น การสังเกต การรายงานเชิงสถิติ การรายงานด้วยวาจา การรายงานแบบเป็นลายลักษณ์อักษร เป็นต้น ซึ่งแต่ละวิธีนั้นมีข้อดีข้อเสียแตกต่างกันจำเป็นต้องเลือกใช้

3. การเปรียบเทียบผลงานที่เกิดขึ้นจริงกับเป้าหมายและมาตรฐาน การเปรียบเทียบในขั้นตอนนี้เพื่อให้ทราบว่าผลงานที่เกิดขึ้นจริงนั้นมีความคลาดเคลื่อนเบี่ยงเบนมากน้อยเพียงใด

4. การแก้ไข เป็นขั้นตอนสุดท้ายในกระบวนการควบคุม ผู้บริหารจำเป็นจะต้องตัดสินใจในการแก้ไขปรับปรุงผลงานที่เกิดขึ้นหลังจากได้เปรียบเทียบกับมตราฐานที่วางไว้

นอกเหนือจากหน้าที่หลักในการบริหารจัดการดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาวิจัยจะศึกษาถึงหน้าที่พื้นฐาน 7 ประการที่อยู่ในขอบเขตของหน้าที่หลักในการบริหารจัดการทั้ง 4 ข้อ โดย วิลเลียม เจ.เบิร์นส ได้กล่าวถึงหน้าที่หลัก และขอบเขตในการบริหารจัดการนั้นจะเกี่ยวข้องกับหน้าที่พื้นฐาน 7 ประการ ดังนี้ (Byrnes William J., 2009:18)

1. การวางแผน และ การพัฒนา (Planning and Development)
2. การตลาด และ การประชาสัมพันธ์ (Marketing and Public Relations)
3. การบริหารงานบุคคล (Personnel Management)
4. การบริหารการเงิน (Fiscal Management)
5. คณะกรรมการสัมพันธ์ (Board Relations)
6. แรงงานสัมพันธ์ (Labor Relations)
7. รัฐบาลสัมพันธ์ (Government Relations)

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้ศึกษาจะนำหลักการในการบริหารจัดการองค์กรทางศิลปวัฒนธรรม และคณะละครเวทีในด้านแนวทางในการบริหารจัดการคณะละครเวทีโรงเล็กของตนในมิติต่างๆ ที่จะแสดงถึงวิถีทาง วิธีการ กลยุทธ์ที่ศิลปินหัวคณะได้ใช้เพื่อทำให้คณะละคร ฯ สามารถดำรงอยู่ได้เป็นระยะเวลานานจนถึงปัจจุบัน มาประยุกต์ใช้กับทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ของพาร์สัน รวมถึงทฤษฎีต่าง ๆ ที่จะกล่าวถึงต่อไป

4. ทฤษฎีและหลักการในการกำกับการแสดงละครเวที

ทฤษฎีและหลักการในการกำกับการแสดงละครเวทีเป็นสิ่งสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าการบริหารจัดการคณะละครเวทีไม่ว่าจะขนาดใหญ่หรือเล็ก เพราะการกำกับการแสดงเป็นกระบวนการผลิตสร้างสรรค์ที่จะทำให้ได้ผลงานการแสดงละครเวทีที่คณะละครฯ ต้องการนำเสนอและเป็นผลงานที่จะแสดงถึงปรัชญา แนวความคิด และการทำหน้าที่เป็น “เครื่องมือ” ใน “การสื่อสาร” ข้อความใจความอะไรบางอย่างที่คณะละครเชื่อมั่นไปยังผู้ชมละคร การกำกับการแสดงจึงเป็นกระบวนการที่สร้างให้เกิดผลงานที่เป็น “**แก่น เนื้อหา**” ที่ทำให้คณะละครเวทีแต่ละครนั้นต้องเกิดขึ้นมา รวมทั้งยังเป็น “**ตัวตน และบุคลิกลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของคณะละครฯ** ” นอกจากนี้การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงและละครเวทีที่ตอบโจทย์ผู้ชม สังคม และเป็นผลงานที่มีคุณภาพก็เป็นปัจจัยหลักที่ทำให้คณะละครเวทีขนาดเล็กนั้นได้รับการตอบรับและการสนับสนุนจากกลุ่มผู้ชมซึ่งเป็นผู้ที่ทำให้คณะละครเวทีสามารถดำรงอยู่ได้อย่างยั่งยืนต่อเนื่อง การทราบถึงหลักการและทฤษฎีการกำกับการแสดงจึงเป็นส่วนสำคัญในการศึกษาวิจัยครั้งนี้เพื่อจะนำหลักการ และทฤษฎีของการกำกับการแสดงไปวิเคราะห์ถึงการสร้างสรรค์งานละครเวทีที่เป็นส่วนสำคัญในการที่จะทำให้คณะละครเวทีขนาดเล็กนั้นสามารถดำรงอยู่ได้อย่างยั่งยืน

4.1 ความหมายของการกำกับการแสดง

คำว่า “การกำกับการแสดง” หรือภาษาอังกฤษคือว่าว่า “Directing” เป็นกระบวนการที่อยู่ในการผลิตและสร้างสรรค์ผลงานละครเวที (Production) โดย“ผู้กำกับการแสดง” หรือ “Director” จะเป็นบุคคลที่ดูแลรับผิดชอบในกระบวนการนี้ โดยพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายของคำว่ากำกับเอาไว้ว่า “**กำกับ เป็น คำกริยา มีความหมายว่า ดูแลอย่างใกล้ชิดและชี้นำให้เป็นไปตามต้องการ เช่น กำกับรายการ กำกับการแสดง**” (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2554) จากนิยามดังกล่าว การกำกับการแสดงจึงหมายถึง

การดูแลอย่างใกล้ชิดและชี้นำการแสดงให้เป็นไปตามต้องการ โดยผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้ที่ทำหน้าที่เหล่านั้น

ในหนังสือ The Theatre Experience ได้มีการกล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของผู้กำกับการแสดงเอาไว้โดย Edwin Wilson ได้ถึงผู้กำกับการแสดงว่าคือบุคคลที่ทำหน้าที่ต่างๆ ดังนี้ (Wilson Edwin, 1998:120)

> The person who works most closely with performers in the theatre is the Director, who guides them in shaping their performances. When a new play is being presented, the director also works closely with the playwright and is responsible foe coordinating other aspects of the production, such as the work of sceninc, costumes and lighting designers. บุคคลที่ทำงานใกล้ชิดกับนักแสดงที่สุดในการทำละครคือผู้กำกับการแสดงผู้ซึ่งบอกทิศทางในการสร้างการแสดงขึ้นมา ในการสร้างสรรค์การแสดงผู้กำกับยังต้องทำงานใกล้ชิดกับผู้เขียนบทและยังทำหน้าที่ประสานมุมมองของผู้ออกแบบฉาก เสื้อผ้า แสงในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงแต่ละเรื่อง

มัทนี รัตนิน ได้กล่าวไว้ในหนังสือ ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวทีถึงบทบาทและหน้าที่ของผู้กำกับการแสดง ไว้ว่า (มัทนี รัตนิน, 2546:33-34)

> ในการสร้างละคอน ผู้กำกับการแสดงเป็นศูนย์กลางที่จะประสานระหว่างผู้ประพันธ์บทละคอน ผู้แสดง ผู้ออกแบบฉาก แสง สี เสียง ผู้ควบคุมฝ่ายเทคนิคต่างๆ และผู้ชม ผู้กำกับการแสดงเป็นทั้งศิลปินผู้ตีความ (Interpretative artist) และศิลปินผู้สร้างสรรค์ (creative artist) ในด้านที่เป็นศิลปินผู้ตีความนั้นผู้กำกับการแสดงจะถ่ายทอดความคิด ความรู้สึกและอารมณ์ที่ปรากฏในบทละคอน เรื่องราว ตัวละคอน แก่นของเรื่อง ซึ่งผู้ประพันธ์บทได้เขียนไว้ในวรรณกรรม 2 มิติ ออกมาเป็นภาพเคลื่อนไหว 3 มิติ มีเสียง ชีวิตชีวา และวิญญาณให้ผู้ชมได้รับรู้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้า

นอกจากนี้ในหนังสือปริทัศน์ศิลปการละคร ดังกลม ณ ป้อมเพชร ยังได้ยกตัวอย่างคำกล่าวของเอ็ดเวิร์ด เอ. ไรท์ ที่กล่าวถึงความหมายและบทบาทหน้าที่ของผู้กำกับการแสดงไว้ในหนังสือ Understanding Today's Theatre ว่า "**ผู้กำกับการแสดงเป็นผู้ที่รับผิดชอบในการเลือกเฟ้น จัดแบ่งงาน และวางโครงงานด้านศิลปะของการจัดแสดงทั้งหมด เขาเป็นผู้นำ ผู้ประสาน ผู้ชี้ทาง ผู้เชื่อมโยงส่วนประกอบนานาชนิดทั้งหมดซึ่งรวมเป็น**

ผลงานละครเข้าด้วยกัน ละครเรื่องใดที่ผ่านจินตนาการของเขาจะสะท้อนลักษณะบางอย่างของตัวเขาออกมาด้วย" (นพมาส แววหงส์, 2550:68)

จากการให้ความหมายของผู้กำกับการแสดงของนักการละครดังที่กล่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าผู้กำกับการแสดงเป็นบุคคลสำคัญเปรียบเสมือนหัวหน้าในทีมการผลิตและสร้างสรรค์การแสดง (Production) มีหน้าที่หลากหลายเพื่อรับผิดชอบให้การแสดงออกมาตามที่ต้องการและตามแนวทางที่วางไว้เพื่อให้ละครนั้นสามารถสื่อสารสิ่งที่ต้องการได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาถึงบทบาท หน้าที่ กระบวนการ และขั้นตอนในการกำกับการแสดงซึ่งมีรายละเอียดต่าง ๆ ดังที่จะกล่าวต่อไปนี้

4.2 บทบาทและหน้าที่ของผู้กำกับการแสดง

4.2.1 ผู้กำกับการแสดง และบทละคร

ผู้กำกับการแสดงกับบทละครเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ ผู้กำกับการแสดงที่ดีต้องมีความเข้าใจบทละครอย่างลึกซึ้ง โดยมัทนี รัตนิน กล่าวไว้โดยสรุปใจความได้ว่าในการศึกษาตัวบทละครนั้นมีองค์ประกอบสำคัญที่จะต้องทำการศึกษา 6 ประการ ที่อริสโตเติลได้ระบุไว้ในเดอะ โพเอติกส์ (The Poetics) ได้แก่ (มัทนี รัตนิน, 2546:35)

1. ลำดับขั้นตอนของเรื่อง หรือ โครงเรื่อง (Plot & Structure)
2. ตัวละคร (Characters)
3. แนวความคิดหลักและแนวความคิดอื่นๆ (Themes & Ideas)
4. ศิลปะในการเจรจา และบทสนทนา (Diction & Dialogue)
5. ดนตรี (Music)
6. ศิลปะการสร้างภาพให้ปรากฏบนเวที (Spectacles)

4.2.2 แนวทางการนำเสนอ

หลังจากที่ผู้กำกับการแสดงได้ทำความเข้าใจ และตีความบทละครเรียบร้อยแล้วแนวทางการนำเสนอเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งซึ่งมีความสำคัญในการเป็นเครื่องมือเพื่อช่วยในการสื่อสารผ่านรูปแบบแนวทางการนำเสนอ โดยแนวทางการนำเสนอละครสมัยใหม่สามารถจำแนกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ๆ ได้แก่ แนวสมจริง (Realism) และแนวต่อต้านแนวสมจริง (Anti-Realism)

1. แนวละครสมจริง (Realism) และแนวธรรมชาตินิยม (Naturalism)

จากรากศัพท์ของรูปแบบการนำเสนอละครแนวนี้มีความเกี่ยวข้องกับความสมจริงและความเป็นธรรมชาติในชีวิต โดยสดใส พันธุมโกมล กล่าวถึงการใช้คำว่า

Realism ไว้ในหนังสือปริทัศน์ศิลปการละครว่าเป็น “**การแสดงถึงความสมจริง หรือเหมือนชีวิตในละคร และหมายถึงแนวโน้มของการละครสมัยใหม่ที่พยายามมองชีวิตด้วยสายตาที่เป็นกลางแล้วสะท้อนออกมาเป็นรูปแบบของละครตามความเป็นจริงโดยไม่เสริมแต่งหรือบิดเบือน ตลอดจนใช้วิธีการจัดเสนอที่ทำให้ละครมีความใกล้เคียงกับชีวิตมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้**” (นพมาส แววหงส์, 2550:34)

2. แนวละครต่อต้านความสมจริง (Anti-Realism)

รูปแบบการนำเสนอละครแนวต่อต้านความสมจริงเกิดขึ้นมาหลังจากเกิดละครแนวสมจริงด้วยนักการละครที่มักจะแสวงหา ค้นคว้า และทดลองการสื่อสารในละครด้วยวิธีการต่าง ๆ ไม่ติดกรอบอยู่เฉพาะกฎเกณฑ์ความสมจริงที่อาจจะจำกัดวิธีการในการสื่อสารผ่านละคร ดังนั้นจึงเกิดแนวทางการนำเสนอที่ต่อต้านความสมจริงขึ้นมากมาย ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (นพมาส แววหงส์, 2550:46-47)

- แนวสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) เป็นแนวละครที่นำใช้สัญลักษณ์ในการเสนอความจริงแทนการลอกภาพที่เหมือนจริงมาเพียงอย่างเดียว โดยนักการละครแนวสัญลักษณ์นิยมมองเห็นว่าความเป็นจริงที่นำเสนอผ่านสัญลักษณ์นั้นมีความลึกซึ้งกว่า ที่สำคัญความเป็นจริงบางอย่างของมนุษย์นั้นก็ลึกเกินกว่าที่ละครแนวสมจริงจะสามารถสื่อสารได้ถึง จึงใช้สัญลักษณ์ เพื่อแนะให้ผู้ชมได้คิด ตีความผ่านจินตนาการของตนเอง

โดยมัทนี รัตนิน ได้อธิบายถึงละครแนวนี้ว่าเป็นละครแนวที่ใช้สัญลักษณ์ในการแสดงภาพจิตใจที่ลี้ลับของมนุษย์ที่อยู่ภายใต้ชะตากรรมต่าง เช่น แสง ความมืด ความลึก รูปทรงกริยาท่าทางในการแสดงที่ไม่เป็นธรรมชาติ เป็นต้น (มัทนี รัตนิน, 2546:4-5)

- แนวเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) เป็นละครที่มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอความจริงที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกหรือในจินตนาการของตัวละครออกมาแทนการลอกเลียนแบบชีวิตจริง ดังนั้นภาพที่ปรากฏขึ้นในการนำเสนอละครแนวนี้บางครั้งจะมีลักษณะบูดเบี้ยว บิดเบือน และมีขนาดขององค์ประกอบที่มีขนาดต่างไปจากความจริงมากตามความคิดของตัวละคร โดยในส่วนของการแสดงก็จะเคลื่อนไหวไม่เป็นธรรมชาติ บางครั้งอาจจมีการเคลื่อนไหวแบบหุ่นยนต์ (นพมาส แววหงส์, 2550:48-49)

- แนวเอปิก (Epic) ละครแนวนี้เป็นละครที่มีความสำคัญและมีอิทธิพลมากที่สุดต่อการละครสมัยต่อมา โดยมี แบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) เป็นผู้นำในการนำเสนอละครแนวนี้ มัทนี รัตนิน ได้กล่าวว่า ละครแนวนี้เป็นละครปฏิรูปสังคมที่แสดงข้อคิดเห็นเกี่ยวกับสังคมในปัจจุบันและปลุกกระตุ้นให้ผู้ชมคิดวิพากษ์วิจารณ์ไปกับละครมากกว่าการปล่อยอารณ์ความรู้สึกให้คล้อยตามไปกับตัวละครแบบสมจริง โดยใช้องค์ประกอบ 3 ประการ

ได้แก่ 1) การนำเรื่องราวในประวัติศาสตร์ที่อยู่ห่างไกลตัวผู้ชมมานำเสนอ (Historification) เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมคิดว่าถ้ากลับไปอยู่ในอดีตและเจอสถานการณ์แบบเรื่องในละครจะมีวิธีแก้ปัญหาอย่างไร 2) การทำให้ห่างตัว หรือทำให้แปลกแตกต่างไปจากสภาพปัจจุบันของผู้ชม (Alienation) หรือ Verfremdung โดยใช้เนื้อหาที่เป็นนิยาย พงศาวดาร ประวัติศาสตร์ที่มีความแตกต่างจากตัวผู้ชมโดยสิ้นเชิง เช่น อุปรากรจีน รวมทั้งยังนำการแสดงรูปแบบต่างๆ มาผสมกัน เช่น ภาพยนตร์ ภาพนิ่ง ดนตรี ขับร้อง เล่าเรื่อง เต้นรำ ทั้งนี้เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความสำนึกที่จะแก้ไขปัญหาในละคร 3) การใช้เอปิก (Epic) หรือตำนานมหากาพย์โบราณซึ่งมีลักษณะของการที่มีผู้บรรยายสลับกับบทสนทนา ไม่มีขอบเขตจำกัดเรื่องเวลา และสถานที่ ผู้เล่าสามารถเล่าข้ามเหตุการณ์บางเหตุการณ์ไปด้วยวัตถุประสงค์อะไรบางอย่างโดยไม่ต้องพัฒนาตามโครงเรื่องแบบปกติ (มัทนี รัตนิน, 2546:8-9)

- แนวแอบเสิร์ด (Absurd) ละครแนวแอบเสิร์ดเกิดขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยสดใส พันธุมโกมล กล่าวถึงสาเหตุของการเกิดขึ้นของละครแนวนี้ว่า เกิดจากความเปลี่ยนแปลง และผันแปรด้านความคิด ค่านิยม และความเชื่อที่มีมาแต่เดิม รวมทั้งเกิดจากความผิดหวังของนักเขียน และศิลปินที่ต้องเฝ้ามองดูสงครามที่เกิดขึ้นในโลกทั้งสงครามโลกครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2 ทำให้เกิดการตั้งคำถามกับความคิดความเชื่อแบบเดิมที่มีอยู่แต่ไม่สามารถยุติสงครามลงได้เพราะการแย่งชิงอำนาจและผลประโยชน์ โดยละครแนวแอบเสิร์ดมักมีแนวทางการนำเสนอแบบตลกขบขันด้วยลีลาของจำอวดแบบเก่าแก่ โดยเนื้อหาสาระนั้นแสดงให้เห็นถึงความวุ่นวายของโลก ความว่างเปล่าไร้จุดหมายของชีวิต เพราะมนุษย์เหมือนได้สูญเสียความจำและความฝันของตนเอง เสมือนว่ามีชีวิตอยู่แต่ไม่รู้ว่าจะอยู่ไปเพื่ออะไร (นพมาส แววหงส์, 2550:55-56)

อย่างไรก็ตามนอกเหนือจากแนวทางการนำเสนอละครประเภทต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้นการละครในปัจจุบันยังมีแนวทางการนำเสนออีกมากมายและหลากหลายและมีความเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องเสมอและมิได้หยุดอยู่กับแนวทางการนำเสนอแนวใดแนวหนึ่ง เพราะแนวทางการนำเสนอละครเป็นเสมือนเครื่องมือในการสื่อสารที่สามารถนำไปใช้ในบริบทต่างๆ และปรับเปลี่ยนไปตามการใช้งานเพื่อการสื่อสารเป็นสำคัญ เราจึงเห็นได้ว่าการละครในปัจจุบันนั้นเกิดการผสมผสานแนวทางการนำเสนอที่ไม่ได้ติดอยู่กับแนวใดแนวหนึ่งเท่านั้น

4.3 ขั้นตอนการทำงานของผู้กำกับการแสดง

ขั้นตอนในการกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงนั้นมีมากมายหลายขั้นตอน โดยผู้ศึกษาวิจัยแบ่งขั้นตอนใหญ่ตามลักษณะของการทำงานแบ่งได้เป็น 3 ขั้นตอนใหญ่ๆ ได้แก่

4.3.1 ขั้นตอนก่อนการผลิต (Per-production)

1) การเลือกบทละคร

2) การวิเคราะห์ ตีความบทละครเพื่อการกำกับการแสดง

3) การกำหนดแนวทางการนำเสนอ

4) การเลือกพื้นที่การแสดง

5) การเตรียมงานก่อนเริ่มซ้อมการแสดง ได้แก่ การทำงานร่วมกับฝ่ายออกแบบเพื่อ สร้างภาพรวมบนเวที และการวางแผนงานร่วมกับฝ่ายอื่นๆ

6) การคัดเลือกและกำหนดตัวผู้แสดง

4.3.2 ขั้นตอนการผลิต (Production)

1) การซ้อมในขั้นตอนต่างๆ

- การซ้อมอ่านและตีความ (Reading and interpretation rehearsals)
- การกำหนดตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนไหว (Blocking rehearsals)
- การซ้อมรายละเอียด (Polishing rehearsals)
- การซ้อมเทคนิค (Technical Rehearsals)
- การซ้อมใหญ่ (Dress Rehearsals)

2) การทำงานร่วมกับทุกฝ่ายในการซ้อมการแสดงระยะต่างๆ

4.3.3 ขั้นตอนหลังการผลิต (Post-Production)

ขั้นตอนหลังการผลิต ได้แก่ การประเมินผลการแสดงในแต่ละรอบ รวมถึงการประเมินผลเมื่อจบการแสดงทั้งหมดแล้ว

เมื่อผู้ศึกษาวิจัยได้ทราบบทบาท หน้าที่ ขั้นตอนของผู้กำกับการแสดงในกระบวนการผลิตสร้างสรรค์ละคร (Production) แล้วจะนำองค์ความรู้ดังกล่าวมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์การดำรงอยู่ของคณะละครขนาดเล็กในแง่มุมของการผลิตสร้างสรรค์ละครผ่านมุมมองของผู้กำกับการแสดงในแต่ละกลุ่มละครต่อไป

นอกจากทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ของพาร์สัน ทฤษฎีทางด้านการบริหารจัดการองค์การทางศิลปะ รวมถึงแนวคิดทฤษฎีการกำกับการแสดงแล้ว คณะละครเวทีขนาดเล็กยังมีลักษณะที่เป็นองค์การที่ทำหน้าที่เพื่อสังคม รวมทั้งมีลักษณะเป็นองค์การที่ไม่ได้มุ่งแสวงหากำไร ผู้ศึกษาวิจัยจึงได้ทำการศึกษาถึงแนวความคิดและทฤษฎีเรื่อง “**กิจการเพื่อสังคม** (Social

Enterprise)" และ "**องค์การไม่แสวงหากำไร** (Nonprofit Organization)" เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการวิเคราะห์วิถีทางการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กต่อไป

5. แนวความคิดและทฤษฎีกิจการเพื่อสังคม (Social Enterprise)

ในโลกปัจจุบันที่ความเจริญก้าวเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วในสังคมโลก ผนวกกับแนวความคิดทางเศรษฐกิจแบบทุนนิยม (capitalism) ที่องค์กรทางธุรกิจทั่วโลกมุ่งเน้นสร้างรายได้และผลกำไรที่สูงสุดให้กับองค์กร ด้วยการตลาด และการส่งเสริมการขายขององค์กรธุรกิจทั้งหลายส่งผลให้ประชากรในสังคมก้าวเข้าสู่สังคมของการบริโภคนิยม (consumerism) องค์กรธุรกิจ และสังคมมุ่งเน้นการดำเนินธุรกิจ และการใช้ชีวิตด้วยการใช้ทรัพยากรของโลกอย่างไร้ขีดจำกัดสร้างผลกระทบเชิงลบในระยะยาวให้กับสังคมโลก เป็นลักษณะของธุรกิจที่มุ่งเน้นผลประโยชน์เพื่อองค์กรของตนเองโดยคำนึงถึงประโยชน์ของสังคมเป็นส่วนน้อย

ปัญหาดังกล่าวได้เกิดขึ้นอย่างกว้างขวางทั่วโลก จึงทำให้เกิดแนวความคิดทางเศรษฐกิจแนวใหม่ที่แนวความคิดทางธุรกิจสามารถสอดคล้องสัมพันธ์กับประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นเพื่อสังคมและคืนสู่สังคม ซึ่งเรียกว่า "กิจการเพื่อสังคม" หรือ "Social Enterprise" ที่มีเป้าหมายการประกอบธุรกิจที่มิใช่เพื่อหวังผลกำไรหรือความมั่งคั่งส่วนบุคคลแต่ยังมีเป้าหมายเพื่อชุมชนอีกด้วย

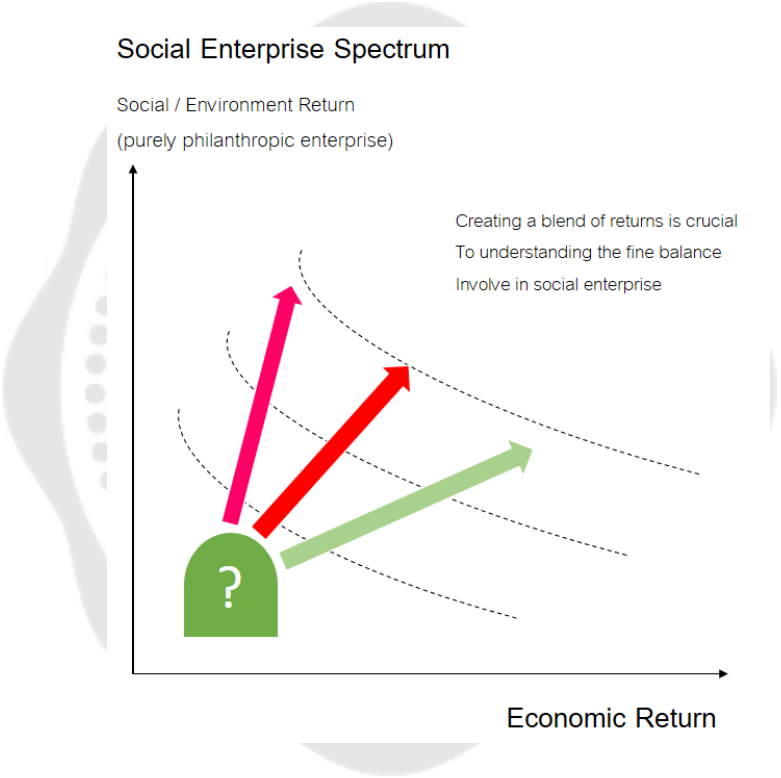
ความหมายของกิจการเพื่อสังคม

การจำกัดความหมายของกิจการเพื่อสังคมนั้นอาจแตกต่างออกไปตามความเข้าใจของแต่ละคน โดยคนส่วนมากนั้นอาจจะเข้าใจว่ากิจการเพื่อสังคมนั้นคือการประกอบธุรกิจที่ไม่หวังผลกำไร แต่แท้จริงแล้วนั้น เอกชัย นิตยาเกษตรวัฒน์ ได้กล่าวว่า "**แท้จริงแล้วการเป็นกิจการเพื่อสังคมนั้นนับรวมตั้งแต่การนำนวัตกรรมที่หลากหลายมาใช้ในการแก้ปัญหาสังคมและสิ่งแวดล้อมที่กำลังเกิดขึ้นและส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ดีขึ้นอย่างยั่งยืน**" (เอกชัย นิตยาเกษตรวัฒน์, 2554:98) โดยในการวิเคราะห์กิจการเพื่อสังคมในวารสารบริหารธุรกิจ นิด้าฉบับที่ 8 เดือนพฤษภาคม 2554 เอกชัย นิตยาเกษตรวัฒน์ ได้วิเคราะห์ถึงคณะละครภัทราวดีเธียเตอร์ และคณะละครมะขามป้อมในมิติของการเป็นกิจการเพื่อสังคมด้วย

โดยอัลเวิร์ด เอส. เอช. ได้ กล่าวว่า การประกอบกิจการเพื่อสังคมเป็นการสร้างวิธีการแก้ไขเชิงนวัตกรรมเกี่ยวกับปัญหาสังคม และเป็นการระดมแนวคิด ความสามารถ ทรัพยากร และการเตรียมการทางสังคมที่จะใช้เพื่อการเปลี่ยนแปลงหรือปฏิรูปสังคมอย่างยั่งยืน(เอกชัย นิตยาเกษตรวัฒน์, 2554:101)

นอกจากนี้ สฤณี อาชวานันกุล, เอื้อมพร พิชัยสนิท และปกป้อง จันวิทย์ ได้ให้ความหมายไว้ว่า กิจการเพื่อสังคม หมายถึง กิจการที่นำองค์ความรู้ในภาคธุรกิจกระแสหลักมาประยุกต์ใช้กับงานด้านสังคมหรือสิ่งแวดล้อม (สฤณี อาชวานันทกุล, 2553:52)

โดยรูปแบบของกิจการเพื่อสังคมนั้นสามารถสร้างเป็นแผนภูมิเพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะต่าง ๆ ของกิจการเพื่อสังคมได้ โดย เอส. เดฟ อาพานาห์ และสุนิท เชรสธา ได้แสดงให้เห็นถึงขอบเขตของลักษณะของกิจการเพื่อสังคมไว้ ดังนี้ (S. Dev Appranah and Sunit Sher, 2011:57)



ภาพประกอบ 6 ลักษณะต่าง ๆ ของกิจการเพื่อสังคม

เมื่อศึกษาถึงแผนภูมิแล้วจะเห็นได้ว่าลักษณะของ “กิจการเพื่อสังคม” นั้นมีลักษณะของส่วนผสมระหว่างวัตถุประสงค์เพื่อผลตอบแทนทางเศรษฐกิจกับการคืนสู่สังคมและสิ่งแวดล้อมที่หลากหลาย

เวย์น อินแกรม (Wayne Ingram) ผู้ก่อตั้งคณะละครแท็บ เดอะ เทเบิล (Tap The Table Theatre Company) ประเทศอังกฤษได้กล่าวถึงคณะละครเวทีแท็บ เดอะ เทเบิล ในฐานะของกิจการเพื่อสังคมว่า (Wayne Ingram, 2012)

> For us, the best thing about being a social enterprise theatre company is that our desire for social change is pushed to the forefront of what we do. Most theatre companies are looking to create social change – they make work that reflects society and try to communicate messages they hope will make a difference.
> สิ่งที่สำคัญที่สุดที่ทำให้คณะละครของเราเป็นกิจการเพื่อสังคมเพราะความปรารถนาที่จะสร้างความเปลี่ยนแปลงทางสังคมเป็นสิ่งที่เราให้ความสำคัญมาก คณะละครส่วนมากมีความต้องการที่จะสร้างความเปลี่ยนแปลงให้สังคม คณะละครสร้างงานที่สะท้อนสังคมและพยายามที่จะสื่อสารความคิดโดยหวังที่จะสร้างความเปลี่ยนแปลงให้เกิดขึ้นในสังคม

นอกจากนี้ในบทความเรื่อง Social Entrepreneurship Business Models จากนิตสาร Inc. ฉบับเดือนพฤษภาคม 2011 (Online) ได้แบ่งประเภทกิจการเพื่อสังคมออกเป็น 6 ประเภทตามลักษณะของกิจการและความมุ่งหมาย ดังนี้ (Andy Ryan, 2011)

1. กิจการเพื่อสังคมประเภท B Corporation คือ ลักษณะเครือข่ายธุรกิจที่ยอมใช้ระบบ
2. การประเมินผลกระทบสังคม และสิ่งแวดล้อมเป็นระบบเดียวกัน
3. กิจการเพื่อสังคมประเภทไม่หวังผลกำไร (Traditional Non-Profit)
4. กิจการเพื่อสังคมประเภทไม่หวังผลกำไรแต่หารายได้ (Non-Profit with Earn Income)
5. กิจการเพื่อสังคมประเภทลูกผสม (Hybrid)
6. กิจการเพื่อสังคม ประเภทนักลงทุนที่เน้นผลกระทบ (Impact Investors)
7. กิจการเพื่อสังคม ประเภทหากำไรด้วยพันธกิจทางสังคม (For-Profit with Social Mission)

จากการศึกษาถึงความคิดของเวย์น อินแกรม และลักษณะของกิจการดังที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่าคณะละครเวทีโรงเล็กในกรุงเทพมหานครนั้นเป็นหนึ่งในกิจการเพื่อสังคมโดยการสร้างสรรค์งานละครเวทีเพื่อสร้างความเปลี่ยนแปลงทางสังคม โดยส่วนมากคณะละครดังกล่าวมักจะอยู่ในรูปแบบองค์กรที่ไม่หวังผลกำไรเป็นหลักแต่ยังคงต้องแสวงหารายได้ทั้งนี้เพื่อให้คณะละคร ฯ สามารถดำรงอยู่ได้เพื่อดำเนินกิจกรรมที่คณะละครฯ เชื่อมั่นเพื่อสังคม

ด้วยเหตุผลดังกล่าวผู้ศึกษาวิจัยจึงทำการศึกษาถึงแนวความคิดของกิจการเพื่อสังคมในมิติขององค์ประกอบและหลักการที่สำคัญอันจะเป็นพื้นฐานความคิดในการสร้างเครื่องมือ

เพื่อศึกษาวิจัยกลุ่มเป้าหมาย โดย เอส. เดฟ อาพานาห์ และ สุนิท เชรสธา ได้กล่าวถึงแนวความคิดของกิจการเพื่อสังคมมีองค์ประกอบสำคัญ 7 ประการ ดังนี้ (S. Dev Appranah and Sunit Sher, 2011:57)

ภาพประกอบ 7 องค์ประกอบของแนวความคิดกิจการเพื่อสังคม

1. ปัญหา (โอกาส) (Problems (Opporunity))

การมองเห็นปัญหา สาเหตุของปัญหา และความสำคัญของปัญหาที่ทำให้เกิดโอกาสในการสร้างการเปลี่ยนแปลงให้กับปัญหานั้นๆ

2. วิสัยทัศน์ และ พันธกิจ (Vision and Mission)

วิสัยทัศน์อาจจะเกิดจากการตั้งคำถามว่า อะไรที่เราต้องการเห็นความเปลี่ยนแปลง และต้องการเห็นองค์กรของเราเป็นอย่างไรในอนาคต การกำหนดวิสัยทัศน์จะทำให้สามารถเห็นภาพอนาคตที่ต้องการสร้างเพื่อกำหนดทิศทางให้กับตนเองและคณะทำงานได้มองเห็นร่วมกันในส่วนของพันธกิจจะเกิดจากการตั้งคำถามว่า ผลกระทบหรือการเปลี่ยนแปลงอะไรที่เราต้องการจะทำให้เกิด โดยพันธกิจนั้นต้องให้เป้าหมายและสาเหตุที่กิจการเพื่อสังคมนั้นต้องเกิดขึ้นและดำรงอยู่ในสังคม และพันธกิจจะต้องแสดงถึงเป้าหมาย และความต้องการที่ชัดเจนเพื่อที่จะกำหนดขั้นตอนการปฏิบัติเพื่อสนองต่อวิสัยทัศน์ที่วางไว้

3. ทฤษฎีการเปลี่ยนแปลง (Theory of Change)

ทฤษฎีการเปลี่ยนแปลงคือวิธีการคิดว่าผลของกิจกรรมที่องค์กรได้ทำนั้นนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ต้องการได้อย่างไร

โดยเราสามารถกำหนดเป็นลักษณะของรูปประโยค “ถ้า... แล้ว...” ที่แสดงถึงทฤษฎีการเปลี่ยนแปลงได้ เช่น ถ้าชุมชนในชนบทสามารถขายสินค้าหัตถกรรมในการซื้อขายออนไลน์ได้ จะมีพัฒนาการทางด้านธุรกิจในชุมชนชนบท เป็นต้น

4. วิธีการแก้ปัญหา (The Solution)

วิธีการแก้ปัญหา คือ การอธิบายอย่างชัดเจนว่าอะไรคือวิธีการแก้ปัญหาในแง่ของการสร้างสินค้า หรือบริการที่ให้แก่สังคม อะไรคือกิจกรรมหลักที่จะทำให้พันธกิจขององค์กรนั้นสำเร็จ

นอกจากนี้ยังต้องมองอีกว่ากลุ่มเป้าหมายหรือลูกค้าของเราคือใคร อยู่ที่ไหน มีจำนวนเท่าไร และจะเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้อย่างไร รวมทั้งต้องรู้ถึงคู่แข่ง คู่ค้า พันธมิตรว่ามีลักษณะอย่างไร

5. ผลกระทบที่สร้างการเปลี่ยนแปลงให้สังคม (Social Impact)

องค์กรสามารถอธิบายได้ว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอะไรที่ต้องการในพันธกิจ และทฤษฎีการเปลี่ยนแปลง อีกทั้งยังต้องทราบว่ากิจกรรมที่องค์กรได้ทำนั้นก่อให้เกิดผลอย่างไร รวมทั้งต้องสามารถวัดผลของการเปลี่ยนแปลงที่ต้องการได้ด้วย

6. คณะทำงาน (The Team)

ในกิจการเพื่อสังคมเราต้องทราบถึงลักษณะของบุคลากร คณะทำงานและที่ปรึกษาที่ต้องการเพื่อให้สามารถผลักดันให้กิจการสามารถบรรลุซึ่งวิสัยทัศน์และพันธกิจที่วางไว้

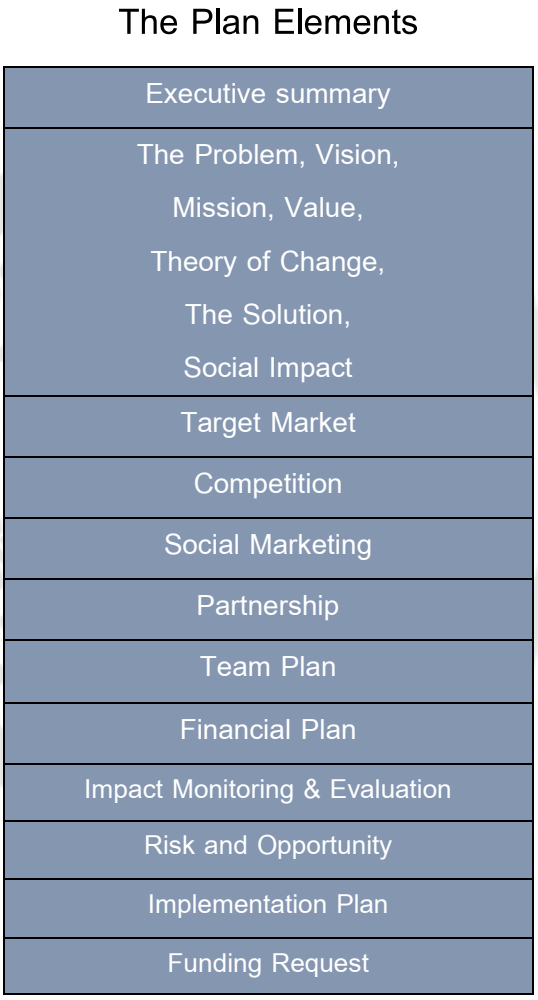
7. แผนทางการเงิน (Financial Summary)

ในด้านแผนทางการเงินกิจการเพื่อสังคมต้องรู้ว่าอะไรคือแผนการเงินที่ต้องการหรืออะไรคือต้นทุนหลักในการที่จะทำให้องค์กรสามารถบรรลุเป้าหมาย เช่น ต้นทุนทางด้านบุคลากร สาธารณูปโภค เทคโนโลยี เป็นต้น และต้องสามารถวางสัดส่วนของงบประมาณว่าจะเป็นอย่างไร

นอกจากนี้ต้องรู้ถึงการวางแผนทางการเงิน และต้องรู้ว่าแหล่งเงินทุนนั้นจะมาจากไหน ที่สำคัญต้องรู้กลยุทธ์หรือวิธีการที่จะทำให้กิจการเพื่อสังคมนั้นสามารถอยู่รอดได้อย่างยั่งยืน โดยต้องเข้าใจลักษณะขององค์กรว่าอยู่ได้ด้วยเงินทุนสนับสนุนจากการบริจาค การลงทุนหรือจากรายได้ และอะไรคือเอกลักษณ์ที่จะทำให้องค์กรสามารถสร้างความเชื่อมั่นให้กับผู้สนับสนุน ผู้ร่วมลงทุน และลูกค้าเพื่อการสนับสนุนองค์กรอย่างยั่งยืน

องค์ประกอบของการวางแผนกิจการเพื่อสังคม

นอกจากภาพรวมขององค์ประกอบแนวความคิดเรื่องกิจการเพื่อสังคมที่กล่าวไปข้างต้นแล้ว เมื่อมองเจาะลึกเข้าไปถึงการวางแผนเพื่อให้บรรลุเป้าหมายของกิจการเพื่อสังคมแล้ว เอส. เดฟ อาพานาห์ และ สุนิท เชรสธาได้กล่าวถึงองค์ประกอบของการวางแผนกิจการเพื่อสังคมไว้ 12 องค์ประกอบด้วยกัน ดังนี้ (S. Dev Appranah and Sunit Sher, 2011:69)



ภาพประกอบ 8 องค์ประกอบของการวางแผนกิจการเพื่อสังคม

1. บทสรุปผู้บริหาร

2. ปัญหา วิสัยทัศน์ พันธกิจ คุณค่า ทฤษฎีการเปลี่ยนแปลง วิธีการแก้ปัญหา และผลกระทบที่สร้างการเปลี่ยนแปลงให้สังคม (Social Impact)

3. กลุ่มเป้าหมายทางการตลาด

4. การแข่งขัน

5. การตลาดเชิงสังคม
6. พันธมิตรทางกิจการเพื่อสังคม
7. การวางแผนด้านคณะทำงาน
8. แผนการเงิน
9. การสังเกตุการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และการประเมินผล
10. ความเสี่ยงและโอกาส
11. การวางแผนเพื่อความสำเร็จ
12. การระดมทุน

โดยองค์ประกอบทั้ง 12 ข้อนี้ผู้ศึกษาวิจัยจะใช้เป็นองค์ความรู้ในการศึกษาวิจัยกลุ่มเป้าหมายถึงมิติต่าง ๆ ในด้านการบริหารจัดการองค์กรเพื่อให้เข้าใจถึงวิถีในการทำให้คณะละครฯ นั้นสามารถดำรงอยู่ได้เป็นระยะเวลานานจนถึงปัจจุบัน

6. องค์การไม่แสวงหากำไร (Nonprofit Organization)

ในการศึกษาคณะละครขนาดเล็กในครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้สังเกตและวิเคราะห์ในเบื้องต้นถึงลักษณะของคณะละครนั้นมีคุณลักษณะของการเป็นองค์การไม่แสวงหากำไร เนื่องด้วยลักษณะของคณะละครขนาดเล็กเป็นองค์การที่มุ่งผลิตผลงานศิลปะในศาสตร์ละครเวทีที่มีวัตถุประสงค์เป้าหมายในการทำหน้าที่เพื่อสื่อสารปรัชญา แนวความคิด ในการพัฒนาสังคม เป็นองค์การที่อาศัยการขับเคลื่อนของกลุ่มศิลปิน และอาสาสมัครที่เข้ามาร่วมสร้างงานกัน ที่สำคัญคณะละครขนาดเล็กเหล่านี้ไม่ได้มุ่งแสวงหาผลกำไรในเชิงธุรกิจเป็นสำคัญ ดังนั้นการศึกษาความหมาย ประวัติความเป็นมา วัตถุประสงค์เป้าหมาย และลักษณะขององค์การไม่แสวงหากำไรจะเป็นแนวทางที่จะสามารถทำให้เข้าใจคณะละครขนาดเล็กได้อย่างลึกซึ้งขึ้น

ในส่วนแรกนี้ผู้ศึกษาวิจัยได้ทำการศึกษาความหมายของ “องค์การไม่แสวงหากำไร” ซึ่งมีนักวิชาการทั้งชาวไทย และชาวต่างประเทศจำนวนมากที่ได้ให้ความหมายในมิติต่าง ๆ เอาไว้ทั้งนี้เพื่อทำความเข้าใจในเบื้องต้นถึงความหมายที่แท้จริงของ “องค์การไม่แสวงหากำไร”

ปาณัสม์ชฎา ศุภจักรวัฒนา ได้กล่าวถึง McNamara Cater(n.d) ว่าได้ให้ความหมายว่าองค์การไม่แสวงหากำไรไว้ว่า หมายถึง องค์การที่ใครก็สามารถก่อตั้งขึ้นมาได้ภายใต้ความร่วมมือของกลุ่มคนที่มีความคิดเห็นเหมือนกัน หากมีเพียงเท่านี้องค์การนี้ก็จะเป็นองค์การไม่แสวงหากำไรที่ไม่เป็นทางการ ถ้าจะทำให้ถูกกฎหมายและมีความเป็นทางการขึ้นมาก็ให้ดำเนินการตาม

ระเบียบของรัฐนั้นๆ เช่น ในเรื่องการทำเรื่องยกเว้นภาษี การระดมทุน เป็นต้น (ศุภจักรวัฒนา ปาณัสม์ชฎา, 2014:51)

Chumpen Suksapar กล่าวว่า องค์การไม่แสวงหาผลกำไรเป็นชื่อเรียกองค์การที่มีจุดมุ่งหมายสนับสนุนกลุ่มที่มีความคิดเห็นพ้องกัน โดยเนื้อหาจะแตกต่างตั้งแต่ ศิลปะ การกุศล การศึกษา การเมือง ศาสนา งานวิจัย และจุดมุ่งหมายในด้านอื่น ๆ โดยการทำงานทั้งหมดไม่มีจุดประสงค์ในเชิงพาณิชย์ ไม่หาผลประโยชน์เข้าสู่องค์การ แต่มีรายได้จากค่าลงทะเบียน ค่าบำรุงจากสมาชิก หรือเงินหรือทรัพย์สินอื่นใดที่ได้มาจากการบริจาคหรือจากการให้โดยเสน่หา (Chumpen Suksapar, 2014)

สำนักงานสถิติแห่งชาติให้คำจำกัดความหมายขององค์การที่ไม่หวังผลกำไร ไว้ว่า หมายถึง หน่วยงานของเอกชนซึ่งจัดตั้งขึ้นในรูปนิติบุคคล โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อดำเนินงานเกี่ยวกับงานสังคมสงเคราะห์และสาธารณะกุศล โดยไม่แสวงหากำไร ได้แก่ มูลนิธิชัยพัฒนา สมาคม YMCA เป็นต้น (สำนักงานสถิติแห่งชาติ., 2550)

นอกจากนี้สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ และมหาวิทยาลัยจอห์น ฮอปกินส์ กล่าวถึง ระบบบัญชีประชาชาติ (System of National Accounts: SNA) การบันทึกธุรกรรมทางเศรษฐกิจในระดับภาพรวมโดยการวัดค่าในรูปตัวเงิน และบันทึกในตารางมาตรฐานตามหลักการทางบัญชีในปี ค.ศ.1993 ที่พัฒนาโดย 5 องค์การระหว่างประเทศ ได้แก่ องค์การสหประชาชาติ(UN) กองทุนการเงินระหว่างประเทศ(IMF) ธนาคารโลก(WB) Organization for Economic Co-operation and Development(OECD) และ Commission of the European Communities (CEC) ได้กำหนดความหมายขององค์การไม่แสวงหากำไร คือ องค์กรที่ตั้งขึ้นโดยถูกต้องตามกฎหมายหรือเป็นองค์กรทางสังคม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อผลิตสินค้าและบริการ แต่ไม่สามารถเป็นแหล่งรายได้ กำไร หรือแหล่งเงินทุนอื่นๆ ให้กับผู้ก่อตั้ง ควบคุม หรือให้การสนับสนุนด้านการเงิน ในทางปฏิบัติกิจกรรมการผลิตขององค์กรเหล่านี้สามารถก่อให้เกิดได้ทั้งกำไรและขาดทุน แต่ผลกำไรนั้นไม่สามารถแบ่งปันไปให้หน่วยสถาบันอื่น (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ และ มหาวิทยาลัยจอห์น ฮอปกินส์, 2553:1)

ส่วนสำนักงานสถิติแห่งประชาชาติที่ร่วมมือกับ The John Hopkins University Center for Civil Society Study: JHU/CCSS ได้กำหนดนิยามไว้ในคู่มือการจัดทำบัญชีองค์การไม่แสวงหากำไรว่า องค์กรไม่แสวงหากำไรมีลักษณะดังนี้ (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ และ มหาวิทยาลัยจอห์น ฮอปกินส์, 2553:3-4)

1. เป็นองค์กร(Organization) หมายถึง มีการจัดตั้งอย่างเป็นระบบหรือมีระบบโครงสร้างการดำเนินงานภายใน มีเป้าหมายหรือขอบเขตการดำเนินงานที่ชัดเจน รวมถึงองค์กรที่ไม่เป็นทางการด้วย

2. ไม่แสวงหากำไรและไม่แบ่งปันผลกำไร (Non-for-profit and non-profit-distribution) หมายถึงเป็นองค์กรที่ไม่มีเป้าหมายอย่างชัดเจนในการหาผลกำไรทั้งทางตรงและทางอ้อม หรือไม่มีเป้าหมายในเชิงพาณิชย์ อย่างไรก็ตามองค์กรเหล่านี้สามารถมีส่วนเกินจากการประกอบการ (Surplus) ได้ แต่จะต้องไม่มีการแบ่งปันผลกำไร

3. เป็นลักษณะสถาบันที่แยกออกต่างหากจากหน่วยงานรัฐบาล (Institutionally separate from Government) หมายถึง ไม่เป็นส่วนหนึ่งของรัฐบาลและรัฐบาลไม่มีสิทธิในการเป็นเจ้าขององค์กร แต่องค์กรเหล่านี้สามารถรับการสนับสนุนด้านการเงินจากรัฐบาลได้ รวมทั้งมีบุคลากรภาครัฐร่วมในคณะกรรมการขององค์กรได้

4. ดูแล/บริหารโดยตนเอง (Self-governing) หมายถึงองค์กรที่สามารถควบคุมดูแลตนเองได้ หรือไม่อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลโดยองค์กรอื่น

จากนิยามขององค์การไม่แสวงหาผลกำไรที่กล่าวมาข้างต้นเมื่อเปรียบเทียบคุณลักษณะของคณะละครเวทีขนาดเล็กถือได้ว่าคณะละครเวทีขนาดเล็กมีคุณสมบัติที่เข้าข่ายของการเป็นองค์การที่ไม่แสวงหาผลกำไร ทั้งลักษณะการดำเนินงานโดยกลุ่มคนที่มีอุดมการณ์ทางด้านศิลปะการละครเวทีที่ไปในทิศทางเดียวกัน และเป็นลักษณะขององค์การที่มิได้ทำเพื่อหวังผลกำไรเป็นส่วนสำคัญที่สุดโดยส่วนมากเป็นมีลักษณะเป็นองค์การที่ไม่ได้ตั้งเป็นนิติบุคคล หากแต่เป็นการรวมกลุ่มกันในลักษณะที่ไม่ได้เป็นทางการแบบจดทะเบียนในรูปกฎหมาย

อย่างไรก็ตามสิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งก็คือ หลักการและทฤษฎีด้านการบริหารจัดการองค์กรทางศิลปะ การบริหารจัดการองค์กรไม่แสวงหากำไร และกิจการเพื่อสังคมซึ่งเป็นทฤษฎีจากประเทศทางโลกตะวันตกนั้น จะกล่าวถึงลักษณะขององค์กรที่จัดตั้งแบบจดทะเบียนและมีผลทางกฎหมายในลักษณะนิติบุคคล ซึ่งแตกต่างจากลักษณะของคณะละครเวทีขนาดเล็กทั่วไปในประเทศไทยที่มีลักษณะการรวมกลุ่มแบบกึ่งทางการกล่าวคือไม่ได้จัดตั้งหรือจดทะเบียนในรูปแบบนิติบุคคลที่สามารถดำเนินกิจกรรมทางกฎหมาย และได้การสนับสนุนต่างๆ จากรัฐบาล และเอกชนแบบเป็นรูปธรรมทางกฎหมาย ดังนั้นการศึกษาวิจัยในครั้งนี้จึงต้องใช้ทฤษฎีและหลักการดังกล่าวมาวิเคราะห์โดยคำนึกถึงลักษณะเฉพาะของคณะละครเวทีเล็กในกรุงเทพมหานครเป็นสำคัญด้วยเพื่อให้เข้ากับบริบทขององค์กรดังกล่าวในสังคมไทย

จากทฤษฎี แนวความคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งประวัติความเป็นมาของคณะละครเวทีขนาดเล็ก ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ของพาร์สัน รวมทั้งทฤษฎีการบริหารจัดการองค์การทางศิลปะ กิจการเพื่อสังคม และองค์การไม่แสวงหาผลกำไรที่กล่าวมาข้างต้น ผู้ศึกษาวิจัยจะนำหลักการเหล่านี้มาเป็นเกณฑ์และมุมมองในการวิเคราะห์ถึงการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร

โดยผู้ศึกษาวิจัยจะใช้ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ของพาร์สันเป็นกรอบทฤษฎีหลักในการศึกษาวิเคราะห์การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กโดยใช้หน้าที่พื้นฐาน 4 ประการ ระบบปฏิบัติการ และระบบย่อยของสังคมทั้ง 4 ระบบมาเป็นหลักเกณฑ์เพื่อศึกษาถึงวิถีทางวิธีการและการปฏิบัติเพื่อให้คณะละครฯ นั้นสามารถดำรงอยู่ได้

อย่างไรก็ตามผู้ศึกษาวิจัยเห็นว่าทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ของพาร์สันนั้นมีจุดร่วมที่สำคัญกับทฤษฎีการบริหารจัดการองค์การทางศิลปะ กิจการเพื่อสังคม รวมทั้งองค์การไม่แสวงหาผลกำไร ในหลายมิติ เพราะทฤษฎีดังกล่าวข้างต้นนั้นล้วนเป็นการศึกษาถึงหน้าที่ กิจกรรม ปฏิบัติการ และระบบต่าง ๆ ที่จะสามารถทำให้องค์การต่าง ๆ รวมทั้งคณะละครเวทีขนาดเล็กนั้นสามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ดังนั้นผู้ศึกษาวิจัยจึงได้ทำการสังเคราะห์ทฤษฎีทั้งหมดมาใช้ประกอบร่วมกันโดยให้ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่เป็นหลัก และวิเคราะห์ว่าทฤษฎีและหลักการทางการบริหารจัดการองค์การทางศิลปะ กิจการเพื่อสังคม และองค์การไม่แสวงหาผลกำไร ในเรื่องใดคือเรื่องเดียวกันกับหน้าที่พื้นฐาน 4 ประการ ระบบปฏิบัติการ และระบบย่อยของสังคมในข้อใด โดยการเปรียบเทียบและออกมาเป็นตารางความสัมพันธ์ โดยผู้ศึกษาวิจัยจะศึกษาวิเคราะห์การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีใน 2 มิติ ได้แก่ มิติในการสร้างสรรค์งานละคเวที และมิติในการบริหารจัดการคณะละครฯ

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางทฤษฎีต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้น ประกอบกับมิติที่จะศึกษาวิเคราะห์การดำรงอยู่ของคณะละครฯ สามารถแสดงออกมาเป็นความสัมพันธ์ได้ ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 1 ตารางแสดงความสัมพันธ์ของทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ ทฤษฎีการบริหารองค์การทางศิลปะ และทฤษฎีการกำกับการแสดง

ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่	**การบริหารจัดการ (Management)**	**การผลิตสร้างสรรค์ละครเวที (Production)**
Adaptation Organic System Economic การปรับตัว ระบบปฏิบัติการ ร่างกาย ระบบเศรษฐกิจ	ระบบเศรษฐกิจและการเงินของคณะละคร ฯ การวางแผนของคณะละคร (Planning) การวางแผนการเงิน(Fiscal Management)	ปัจจัยพื้นฐานในการผลิตและสร้างสรรค์งาน ปัจจัยในการคัดเลือกบทละคร การผลิตและสร้างสรรค์บทละคร
Goal Attainment Personality System Political การบรรลุเป้าหมาย ระบบปฏิบัติการ บุคลิกภาพ ระบบการเมือง	ระบบการเมืองการปกครองในคณะละครฯ การจัดองค์กรคณะละคร (Organizing) การบริหารงานบุคคล (Personnel Management)	จุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งาน ปรัชญา วัตถุประสงค์ในการสร้างงาน กระบวนการในการกำกับการแสดง กระบวนการและวิธีการในการสร้างงาน

ตาราง 1 (ต่อ)

ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่	การบริหารจัดการ (Management)	การผลิตสร้างสรรค์ละครเวที (Production)
Integration Social System Societal / Community การบูรณาการ ระบบปฏิบัติการสังคม ระบบสังคมและชุมชน	ระบบสังคม และชุมชน การตลาด การประชาสัมพันธ์ (Marketing and Public Relations) การสร้างเครือข่าย(Theatre Networking)	ความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน รูปแบบความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งานในระดับบุคคล ระดับกลุ่ม และระดับสังคม
Latency Culture System Fiduciary การรักษาแบบแผน ระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม ระบบความไว้วางใจ	ระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม การสืบสานวัฒนธรรมของคณะละคร การสร้างฐานผู้ชมประจำของคณะละคร การประเมินผลเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน	มาตรฐานการผลิตและสร้างสรรค์งาน การดำรงมาตรฐานในการผลิตและสร้างสรรค์ เอกลักษณ์ของงานละครของคณะฯ

จากตารางความสัมพันธ์ของทฤษฎีต่าง ๆ ข้างต้น ผู้ศึกษาวิจัยจะใช้เป็นหลักเกณฑ์ในการสร้างคำถามในการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) กึ่งมีโครงสร้าง (Semi-structure Interview) โดยคำถามที่เกิดขึ้นจะอยู่ในโครงสร้างของตารางความสัมพันธ์ที่กล่าวไปข้างต้น โดยคำถามในการสัมภาษณ์นั้นจะนำเสนอไว้ในบทต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินการศึกษาวิจัยครั้งนี้จะเป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพที่มีลักษณะการวิจัยเชิงพรรณา (Descriptive Research) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงวิถีการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานครว่ามีวิถีทาง และวิธีการอย่างไรที่จะสามารถทำให้คณะละคร ฯ ดำเนินการ และดำรงอยู่ได้เป็นระยะเวลานานจนถึงปัจจุบัน โดยผู้ศึกษาวิจัยคาดหวังว่าการศึกษาวิจัยในครั้งนี้จะทำให้เข้าใจถึงวิถีการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีโรงเล็กในกรุงเทพมหานครซึ่งถือเป็นศูนย์กลางของแวดวงละครเวทีในประเทศไทย

โดยในการศึกษาครั้งนี้จะใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงพรรณา (Descriptive Analysis) ซึ่งจะทำให้ผู้ศึกษาสามารถวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลต่างๆ ออกมาเป็นองค์ความรู้ที่สะท้อนให้เห็นวิถีทาง และการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในประเทศไทยว่ามีลักษณะและเอกลักษณ์อย่างไร

1. การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง

ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้จะใช้วิธีการคัดเลือกประชากรกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีเจาะจง โดยใช้เทคนิคแบบอิงเกณฑ์ (Criterion-Base Selection) จนได้กลุ่มเป้าหมายที่ผ่านเกณฑ์มาเป็นตัวแทนของประชากรทั้งหมด โดยประชากรทั้งหมดและเกณฑ์ในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

1.1 ประชากร

ผู้ศึกษาวิจัยจึงได้ทำการสำรวจข้อมูลจำนวนประชากรกลุ่ม-คณะละครเวทีขนาดเล็กที่มีการจัดแสดงในเขตกรุงเทพมหานครทั้งหมด โดยใช้ข้อมูลหลักจากเครือข่ายละครกรุงเทพ (Bangkok Theatre Network) ซึ่งเป็นข้อมูลรายชื่อกลุ่ม-คณะละครเวทีขนาดเล็กที่เข้าร่วมในเทศกาลละครกรุงเทพในปีต่างๆ นับตั้งแต่เทศกาลละครกรุงเทพครั้งที่ 1 คือในปี พ.ศ. 2545 และ ปี พ.ศ. 2554 2556 2557 2558 รวมถึงปีล่าสุดคือปี พ.ศ.2560

จากการศึกษาข้อมูลพบว่ามีกลุ่มประชากรทั้งหมดจำนวน 129กลุ่ม (ภาคผนวก)

โดยลักษณะของกลุ่ม-คณะละครในกลุ่มประชากรนั้นมีทั้งลักษณะรวมกันเฉพาะกิจเพียงครั้งเดียว รวมกันเฉพาะกิจเป็นบางปี รวมตัวกันแต่มีการเปลี่ยนชื่อกลุ่ม-คณะละคร รวมถึงกลุ่ม-คณะละครที่มีการแสดงผลงานอย่างสม่ำเสมอในทุกๆ ปี

นอกจากนี้ทางเครือข่ายละครกรุงเทพ และเทศกาลละครกรุงเทพยังมีการกำหนดสมาชิกของเครือข่ายที่เป็นกลุ่มสามัญซึ่งเป็นคณะละครเวทีที่เป็นคณะที่ร่วมกันบริหารจัดงาน

เทศกาลฯ ตั้งแต่ปีแรกๆ จนถึงปีปัจจุบันจำนวน 11 คณะละคร ซึ่งมีรายชื่อ ดังนี้ นิว เธียเตอร์ โซไซตี้ บางเพลย์ บี-ฟลอร์ เบบี้ไมม์ แปดคูณแปด พระจันทร์เสี้ยวการละคร มรดกใหม่ มะขามป้อม สมมติ เสาสูงและ อนฺตตา

อย่างไรก็ตามยังมีกลุ่ม-คณะละครเวทีที่มีการดำเนินงานมากว่า 10 ปีแต่มิได้เข้าร่วมแสดงในเทศกาลละครกรุงเทพในปีดังกล่าว ได้แก่ คณะพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี คณะหน้ากากเปลือย และคณะละครมายาที่ปัจจุบันเปลี่ยนชื่อเป็นคณะละครมายาฤทธิ์

1.2 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย

ผู้ศึกษาวิจัยได้กำหนดกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานครที่มีระยะเวลาในการดำเนินการเป็นระยะเวลานาน โดยคัดเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีการเลือกแบบเจาะจงที่มีเกณฑ์ ดังนี้

1.2.1 เกณฑ์การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่าง

การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ต้องผ่านเกณฑ์ 7 ข้อซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. เป็นคณะละครมีขนาดเล็ก คือมีจำนวนสมาชิกหลักไม่เกิน 12 คน
2. เป็นคณะละครที่มักจะแสดงในโรงละครขนาดเล็กไม่เกิน 120 ที่นั่ง
3. คณะละครที่มีอายุการดำเนินงาน 7 ปีขึ้นไป เนื่องจากต้องการศึกษาถึงการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กที่มีการดำเนินงานอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน
4. มีการแสดงผลงานอย่างต่อเนื่องทั้งในประเทศ หรือนอกประเทศ อย่างน้อยปีละ 1 การแสดง
5. มีลักษณะการดำเนินกิจการหลักโดยการแสดงผลงานละครเวที และมีการขายบัตรเพื่อหารายได้
6. เป็นคณะละครเวทีที่มีกลุ่มเป้าหมายหลักคือผู้ชมที่เป็นผู้ใหญ่
7. เป็นคณะละครที่มีอิสระในการสร้างสรรค์ผลงานทางเลือกที่มิใช่ละครที่เป็นกระแสอุตสาหกรรมบันเทิง

เมื่อผู้วิจัยใช้เกณฑ์ทั้ง 7 ข้อดังกล่าวแล้วทำให้ได้กลุ่มตัวอย่างมา 7 คณะละคร ได้แก่

1. พระจันทร์เสี้ยวการละคร
2. บี-ฟลอร์ เธียเตอร์ (B-Floor Theatre)
3. คณะละคร 8 x 8

4. นิวเธียเตอร์โซไซตี้ (New Theatre Society)

5. คณะละครหน้ากากเปลือย

6. พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี

7. คณะละครอนัตตา

ทั้งนี้ในการศึกษาวิจัยผู้ศึกษาจะทำการสัมภาษณ์บุคลากร ได้แก่ ผู้กำกับการแสดง (Director) และ ผู้อำนวยการผลิต (Producer) จากกลุ่มตัวอย่างคณะละครทั้ง 7 กลุ่ม เนื่องจากทำหน้าที่เป็นหลักในการผลิตและสร้างสรรค์งาน และบริหารจัดการตามลำดับ

2. เครื่องมือในการวิจัย

เครื่องมือที่ผู้ศึกษาวิจัยใช้ในการศึกษาครั้งนี้ คือ

2.1 โครงสร้างคำถามในการสัมภาษณ์เชิงลึก โดยใช้การเก็บข้อมูลด้วยวิธีการถามคำถาม (The Technique of Asking) ในลักษณะการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) กึ่งมีโครงสร้าง (Semi-structure Interview) ซึ่งจะมีการตั้งคำถามที่ชัดเจน เป็นคำถามปลายเปิด และมีลำดับขั้นตอนที่วางไว้ตามแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง อย่างไรก็ตามผู้ศึกษาอาจมีคำถามเพิ่มเติมหากมีกรณีต่างๆ ที่น่าสนใจและเกี่ยวข้องกับการดำรงอยู่ของคณะละคร ฯ แต่ไม่มีประเด็นคำถามที่เตรียมไว้

2.2 วิธีสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participative Observation) ทั้งนี้เพื่อสังเกตถึงกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับวิถีการดำรงอยู่ของคณะละคร ฯ เพื่อปรากฏการณ์การดำรงอยู่ของคณะละคร ฯ ที่เกิดขึ้น

โดยสุดท้ายผู้ศึกษาจะนำผลจากเครื่องมือการวิจัยทั้ง 2 แบบมาประมวลเพื่อหาความสัมพันธ์ของข้อมูลเพื่อได้เป็นข้อสรุปต่อไป

3. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการสร้างเครื่องมือในการวิจัย ผู้ศึกษาวิจัยใช้กรอบแนวความคิดและทฤษฎีด้านการผลิตและสร้างสรรค์งานละครเวที และทฤษฎีบริหารจัดการองค์การทางศิลปะมาบูรณาการกับทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ของทัลคอตต์ พาร์สัน จนเกิดเป็นโครงสร้างหัวข้อคำถาม และคำถามอย่างละเอียด

3.1 ขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือ

1. ศึกษาแนวความคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2. สร้างแนวคำถามในการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย โดยบูรณาการจากกรอบความคิดทฤษฎีต่าง ๆ

3.2 วิธีการหาคุณภาพเครื่องมือ

หลังจากการสร้างแนวคำถามในขั้นตอนการสร้างเครื่องมือแล้ว ผู้ศึกษาวิจัยจะนำแนวคำถามดังกล่าวมาตรวจสอบเพื่อหาคุณภาพของเครื่องมือโดยมีขั้นตอน ดังนี้

1. นำแนวคำถามในการสัมภาษณ์ไปปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญเพื่อตรวจสอบถึงคุณภาพของเครื่องมือ และรับฟังข้อแนะนำหรือข้อเสนอแนะในการปรับแก้พัฒนาแนวคำถาม

2. นำข้อเสนอแนะจากการปรึกษาผู้เชี่ยวชาญมาปรับแก้แนวคำถามเพื่อใช้จริงในการสัมภาษณ์

3. นำแนวคำถามที่ได้รับการปรับแก้แล้วไปทำการทดสอบสัมภาษณ์

4. นำข้อบกพร่องของแนวคำถามมาปรับปรุงพัฒนาให้สมบูรณ์

5. ได้แนวคำถามที่สมบูรณ์มีคุณภาพพร้อมสำหรับการศึกษาวิจัย

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาวิจัยเรื่อง การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร ในครั้งนี้ผู้ศึกษาวิจัยจะใช้วิธีการเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อสัมภาษณ์กับกลุ่มตัวอย่างโดยตรง ได้แก่ ศิลปินหัวหน้าคณะละครเวทีโรงเล็กในเขตกรุงเทพมหานครจาก 7 คณะละคร ฯ จากเกณฑ์การเลือกในข้อที่ 1.2.1 โดยการเก็บข้อมูลการวิจัยในครั้งนี้จะเริ่มต้นในเดือน พฤษภาคม 2561 เป็นต้นไป

โดยการเก็บรวมรวมข้อมูลจะมีการบันทึกเป็นไฟล์อิเลคทรอนิคส์ในคอมพิวเตอร์ที่ต้องป้อนรหัสผ่าน และแผ่น CD รวมทั้งมีการบันทึกเสียงซึ่งจะมีการเก็บรักษาไว้ในพื้นที่ที่มีกุญแจล็อคที่มีผู้วิจัยเท่านั้นที่จะสามารถเปิดได้เพื่อเป็นการปกป้องความลับหรือข้อมูลส่วนตัวของผู้เข้าร่วมวิจัย โดยข้อมูลดังกล่าวจะถูกเก็บไว้ 5 ปีหลังสิ้นสุดการวิจัย และทำลายข้อมูลในวันที่ 1 มิถุนายน 2568 เวลา 9.00 น.

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการจำแนกข้อมูลที่ได้มาแยกประเด็นต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ตามกรอบทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา และสร้างเครื่องมือในการวิจัยเพื่อใช้ในการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) โดยทำการเชื่อโยงข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ และการสังเกตุแบบไม่มีส่วนร่วมมาทำ การเชื่อมโยง วิเคราะห์ สังเคราะห์การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานครตามแนวความคิดเรื่องการผลิตและสร้างสรรค์งานละครเวที การบริหารจัดการ

องค์กรทางศิลปะ (Arts Management) และทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่แล้วนำมาจัดเรียงประเด็นจากความเหมือนหรือความต่างในแต่ละกลุ่มจนได้ข้อสรุปถึงปรากฏการณ์การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร โดยในบทสรุปจะประมวลคุณค่าของการศึกษาวิจัยที่ส่งผลต่อสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และศิลปวัฒนธรรมของชาติ

6. โครงสร้างหัวข้อคำถามในการสัมภาษณ์เชิงลึก

โครงสร้างคำถามในการสัมภาษณ์ครั้งนี้จะเป็นโครงสร้างหัวข้อคำถามที่เกิดจากการผสมผสานทฤษฎีต่าง ๆ ตามที่ได้กล่าวไปข้างต้น โดยมองมิติในการดำรงอยู่เป็น 2 มิติ ได้แก่ การดำรงอยู่ในมิติของการสร้างสรรค์งานละครเวที และการดำรงอยู่ในแง่ของการบริหารจัดการซึ่งคำถามทั้งหมดจะตั้งอยู่บนพื้นฐานของทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ของพาร์สัน ดังตาราง

ตาราง 2 มิติการดำรงอยู่ด้านการสร้างสรรค์ละครเวที และ มิติการดำรงอยู่ด้านการบริหารจัดการ

การบริหารจัดการ **(Management)**	**การผลิตสร้างสรรค์ละครเวที** **(Production)**
<u>ระบบเศรษฐกิจและการเงินของคณะละคร ฯ</u> การวางแผนของคณะละคร (Planning) การวางแผนการเงิน (Fiscal Management)	<u>ปัจจัยพื้นฐานในการผลิตและสร้างสรรค์งาน</u> ปัจจัยในการคัดเลือกบทละคร การผลิตและสร้างสรรค์บทละคร
<u>ระบบการเมืองการปกครองในคณะละครฯ</u> การจัดองค์กรคณะละคร (Organizing) การบริหารงานบุคคล (Personnel Management)	<u>จุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งาน</u> ปรัชญา วัตถุประสงค์ในการสร้างงาน กระบวนการในการกำกับการแสดง กระบวนการและวิธีการในการสร้างงาน
<u>ระบบสังคม และชุมชน</u> การตลาด การประชาสัมพันธ์ (Marketing and Public Relations) การสร้างเครือข่าย (Theatre Networking)	<u>ความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน</u> รูปแบบความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน ในระดับบุคคล ระดับกลุ่ม และระดับสังคม
<u>ระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม</u> การสืบสานวัฒนธรรมของคณะละคร การสร้างฐานผู้ชมประจำของคณะละคร การประเมินผลเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน	<u>มาตรฐานการผลิตและสร้างสรรค์งาน</u> การดำรงมาตรฐานในการผลิตและสร้างสรรค์ เอกลักษณ์ของงานละครของคณะฯ

จากตารางแสดงมิติการดำรงอยู่ทั้ง 2 ด้านผู้ศึกษาวิจัยจึงนำโครงสร้างจากตารางนี้ไปสร้างเป็นโครงสร้างคำถามที่จะใช้ในการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมายโดยมีรายละเอียด ดังนี้

7. **โครงสร้างคำถามในการสัมภาษณ์เชิงลึก**

มิติที่ 1 : การดำรงอยู่ด้านการสร้างสรรค์ละครเวที

สัมภาษณ์ : ผู้กำกับการแสดง (Director)

การดำรงอยู่ด้านการสร้างสรรค์ละครเวที
<u>ปัจจัยพื้นฐานในการผลิตและสร้างสรรค์งาน</u> 1. ปัจจัยในการคัดเลือกบทละคร 2. การผลิตและสร้างสรรค์บทละครมีกระบวนการอย่างไร 3. บริบททางสังคมอะไรที่ทำให้เกิดการสร้างงาน 4. อะไรคือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน 5. อะไรคือประเด็นหลักที่ใช้ในการสร้าง
<u>จุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งาน</u> 1. ปรัชญาในการสร้างงาน 2. วัตถุประสงค์ในการสร้างงาน 3. กระบวนการในการกำกับการแสดง 4. กระบวนการและวิธีการในการสร้างงาน 5. การคัดเลือกทีมงานและนักแสดง 6. การพัฒนาศักยภาพของทีมงานและนักแสดง
<u>ความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน</u> รูปแบบความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งานในระดับบุคคล ระดับกลุ่ม และระดับสังคม 1. มีการสร้างสรรค์ละครเวทีโดยบูรณาการองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างงานหรือไม่อย่างไร 2. มีการเปิดโอกาสให้ทีมงาน และนักแสดงมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานละครเวทีหรือไม่อย่างไร 3. มีการเปิดโอกาสให้ทีมงานและนักแสดงได้ใช้ความร่วมมือ การแสดงความคิดในการสร้างสรรค์งานละครเวทีหรือไม่ อย่างไร 4. มีการสร้างงานร่วมกับศิลปิน คณะละคร หรือเครือข่ายต่าง ๆ หรือไม่ อย่างไร

5. มีการสร้างงานร่วมกัน (Collaboration) กับศิลปิน คณะละคร หรือเครือข่ายต่าง ๆ หรือไม่อย่างไร

<u>มาตรฐานการผลิตและสร้างสรรค์งาน</u>

เอกลักษณ์ของงานละครของคณะฯ

1. เอกลักษณ์ของงานละครของคณะฯคือ
2. แนวทางการนำเสนอของคณะละครฯ

การดำรงมาตรฐานในการผลิตและสร้างสรรค์

การประเมินผลงานจากผู้กำกับการแสดง

1. ผู้กำกับการแสดงมีวิธีการประเมินผลงานตนเองหรือไม่ อย่างไร
2. ผู้กำกับการแสดงมีวิธีการประเมินผลงานของทีมงาน และนักแสดง หรือไม่ อย่างไร

การประเมินผลงานจากผู้ชม

1. มีวิธีการรับฟังความคิดเห็นของผู้ชมหลังการแสดงหรือไม่ อย่างไร

การปรับปรุงและพัฒนาผลงาน

1. มีวิธีการในการปรับปรุงและพัฒนางานละครเวทีหรือไม่ อย่างไร
2. มีวิธีการในการปรับปรุงพัฒนาทีมงานและนักแสดงหรือไม่ อย่างไร

การวางแผนการปรับปรุงและพัฒนาผลงาน

1. มีวิธีการในการวางแผนปรับปรุงและพัฒนาผลงานในอนาคตหรือไม่ อย่างไร
2. มีการวางแผนการดำเนินการเพื่อการปรับปรุงและพัฒนาผลงานในอนาคตหรือไม่อย่างไร
3. มีการปฏิบัติการตามแผนการปรับปรุงและพัฒนาผลงานในอนาคตหรือไม่ อย่างไร

การสร้างความศรัทธาและความรักในคณะละครฯ

1. มีวิธีการสร้างความศรัทธาและความรักในผลงานละครเวทีที่สร้างสรรค์กับทีมงานหรือนักแสดงหรือไม่ อย่างไร
2. มีวิธีการสร้างความศรัทธาและความรักในคณะละครฯ กับทีมงานหรือนักแสดงหรือไม่อย่างไร

มิติที่ 2 : การดำรงอยู่ด้านการบริหารจัดการ

สัมภาษณ์ : ผู้อำนวยการผลิต (Producer)

การดำรงอยู่ด้านการบริหารจัดการ
<u>ระบบเศรษฐกิจและการเงินของคณะละคร ฯ</u> การวางแผนของคณะละคร (Planning) 1. บริบททางสังคมใดที่ทำให้เกิดการตั้งคณะละคร 2. สาเหตุใดที่ทำให้เกิดการตั้งคณะละคร 3. โอกาสอะไรที่ทำให้เกิดการตั้งคณะละคร 4. วิสัยทัศน์ของคณะละครคืออะไร 5. พันธกิจของคณะละครคืออะไร 6. ความมุ่งหวังของคณะละครคืออะไร 7. การวางแผนระยะสั้น และระยะยาวของคณะละครฯ การวางแผนการเงิน (Fiscal Management) 1. คณะละครมีการวางแผนทางการเงินหรือไม่ อย่างไร 2. สภาวะทางการเงินของคณะละครเป็นอย่างไร 3. คณะละครมีปัญหาทางด้านการเงินหรือไม่ อย่างไร 4. คณะละครมีวิธีการแก้ไขปัญหาทางด้านการเงินหรือไม่ อย่างไร 5. แหล่งเงินทุนของคณะละครมาจากที่ใด 6. คณะละครมีวิธีระดมเงินทุนหรือไม่ อย่างไร 7. คณะละครใช้วิธีระดมทุนเพื่อใช้ในการบริหารจัดการ และสร้างผลงานละครเวทีอย่างไร
<u>ระบบการเมืองการปกครองในคณะละครฯ</u> การจัดองค์กรคณะละคร (Organizing) 1. คณะละครฯ มีการจัดองค์กรอย่างไร การบริหารงานบุคคล (Personnel Management) การนำและการบังคับบัญชา 1. ผู้นำในคณะละครมีปรัชญาหรือหลักการในการเป็นผู้นำในคณะละครหรือไม่ อย่างไร 2. ผู้นำในคณะละครมีวิธีการการในการนำและการบังคับบัญชาสมาชิกในกลุ่มละครอย่างไร

การสรรหาและคัดเลือกสมาชิกของคณะละครฯ

1. คณะละครมีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกบุคลากรที่มาเข้าร่วมคณะละครหรือไม่ อย่างไร
2. คณะละครมีวิธีการในการคัดเลือกบุคลากรเข้ามาเป็นสมาชิกหรือไม่ อย่างไร

การพัฒนาศักยภาพของสมาชิกของคณะละครฯ

1. คณะละครมีโครงการหรือกิจกรรมในการพัฒนาศักยภาพของสมาชิกคณะละครหรือไม่ อย่างไร
2. คณะละครมีวิธีในการพัฒนาศักยภาพของสมาชิกคณะละครหรือไม่ อย่างไร

การบริหารงานบุคคล

1. คณะละครมีปรัชญา หรือหลักการในการบริหารงานบุคคลหรือไม่ อย่างไร
2. คณะละครมีวิธีการในการบริหารงานบุคคลหรือไม่ อย่างไร

<u>ระบบสังคม และชุมชน</u>

การตลาด การประชาสัมพันธ์

(Marketing and Public Relations)

การตลาด

1. คณะละครมีแนวความคิดทางด้านการตลาดหรือไม่ อย่างไร
2. คณะละครมีการวางแผนในการทำการตลาดหรือไม่ อย่างไร
3. คณะละครมีแผนทางการตลาดหรือไม่ อย่างไร
4. คณะละครมีการปฏิบัติการทางการตลาดหรือไม่ อย่างไร

การประชาสัมพันธ์ (ระดับในคณะละครฯ และนอกคณะละครฯ)

1. คณะละครมีแนวความคิดในการประชาสัมพันธ์กับสมาชิกกับกลุ่มละครของตน และกับบุคคล หรือองค์การภายนอกหรือไม่ อย่างไร
2. คณะละครมีการวางแผนการประชาสัมพันธ์กับสมาชิกกับกลุ่มละครของตน และกับบุคคลหรือองค์การภายนอกหรือไม่ อย่างไร
3. คณะละครมีแผนการประชาสัมพันธ์กับสมาชิก กับกลุ่มละครของตน และกับบุคคล หรือองค์การภายนอกหรือไม่ อย่างไร
4. คณะละครมีปฏิบัติการทางการประชาสัมพันธ์หรือไม่ อย่างไร

การสร้างเครือข่าย (Theatre Networking)

1. คณะละครฯ มีการสร้างเครือข่ายกับชุมชน หน่วยงาน องค์กรต่างๆ และสังคมหรือไม่ อย่างไร

<u>ระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม</u>

การสืบสานวัฒนธรรมของคณะละคร

1. คณะละครมีแนวทางในการสืบสานคณะละครของตนหรือไม่ อย่างไร

การสร้างฐานผู้ชมประจำของคณะละคร

1. คณะละครมีแนวทางในการสร้างฐานผู้ชมประจำของคณะละครหรือไม่ อย่างไร

การประเมินผลเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน

1. คณะละครมีแนวความคิดในการประเมินผลการดำเนินงานหรือไม่ อย่างไร
2. คณะละครมีแผนในการประเมินผลการดำเนินงานหรือไม่ อย่างไร
3. แผนในการประเมินผลการดำเนินงานของคณะละครเป็นอย่างไร
4. คณะละครมีปฏิบัติการประเมินผลการดำเนินงานของคณะละครหรือไม่ อย่างไร
5. คณะละครมีการนำผลการประเมินไปใช้ในการปรับปรุงหรือไม่ อย่างไร

การประเมินสถานการณ์ทางการเงินของคณะละครฯ

1. คณะละครมีการประเมินสถานการณ์ทางการเงินหรือไม่ อย่างไร
2. ในกรณีที่เกิดปัญหาทางด้านการเงินของคณะละครจะมีการนำปัญหามาวิเคราะห์เพื่อแก้ไขหรือไม่ อย่างไร
3. ในกรณีที่เกิดปัญหาทางด้านการเงิน คณะละครจะมีแผนในการแก้ปัญหาในอนาคตหรือไม่ อย่างไร

การประเมินความเสี่ยง และ โอกาส

1. คณะละครมีการประเมินความเสี่ยงของตนหรือไม่ อย่างไร
2. คณะละครมีการประเมินโอกาสของตนหรือไม่ อย่างไร
3. คณะละครมีการนำการประเมินโอกาส และความเสี่ยงของตนไปปรับใช้ในอนาคตหรือไม่ อย่างไร

การวางแผนการบริหารจัดการเพื่อการดำรงอยู่

1. หลังจากการประเมินผลการดำเนินงานของคณะละครทั้งหมดแล้วคณะละครนำผลการประเมินไปใช้ในการวางแผนการบริหารจัดการในอนาคตหรือไม่ อย่างไร
2. คณะละครมีการปฏิบัติการในการควบคุมให้การบริหารจัดการเป็นไปตามแผนที่วางไว้จากการประเมินผลหรือไม่ อย่างไร
3. คณะละครมีการติดตามผลงานในการบริหารจัดการหรือไม่ อย่างไร
4. คณะละครมีการทำกระบวนการทางการบริหารอย่างต่อเนื่องหรือไม่ อย่างไร

บทที่ 4
ผลการศึกษาวิจัย

จากการลงพื้นที่เพื่อศึกษาวิจัยถึง “การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร” ของคณะละครเวทีจำนวน 7 คณะ ได้แก่ พระจันทร์เสี้ยวการละคร บี-ฟลอร์ เธียเตอร์ (B-Floor Theatre) คณะละคร 8 x 8 นิวเธียเตอร์โซไซตี้ (New Theatre Society) คณะละครหน้ากากเปลือย พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี และคณะละครอนัตตา ผู้ศึกษาวิจัยจะทำการสรุปผลการวิจัยตามโครงสร้างของทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ (Functional-Structural Theory) ของทัลคอทท์ พาร์สันส์ (Talcott Parsons) ในด้านการบริหารจัดการ (Management) และด้านการผลิตสร้างสรรค์ละครเวที (Production) ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 3 หน้าที่พื้นฐานของทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ในด้านการบริหารจัดการ และการผลิตสร้างสรรค์ละครเวที

หน้าที่พื้นฐาน ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ (Functional-Structural Theory)	**การบริหารจัดการ** (Management)	**การผลิตสร้างสรรค์ละครเวที** (Production)
1. Adaptation การปรับตัว	ระบบเศรษฐกิจและการเงินของคณะละคร ฯ การวางแผนของคณะละคร (Planning) การวางแผนการเงิน (Fiscal Management)	ปัจจัยพื้นฐานในการผลิตและสร้างสรรค์งาน ปัจจัยในการคัดเลือกบทละคร การผลิตและสร้างสรรค์บทละคร
2. Goal Attainment การบรรลุเป้าหมาย	ระบบการเมืองการปกครองในคณะละครฯ การจัดองค์กรคณะละคร (Organizing) การบริหารงานบุคคล (Personnel Management)	จุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งาน ปรัชญา วัตถุประสงค์ในการสร้างงาน กระบวนการในการกำกับการแสดง กระบวนการและวิธีการในการสร้างงาน
3. Integration การบูรณาการ	ระบบสังคม และชุมชน การตลาด การประชาสัมพันธ์ (Marketing and Public Relations) การสร้างเครือข่าย (Theatre Networking)	ความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน รูปแบบความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งานในระดับบุคคล ระดับกลุ่ม และระดับสังคม
4. Latency การรักษาแบบแผน	ระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม การสืบสานวัฒนธรรมของคณะละคร การสร้างฐานผู้ชมประจำของคณะละคร การประเมินผลเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน	มาตรฐานการผลิตและสร้างสรรค์งาน การดำรงมาตรฐานในการผลิตและสร้างสรรค์ เอกลักษณ์ของงานละครของคณะฯ

จากตารางข้างต้น ในส่วนต่อไปผู้วิจัยจะแสดงผลการศึกษาด้านการบริหารจัดการของคณะละครเวทีทั้ง 7 คณะ ได้แก่ 1) ระบบเศรษฐกิจและการเงินของคณะละครฯ 2) ระบบการเมืองการปกครองในคณะละครฯ 3) ระบบสังคม และชุมชน 4) ระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม ดังตาราง

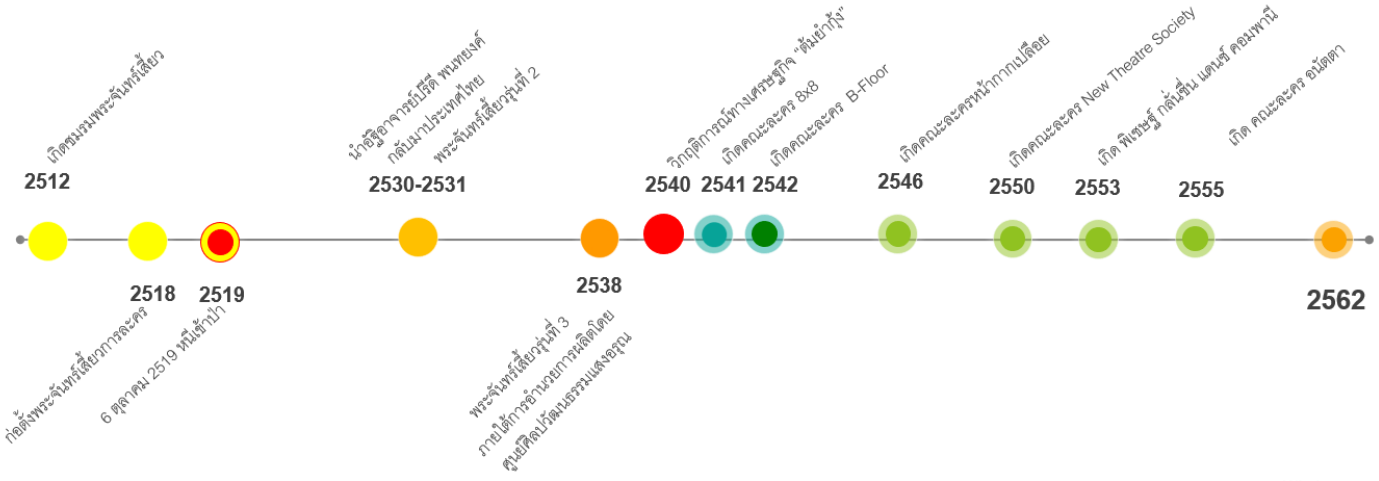
ตาราง 4 โครงสร้างประเด็นการศึกษาด้านการบริหารจัดการ

หน้าที่พื้นฐาน ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ (Functional-Structural Theory)	**การบริหารจัดการ (Management)**
1. Adaptation การปรับตัว	ระบบเศรษฐกิจและการเงินของคณะละคร ฯ การวางแผนของคณะละคร (Planning) การวางแผนการเงิน (Fiscal Management)
2. Goal Attainment การบรรลุเป้าหมาย	ระบบการเมืองการปกครองในคณะละครฯ การจัดองค์กรคณะละคร (Organizing) การบริหารงานบุคคล (Personnel Management)
3. Integration การบูรณาการ	ระบบสังคม และชุมชน การตลาด การประชาสัมพันธ์ (Marketing and Public Relations) การสร้างเครือข่าย (Theatre Networking)
4. Latency การรักษาแบบแผน	ระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม การสืบสานวัฒนธรรมของคณะละคร การสร้างฐานผู้ชมประจำของคณะละคร การประเมินผลเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน

1. ผลการวิจัยด้านการบริหารจัดการ

จากการลงพื้นที่เพื่อศึกษาวิจัยถึง “การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร” ของคณะละครเวทีจำนวน 7 คณะ ได้แก่ พระจันทร์เสี้ยวการละคร บี-ฟลอร์ เธียเตอร์ (B-Floor Theatre) คณะละคร 8 x 8 นิวเธียเตอร์โซไซตี้ (New Theatre Society) คณะละครหน้ากากเปลือย พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี และคณะละครอนัตตา ผู้ศึกษาวิจัยได้

ทำภาพช่วงเวลาของการเกิดขึ้นของคณะละครฯ แต่ละคณะเพื่อให้ทราบถึงบริบททางสังคม เศรษฐกิจ การเมืองซึ่งอาจเป็นปัจจัยที่ทำให้คณะละครฯ แต่ละคณะเกิดขึ้น ดังภาพ



ภาพประกอบ 9 ช่วงเวลาการเกิดขึ้นของคณะละครเวทีขนาดเล็กทั้ง 7 คณะ

โดยคณะละครเวทีที่มีอายุยาวนานที่สุดได้แก่พระจันทร์เสี้ยวการละครที่มีจุดกำเนิดมาตั้งแต่เป็นชมรมพระจันทร์เสี้ยวที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในปี พ.ศ.2512 และก่อตั้งเป็นคณะละครในปี พ.ศ. 2518 ก่อนจะหยุดกิจกรรมของคณะละครฯ ไปในปี พ.ศ.2519 หลังเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองเมื่อวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 หลังจากนั้นก็กลับมามีชีวิตอีกครั้งช่วงปี พ.ศ. 2530-2531 แต่ก็ดำเนินกิจกรรมไม่สม่ำเสมอ จนมาถึง พ.ศ.2538 เป็นต้นมาที่พระจันทร์เสี้ยวการละครดำเนินกิจกรรมของคณะฯ อย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบันแม้จะมีช่วงการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่เมื่อปี พ.ศ.2540 จากวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” ดังจะกล่าวถึงรายละเอียดต่อไปในส่วนของคณะพระจันทร์เสี้ยวการละคร

ส่วนคณะละครอีก 6 คณะเกิดขึ้นหลังจากวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” โดยมีลำดับการเกิดขึ้น ดังนี้

ปี พ.ศ. 2541	เกิดคณะละคร 8x8
ปี พ.ศ. 2542	เกิดคณะละครบี-ฟลอร์
ปี พ.ศ. 2546	เกิดคณะละครหน้ากากเปลือย
ปี พ.ศ. 2550	เกิดคณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้
ปี พ.ศ. 2553	เกิดพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี
ปี พ.ศ. 2555	เกิดคณะละครอนัตตา

อย่างไรก็ตามก่อนที่คณะละครแต่ละคณะจะก่อตั้งขึ้นมาก็มีจุดกำเนิดของแต่ละคณะฯ ที่มีที่มาแตกต่างกันไป โดยผู้ศึกษาจะกล่าวถึงรายละเอียดนี้ในส่วนของคณะละครแต่ละคณะเพื่อทราบถึงปัจจัย ที่มาที่ไป และวัตถุประสงค์ในการเกิดขึ้นของคณะละครแต่ละคณะ

1.1 ผลการวิจัยด้านระบบเศรษฐกิจและการเงินของคณะละครฯ

ระบบเศรษฐกิจและการเงินของคณะละครฯ ในทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ หมายถึง การวางแผนของคณะละคร (Planning) และ การวางแผนทางการเงินของคณะละครฯ (Fiscal Management)

โดยผลการวิจัยด้านการวางแผน (Planning) ของคณะละครฯ และผลการวิจัยด้านการวางแผนทางการเงิน (Fiscal Management) จะเป็นผลการวิจัยเชิงพรรณาถึงการเกิดขึ้นของคณะละครฯ วัตถุประสงค์ในการก่อตั้งคณะละคร ลักษณะผลงาน กิจกรรมของแต่ละคณะ และแหล่งเงินทุนต่าง ๆ ของคณะ

1.1.1 พระจันทร์เสี้ยวการละคร (Crescent Moon Theatre)

พระจันทร์เสี้ยวการละครเป็นคณะละครเวทีที่มีอายุยาวนานที่สุดในบรรดาคณะละครเวทีทั้ง 7 คณะ เกิดขึนจากนักศึกษามหาวิทยาลัยที่เป็นคนรุ่นใหม่ต้องการใช้วรรณกรรมละครเวที และศิลปะการแสดงเป็นเครื่องมือในการนำเสนอแนวคิดต่อระบบการเมืองการปกครองยุคเผด็จการที่ประชาธิปไตยถูกยึดอำนาจโดยทหาร

> พระจันทร์เสี้ยวการละครมีจุดเริ่มต้นในปี พ.ศ. 2512 โดยมีกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่มีความสนใจในด้านวรรณกรรมก่อตั้งชมรมพระจันทร์เสี้ยว ซึ่งเป็นชมรมทางวรรณกรรมขึ้น ต่อมาในปี พ.ศ. 2518 คำรณ คุณะดิลก หนึ่งในสมาชิกของชมรมได้ร่วมมือกับนักแสดงจากมหาวิทยาลัยต่าง ๆ สร้างสรรค์งานละครเวทีขึ้นจนเกิดเป็นพระจันทร์เสี้ยวการละคร จากรุ่นสู่รุ่นการละครต่าง ๆ ได้ถูกสร้างขึ้นและนำเสนอต่อสาธารณะ ในช่วงปี พ.ศ. 2512 - 2518 พระจันทร์เสี้ยวการละครทำงานตามพื้นที่ชนบทในประเทศไทยโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเปิดเผยและแสดงให้คนในสังคมเมืองได้เห็นประเด็นต่าง ๆ ในการดำรงชีวิต ปัญหา และสิทธิของคนไทยในพื้นที่ชนบท และพื้นที่ที่ห่างไกล หลังจากที่คณะละครได้ทำการฝึกอบรม (workshop) นิสิตนักศึกษาจากสถาบันและมหาวิทยาลัยต่าง ๆ พระจันทร์เสี้ยวการละครได้จัดตั้งกลุ่มละครเพื่อ

สร้างสรรค์งานแสดงตามพื้นที่ต่าง ๆ (street theatre) รวมทั้งทำงานละครเวทีเต็มรูปแบบ (พระจันทร์เสี้ยวการละคร)

สำหรับพันธกิจ (Mission) ของพระจันทร์เสี้ยวการละคร คือการมุ่งหวังที่จะสร้างสรรค์ศิลปะการละครที่สะท้อนสังคมและประชาชนที่อยู่ในสังคม โดยใช้วิธีการสร้างงานแบบ Devising ผ่านการแสดงออกของร่างกาย และใช้พลัง ความคิด ความสร้างสรรค์จากการทำงานกลุ่มเพื่อสร้างองค์ประกอบต่าง ๆ บนเวทีให้มีชีวิต อีกทั้งต้องการให้ผู้ชมได้คิดและตั้งคำถามกับสิ่งที่ได้เห็นและปลุกให้คิดถึงแม้ว่าบางครั้งอาจจะมีบางอย่างที่ชวนสับสน

ศิลปะการละครนี่ไม่ใช่สิ่งบันเทิง ไม่ใช่งานศิลปะแบบ pure art แต่ว่ามันเป็นสื่อ มันเป็น medium ที่จะทำให้คนได้รับแรงบันดาลใจ ได้รับเรื่องศิลปะ ได้รับรู้เรื่องปัญหาของสังคม เรามีหน้าที่ที่จะไปเขย่าความคิดหรือว่าตั้งคำถามให้กับคนดูหรือสังคมได้คิด คือเราไม่ได้ให้คำตอบ เราไปกวนให้เขาขุ่น ไอเดียก็คือไปตั้งคำถาม ซึ่งเราถือว่าเราเป็นสื่อกลาง คือถามว่ามีงานศิลปะไหม มี แต่ว่ามันมี sense แบบนี้ด้วย นี่คือ agenda หลัก ๆ ของเราพี่ถือว่าเป็นเรื่อง mission เลย ถ้าจะดูเราง านฟรีเยอะมาก พี่มาตอบได้ชัดเจนตอนที่พี่เปิด space แล้วมันคือ audience development ได้ชัดเจน คือ ให้คนดูรู้จักละครเวทีมากกว่าที่เขารับรู้โดยทั่วไปว่าเป็น entertainment เป็นเล่นใหญ่ ก็คือให้รู้ว่าละครเวทีมันมีหลากหลายนะมันเป็นทั้งศิลปะ มันสร้างสรรค์ มันเอื้อประโยชน์ต่อการเรียนรู้ ต่อประเด็นทางสังคมนะ มันทำให้คนดูได้กล้าใช้จินตนาการมันให้ความรู้กับคนดูก็ได้นะ มันเหมือนเป็นต่อม เป็นติ่ง เป็นหน่อที่ทำให้ใครที่มาเจอเราก็ active ไม่ใช่ passive กระตุ้นกระตือรือร้นในชีวิตเกิดการตั้งคำถาม เกิดการอยากรู้อยากเห็น มันมากกว่าที่แบบว่าดูแล้วก็ดี ๆ แล้วก็ผ่านไป คุณแค่มา appreciate งานที่มีน้ำเสียงที่หลากหลายมากขึ้น เราเน้นน้ำเสียงที่หลากหลาย เราไม่ใช่ main stream อันนี้พี่ว่าทุกคนก็รู้ดีชัดเจนแล้วนี่คือการต่อสู้กับสื่อกระแสหลัก อาทิเช่น ต้องหล่อต้องสวยเหรอถึงจะเป็นพระเอกนางเอก ไม่ เราจะนำเสนอว่าไม่ใช่ ละครเวทีไม่ใช่ ความหลากหลายในชีวิตมีคุณค่า ความเป็นเหตุเป็นผลที่มาที่ไปของตัวละครมีคุณค่า การที่คนทำงานละครมีประเด็นในการที่ต้องการสื่อแล้วคือสิ่งที่มีคุณค่า เสียงที่ไม่ได้รับการได้ยินจากสื่อกระแสหลักมีคุณค่าสำหรับทั้งเราและผู้ชมของเรา (สินีนาฏ เกษประไพ, 2562)

จากเป้าหมายของคณะละครที่กล่าวมาในข้างต้นพระจันทร์เสี้ยวการละครมีการสร้างสรรค์งานหลากหลายรูปแบบในการตอบวัตถุประสงค์ของคณะโดยสามารถแบ่งเป็นประเภทงานได้ ดังนี้

1. ละครเวที และการแสดง
2. กิจกรรมพิเศษ เช่น 24 Hours Plays Festival, 10 minutes play, Read project
3. การอบรม (workshop) เช่น Acting workshop, Lighting workshop, Creative movement workshop, Puppet workshop
4. ละครหุ่น
5. อื่น ๆ

เมื่อศึกษาความเป็นมาของพระจันทร์เสี้ยวการละครในส่วนของการวางแผนและการบริหารจัดการพบว่าพระจันทร์เสี้ยวการละครตั้งแต่ยุคก่อตั้งจนถึงปัจจุบันมีการบริหารจัดการและการวางแผนงานที่เป็นระบบสากลชัดเจนในยุคที่ 1 (พ.ศ. 2512 - 2518) และยุคที่ 3 (พ.ศ. 2538 - ปัจจุบัน) ส่วนยุคที่ 2 (พ.ศ.2529 - 2530) จะเป็นลักษณะการวางแผนและการบริหารจัดการแบบหลวม ๆ

โดยสินีนาฏ เกษประไพ ผู้อำนวยการผลิต (Producer) และ ผู้กำกับการแสดง (Artistic Director) ให้สัมภาษณ์ถึงการวางแผนและการบริหารจัดการในยุคที่ 1 ว่า “**อันนี้เป็นประสบการณ์ที่ไล่คุยถาม ไม่มีอะไรเป็นลายลักษณ์อักษรเลย ยุคนั้นมันไม่เหลืออะไร แต่ว่ามันมีสูจิบัตรอย่างเช่นงานเรื่องแม่ มันเห็นชัดเจนเลยว่า มีการจัดการแล้วมี** producer **มีหน้าที่ต่าง ๆ ที่เป็นระบบสากล ยกเว้นว่างานที่มันเป็นละครสัญจร พวกละครจรยุทธ์จะไม่มี”(สินีนาฏ เกษประไพ, 2562)**

ส่วนในยุคที่ 3 ซึ่งเป็นยุคที่สินีนาฏ เกษประไพ ได้เข้ามาเป็นผู้บริหารและผู้กำกับการแสดงซึ่งเป็นบุคคลากรหลักของกลุ่มก็เป็นยุคที่มีการวางแผนด้านการบริหารจัดการที่เป็นระบบเช่นเดียวกัน

> มีการจัดการเฉพาะตัว จริง ๆ ทำแบบนี้มันก็เป็นรูปแบบจนมาถึงปัจจุบัน กลุ่มที่เล็ก ๆ ก็ต้องหาการจัดการเฉพาะตัว แต่ว่ามันไม่ใช่การจัดการแบบที่เราเรียน theatre management คน 1 คนต้องทำได้มากกว่า 1 หน้าที่ จะแยกส่วนแบบทฤษฎีไม่ได้ แล้วรุ่น 3 ก่อกำเนิดขึ้นมาด้วยการสนับสนุนโดยศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ ดังนั้น การจัดการจะชัดเจน มีเงินเดือน พระจันทร์เสี้ยวสร้างงานละคร (production) ดูแลด้านศิลปะ

> (artistic) งานสร้างสรรค์ (creative) ส่วน ศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณดูแลการบริหารจัดการ การประชาสัมพันธ์ ชัดเจน อยู่อย่างนี้ 1 ปีครึ่ง คนที่เป็นผู้อำนวยการผลิต (producer) ให้คือ ครูป้อม รัศมี เผ่าเหลืองทอง ผอ. ของศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ ส่วนครูคำรณก็เป็นผู้กำกับ (artistic director) ไป โดยเราจะมีโครงการ “ละครเวทีถาวร” กำหนดแผน 1 ปี เพื่อไปขอสปอนเซอร์ (สินีนาฏ เกษประไพ, 2562)

หลังปี พ.ศ. 2541 วิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” ทำให้ศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณต้องปิดตัวลงไปส่งผลให้พระจันทร์เสี้ยวการละครต้องร่อนเร่หาที่อยู่ใหม่ สมาชิกจากเดิมที่ได้รับเงินเดือนในลักษณะของงานประจำก็ต้องเปลี่ยนสถานะไป จนกระทั่งพระจันทร์เสี้ยวการละครได้รับการสนับสนุนทางด้านพื้นที่จากสถาบันปรีดีพนมยงค์ในเวลาต่อมา จากเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้สมาชิกของกลุ่มต้องปรับเปลี่ยนการบริหารจัดการและการวางแผนไปให้สอดคล้องกับบริบทที่เปลี่ยนไป

> พอมาอยู่ที่สถาบันปรีดี ฯ ต้องหา way ใหม่ ใช้เวลาหาทางบริหารจัดการใหม่ 1- 2 ปี เพราะว่าตรงนี้มันมี budget ชัดเจน ตอนไปอยู่บ้านครู (คำรณ คุณะดิลก) ไม่มี budget และการจัดการก็หลวม ๆ แล้ว แต่พออยู่สถาบันอย่างน้อยมันมี office ซึ่งก็จะมีค่าใช้จ่ายที่แน่นอน เรามีการวางแผนงานชัดเจน เช่น รู้ว่าจะทำ คือผู้อภิวัฒน์ มันกินเวลาปีสองปี มันมีการจัดการ set up ขึ้นมาใหม่ set up แผนการจัดการ และ production ขึ้นมาใหม่ ส่วนใหญ่เราอยู่ได้ด้วยทุนของ คือผู้อภิวัฒน์ สองปีนี้ สองปีแรกที่อยู่สถาบัน ทุนตัวนี้ แล้วก็เอามา split เพื่อจัดสรรสร้างงานอื่น ซึ่งพวกพี่ไม่ได้เงินเดือนแล้วนะ (สินีนาฏ เกษประไพ, 2562)

นอกจากนี้ในด้านของการสร้างงานในคณะละครก็จะมีการบริหารจัดการโดยการลงขันของศิลปินเพื่อใช้เป็นเงินทุนต่าง ๆ เช่น เรื่อง พระมะเหลเถไถ

> เป็นงานที่เราภาคภูมิใจ คือ เราหายกันไปสักพัก เพื่อไปรับผิดชอบตัวเอง แต่ละคนก็แตกตัวไปหางานทำกัน แล้วก็คิดถึงกันอยากเล่นละครมารวมกัน อันนี้พี่หนึด (นิมิต พิพิธกุล) เป็นตัวตั้งตัวตีนะ ลงขันคนละ 500 บาท ทำ production ทำเรื่องนี้ ตั้งต้นที่ 2000 บาท แล้วก็ไปเก็บขยะมา แล้วก็เป็น junk theatre ที่ set design คือ ขยะ เรื่องนี้ลงขันกันนะคิด

> ดู manage แบบง่าย ๆ ทุกคนทำทุกคนเล่นในเรื่องแต่ทุกคนต้องรับผิดชอบหน้าที่กันอีก รับผิดชอบตัวเองและรับผิดชอบอีกหนึ่งหน้าที่ ทุกคนลงขันแล้วเดี๋ยวถ้าได้ขายบัตรมาหักลบกลบหนี้แล้วเราหารแบ่งเข้า ง่าย ๆ ถ้าได้กำไรก็หารแบ่งแล้วคืนกันไป (สินีนาฏ เกษประไพ, 2562)

ตลอดระยะเวลาที่พระจันทร์เสี้ยวการละครอยู่ที่สถาบันปรีดี พนมยงค์ สีนีนาฏ เป็นผู้บริหารจัดการและผู้กำกับการแสดงที่เป็นบุคลากรหลักมาโดยตลอดโดยใช้ระบบอาสาสมัครมาเป็นสมาชิกเข้ามาร่วมสร้างสรรค์งาน ทำงาน และร่วมทำกิจกรรมต่าง ๆ ของคณะอย่างสม่ำเสมอ โดยมีการวางแผนงานบริหารจัดการอย่างชัดเจน และมีการวางแผนงานประจำปี ทำให้คณะฯ สามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางบริบทที่เปลี่ยนไปหลังวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง”

ในปี พ.ศ. 2550 พระจันทร์เสี้ยวการละครได้เปิดพื้นที่ “โรงละครพระจันทร์เสี้ยว” โรงละคร เล็ก ๆ ที่สถาบันปรีดี พนมยงค์ ซึ่งเป็นพื้นที่สำหรับจัดแสดงละคร เปิดอบรม (workshop) ของคณะ รวมถึงเปิดให้เช่าพื้นที่กับคณะละครอิสระต่าง ๆ จนกลายเป็นชุมชนของคนที่ทำงานละครเวทีและศิลปะ และเป็นพื้นที่สำคัญที่ทำให้คณะละครสามารถดำรงอยู่ได้ในระยะเวลา 10 ปี หลังจากเปิดพื้นที่ จนในปี พ.ศ. 2560 โรงละครพระจันทร์เสี้ยวได้ถูกปิดลงเนื่องจากสถาบันปรีดี พนมยงค์ ต้องการปรับปรุงพื้นที่ พระจันทร์เสี้ยวการละครในปัจจุบันจึงไม่มีพื้นที่ และโรงละครถาวรของตนเอง

> จุดนี้เป็นจุดที่พี่กำลังคิดเยอะ 10 – 20 ปี มานี้ มองย้อนกลับไปมันเป็นยุคที่เราไม่ได้เริ่มต้นที่ตั้งต้นด้วยเงินแต่เราทำงานได้ แต่ ณ พ.ศ. นี้พี่บอกเลยนี่คือจุดเปลี่ยนสำคัญของพี่ การที่ไม่มีเงินยากมากที่จะเริ่มงานเพราะมันไม่มี space ด้วยไง อันนี้เลยเป็นปัญหาที่กำลังเผชิญหน้าอยู่ตอนนี้ พ.ศ. นี้เมื่อไม่มีเงินไม่มี budget ก็ยากมาก เป็นครั้งแรกที่ไม่แน่ใจว่ามันจะอยู่ได้ไหม พี่คิดถึงเรื่องจะลดขนาดชนิดที่ว่าพี่อาจจะต้องทำงาน solo มากขึ้นกว่าเดิมด้วยซ้ำ ลดรูปมากที่สุดเราเรียกว่าการลดรูป ลดรูปทุกอย่าง คือกำลังหาวิธีการปรับเปลี่ยน (พระจันทร์เสี้ยวการละคร; สินีนาฏ เกษประไพ, 2562)

ในด้านการวางแผนทางด้านการเงิน รวมถึงการหารายได้เพื่อทำให้คณะละครฯ สามารถดำรงอยู่ได้ พระจันทร์เสี้ยวการละครมีแหล่งเงินทุนมาจากหลายที่ นอกเหนือจากเงินทุน

ส่วนตัวของศิลปิน เงินเก็บของคณะฯ การหาเงินทุนจาการสร้างผลงานละครของคณะ การรับจ้างสร้างงานละคร การแสดง การฝึกอบรม รวมถึงกิจกรรมต่าง ๆ ของคณะละครโดยการขายบัตรเข้าชม โดยแหล่งเงินทุนและการสนับสนุนของพระจันทร์เสี้ยวมาจากองค์กรต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ อาทิ สถาบันเกอเธ่ การขอสปอนเซอร์ผลิตภัณฑ์ องค์กรเอกชนต่าง ๆ โครงการร้อยปีของอาจารย์ปรีดี พนมยงค์ การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ททท) เทศกาลละครต่าง ๆ เดโมเครซี่ เทียเตอร์ สตูดิโอ (Democrazy Theatre Studio) หอศิลปะและวัฒนธรรมกรุงเทพมหานคร (BACC) มหาวิทยาลัยบูรพา หอศิลป์พีระศรี ศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณ สถาบันปรีดีพนมยงค์ The Philippine Educational Theater Association (PETA) Mulea Art Space (ประเทศเกาหลี) ฯลฯ โดยรูปแบบการสนับสนุนจะเป็นเงินทุน รวมทั้งการให้การสนับสนุนทางด้านพื้นที่ให้กับพระจันทร์เสี้ยวการละคร

นอกเหนือจากการสนับสนุนทางด้านการเงินแล้ว ในช่วงเวลาต่าง ๆ พระจันทร์เสี้ยวการละครยังได้รับการสนับสนุนที่สำคัญในส่วนของพื้นที่โรงละครจากศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณ และสถาบันปรีดี พนมยงค์ เป็นต้น

พระจันทร์เสี้ยวการละครมีการบริหารจัดการงบประมาณอย่างเป็นระบบโดยสินีนาฏ เกษประไพ โดยการบริหารจัดการทางการเงินไม่ได้เป็นการมุ่งเน้นหรือหวังผลกำไร แต่เป็นการบริหารจัดการเพื่อให้คณะละครสามารถมีงบประมาณเพื่อมาใช้หล่อเลี้ยงกิจกรรมต่าง ๆ ของคณะละคร และมีการวางแผนงานประจำปีอย่างเป็นระบบ

1.1.2 คณะละครบี-ฟลอร์ (B-Floor Theatre)

คณะละครบี-ฟลอร์ เป็นคณะละครที่มีรากฐานมาจากพระจันทร์เสี้ยวการละคร เนื่องจากสมาชิกที่เป็นผู้ก่อตั้งเคยเป็นสมาชิกของพระจันทร์เสี้ยวการละครมาก่อนที่จะแยกตัวออกมาจัดตั้งคณะละครบี-ฟลอร์ขึ้นในปี พ.ศ. 2542

คณะละครบี-ฟลอร์เกิดขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นพื้นที่ในการทดลอง “บี-ฟลอร์ เป็นเสมือนสนามเด็กเล่นของสมาชิกที่เข้ามาทำงานแล้วรู้สึกปลอดภัยในการทดลองทำสิ่งต่าง ๆ โดยมีประเด็นที่เชื่อมโยงกับสังคม หรือเป็นเรื่องส่วนตัวที่สามารถเชื่อมโยงกับสังคมได้” (จารุนันท์ พันธชาติ, 2562)

โดยเมื่อครั้งเริ่มก่อตั้งคณะละคร ธีระวัฒน์ มุลวิไล ผู้ก่อตั้งและผู้กำกับการแสดงได้กล่าวว่า ตอนเริ่มต้นพยายามหาเอกลักษณ์ของงานว่าควรมีลักษณะแบบไหนและได้กำหนดว่า “งานของบี-ฟลอร์ควรจะเป็นอีกสไตล์นึง ที่มี artistic ที่ชัดเจนว่าเราจะมาทางเรื่องของการใช้

ร่างกายแล้วเราจะเน้นเรื่องการทดลอง เราพยายามที่จะค้นหาสิ่งใหม่ ๆ ในแง่ของ presentation ดังนั้นในแง่ของงานที่ออกมาในช่วงแรกๆ มันก็เลยเป็นลักษณะที่เรียกว่า ห่าม หรือ ไม่ประนีประนอม”(ธีระวัฒน์ มุลวิไล, 2562)

สำหรับเหตุผลที่คณะละครบี-ฟลอร์ต้องเกิดขึ้นมาเพราะคณะละครและศิลปินที่สร้างงานศิลปะมีหน้าที่ในการหาเครื่องมือที่จะสามารถสื่อสารประเด็น หรือสิ่งที่ต้องการเสนอเพื่อสร้างแรงบันดาลใจและทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในตัวผู้ชม และโดยมากเป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างทางสังคมในระดับมหภาค ความผกผันของสังคม การเมือง ความสัมพันธ์หว่างรัฐบาล - ประชาชน ความรุนแรง และคนชายขอบของสังคม และเรียกได้ว่าเป็น Educational Theatre

> การทำงานศิลปะเราต้องหาเครื่องมือโดยเฉพาะภาษาหรือไวยกรณ์ ซึ่งคือร่างกายในวิธี represent ของงาน b-floor ตั้งแต่ต้น เรารู้สึกว่าความเป็นภาษาที่เป็นภาษาพูดมีข้อจำกัดในการ scope หรือ การรับรู้ของคน เรารู้สึกว่าเราอยากทำงานกับจินตนาการหรือว่า image แน่นอนในงานของ b-floor ที่เป็นงานของเราหลายชิ้นจะพูดถึงเรื่องเสรีภาพ พูดถึงการถูกกระทำ พูดถึง violence พูดถึงคนตัวเล็กตัวน้อย เรารู้สึกว่าถ้าเราใช้ภาษาพูดออกไปก็ทำได้แต่มันจำกัดวงความคิดของผู้ชมมากเกินไป เราอยากให้งานนี้เป็นงานศิลปะที่ผู้ชมสามารถตีความได้อิสระ ซึ่งแน่นอนเรามีโครงมีไอเดีย ไม่ได้บอกว่าคุณคิดอะไรก็ได้แต่ว่าสามารถคิดได้ อาจจะเยอะกว่าเราก็ได้ ซึ่งเรามองว่าไม่ใช่แค่เป็น education theatre แต่เราเชื่อว่างานสไตล์นี้น่าจะให้ inspiration กับผู้ชมทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอะไรก็ได้สำหรับตัวผู้ชมเอง ประเด็นคือเสรีภาพ เรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคม ถ้าเป็นงานของเราจะพูดถึงเรื่องระดับมหาภาคมากกว่า พูดถึงเรื่องโครงสร้างความผกผันอะไรแบบนี้ รัฐกับประชาชน จะมีประเด็นแบบนี้เยอะมาก แต่ของสมาชิกคนอื่นก็แล้วแต่วาระ บางคนก็จะมีเรื่อง personal มากกว่า relate อะไรที่เกี่ยวกับ micro perspective มากกว่า (ธีระวัฒน์ มุลวิไล, 2562)

เมื่อระยะเวลาผ่านไปคณะละครบี-ฟลอร์มีสมาชิกจำนวนมากขึ้น และสมาชิกหลายคนก็สามารถสร้างสรรค์และกำกับงานแสดงได้ จึงเกิดการพัฒนาถึงคุณลักษณะของคณะ รวมถึงวัตถุประสงค์และหน้าที่ที่พัฒนาปรับเปลี่ยนไป คือเป็นคณะละครที่เป็นการรวมตัวของศิลปินที่ทำงานด้วยสื่อสร้างสรรค์ประเภทใดก็ได้เพื่อทำให้เกิดการตระหนักถึงสังคมในประเด็นต่าง ๆ รวมทั้งคอยช่วยส่งเสริมสนับสนุนวงการละครเวทีในบ้านเราให้แข็งแรง

> Mission เราถูก rewrite เมื่อปีที่แล้ว (พ.ศ. 2561) เพราะว่าก่อนหน้านี้เราเหมือนเคยให้คำนิยามกับกลุ่มว่าเราจะเป็นกลุ่มละครที่สนใจการทำงานเชิงทดลองโดยใช้ร่างกายในกระบวนศึกษา และงานของเราจะ raise awareness สังคมในด้านต่าง ๆ คราวนี้พอตัว Algorithm ของ b-floor เปลี่ยนไป คือการมีผู้กำกับมากขึ้นกว่าเดิมแล้วสมาชิกแต่ละคนเริ่มอยากลองสร้างผลงานเอง เริ่มมี message ที่อยากจะพูด ถ่ายทอด เราเลย rewrite เมื่อประมาณปีที่แล้วว่าแบบเราจะเป็น group of artist ที่ทำงานด้วยสื่อสร้างสรรค์อะไรก็ได้ในแขนงต่าง ๆ เพื่อ raise social awareness สังคม แล้วมากไปกว่านั้นเราจะเป็นกลุ่มที่คอยผลักดันวงการละคร ช่วยวงการละครให้ขยายตัวต่อไป (ดุจดาว วัฒนปกรณ์, 2562)

จากเป้าหมายของคณะละครที่กล่าวมาในข้างต้นคณะละครบี-ฟลอร์มีการสร้างสรรค์งานหลากหลายรูปแบบในการตอบวัตถุประสงค์ของคณะโดยสามารถแบ่งเป็นงานประเภทได้ ดังนี้

1. ละครเวที และการแสดง
2. เทศกาล B-Fest
3. การอบรม (workshop)
4. กิจกรรมพิเศษสำหรับองค์กรต่าง ๆ
5. อื่น ๆ

ในส่วนของการวางแผนงานในการบริหารจัดการคณะละครบี-ฟลอร์มีการวางแผนประจำปีในการสร้างสรรค์และจัดแสดงผลงาน และกิจกรรมประเภทต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศว่าในแต่ละปีจะมีใครทำงานอะไร รวมถึงมีการวางแผนผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันให้สมาชิกกำกับ และสร้างสรรค์งานอยู่ตลอดเวลาซึ่งใน 1 ปี จะมีงาน 3 - 4 เรื่อง โดยช่วงเดือนตุลาคม – พฤศจิกายน จะมีการมาวางแผนถึงการแสดงในปีถัดไป รวมถึงมีการวางแผบงบประมาณอีกด้วย โดยสมาชิกในองค์กรจะมีหน้าที่รับผิดชอบในการบริหารจัดการในส่วนต่าง ๆ

การบริหารการเงินของคณะบี-ฟลอร์มีการบริหารจัดการและมีแนวทางที่เป็นระบบระเบียบ มีการวางแผนงบประมาณ การบริหารจัดการงบประมาณ การออม การลงทุน การประเมินผลงบประมาณเมื่อสิ้นสุดโครงการในแต่ละงาน

คณะละครบี-ฟลอร์ใช้ทุนในการสร้างสรรค์งานแสดงโดยมีแหล่งเงินทุนมาจากหลายส่วนด้วยกัน ดังนี้

1. เงินทุนจากเงินสะสมของคณะละคร โดยจะมีการกำหนดเงินทุนตั้งต้นให้แต่ละงานซึ่งทีมทำงานจะนำเงินทุนจำนวนนี้ไปทำงานและบริหารจัดการระหว่างการสร้างงานและการแสดง โดยต้องพยายามหารายได้อย่างน้อยให้ครอบคลุมกับต้นทุน หรือให้ได้กำไรจากการขายบัตรเพื่อเป็นค่าใช้จ่าย ค่าตอบแทนให้กับผู้ทำงาน เมื่อเสร็จสิ้นงานก็จะต้องนำเงินต้นจำนวนนี้มาคืนกลุ่ม หากการแสดงเรื่องไหนมีรายได้สูงก็จะนำเงินส่วนดังกล่าวมาสมทบเป็นเงินสะสมของกลุ่มต่อไป

2. รายได้จากการขายบัตร

3. เงินทุนจากองค์กร และเทศกาลต่าง ๆ ในประเทศ เช่น สศร เวชศาสตร์เขตร้อน

4. เงินทุนจากองค์กร และเทศกาลต่าง ๆ ในต่างประเทศ เช่น Japan Foundation กวางจู สตรีทอาร์ท เฟสติวัล

5. เงินค่าจ้างจากการผลิตการแสดงในกิจกรรมพิเศษ เช่น UN

คณะละครบี-ฟลอร์จะมีการประเมินงบประมาณรายรับรายจ่ายในแต่ละโครงการทุกครั้งและมีการเก็บเอกสารทางบัญชีเพื่อประเมินการบริหารจัดการเงินทุนในแต่ละโครงการอย่างสม่ำเสมอ นอกจากนี้ยังมีการทำประกันให้กับสมาชิกเนื่องจากเป็นคณะละครที่ต้องใช้ร่างกายในการทำงาน และยังมีการนำเงินออมของคณะ ฯ ไปลงทุนในกองทุนต่าง ๆ เพื่อเป็นการต่อยอดเงินทุนของคณะที่มีอยู่อีกด้วย

1.1.3 คณะละคร 8x8

คณะละคร 8x8 เป็นคณะละครที่เกิดขึ้นโดยนิกร แซ่ตั้ง พร้อมกับเพื่อนอีก 2 - 3 คนโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อพูดถึงสิ่งและประเด็นต่าง ๆ ในสังคมที่ตนเองต้องการพูดผ่านผลงานละครที่เป็นของคณะเอง

> พอจบออกมาแล้วเล่นละครให้คนอื่น เรารู้เลยว่า เอ๊ะ ที่อิงเนื้อหาหรือหัวข้อที่เขาพูดเราก็เป็นเพียงแค่เศษเสี้ยวเดียวในนั้น มันไม่ใช่เสียงของเราเต็มที่แท้จริง เราควรจะทำอะไรที่เป็น voice ของเราหรือว่าเป็นผลงานของเราเต็ม ๆ ผลงานของเราจริง ๆ ยังไม่ได้รุนแรง

> ถึงขนาดต้องมี Topic ชัดเจน แต่รู้ว่าแทนที่เราจะเป็นเพียงเครื่องมือเล็ก ๆ ให้เขาทำอย่างนั้นอย่างนี้ ทำไมเราไม่ทำเอง แล้วเราก็ภาคภูมิใจด้วยว่างานที่เราทำมันเป็นงานของเรา ส่วน Topic มันจะเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ แล้วแต่ว่าอะไรมากระทบตอนไหน บางทีบางเรื่องก็เก็บไว้ก่อนแล้วค่อยมาทำทีหลังอะไรอย่างนี้ (นิกร แซ่ตั้ง, 2562)

คณะละคร 8x8 เป็นคณะละครที่มีสมาชิกที่เป็นผู้กำกับการแสดง เขียนบทละคร และสร้างงานเป็นหลักอยู่เพียงผู้เดียว คือ นิกร แซ่ตั้ง โดยจะทำการเรียกสมาชิกและเครือข่ายนักแสดง นักการละครมาร่วมทำงานด้วยกันเป็นโครงการโครงการไป การวางแผนการบริหารจัดการ รวมถึงการอำนวยการผลิต นิกร แซ่ตั้ง จึงเป็นบุคลการหลักที่ดูแลในเรื่องเหล่านี้ โดยงานวางแผนงานของคณะละครเคยมีการวางแผนระยะสั้น ระยะกลาง ระยะยาว แต่มันไม่เป็นธรรมชาติเพราะคณะไม่ได้เป็นบริษัท เลยเป็นลักษณะประชุมกันว่าใครอยากทำอะไรหรือไม่ในปีต่อไป หรือเป็นการวางแผนในใจ เช่น ปีละ 2 - 3 เรื่อง มีการวางแผนล่วงหน้าเป็นแผนแบบ 2 ปี เนื่องจากคณะละครมีการได้รับทุนจากต่างประเทศซึ่งเป็นลักษณะของทุนที่มีความต่อเนื่องและกินระยะเวลาจึงต้องมีการวางแผนให้สอดคล้องกับผลงานต่าง ๆ ของคณะละครที่จะเกิดขึ้นอีกด้วย

ผลงานที่คณะละคร 8x8 มีดังนี้

1. ละครเวที
2. บทละครเวที
3. การฝึกอบรม (workshop)
4. กิจกรรมพิเศษอื่น ๆ

การวางแผนการเงินของคณะละคร 8x8 ดำเนินการโดยนิกร แซ่ตั้ง โดยแหล่งเงินทุนของการสร้างสรรค์งานละครและการแสดงของคณะจะได้มาจากแหล่งต่าง ๆ ดังนี้

1. เงินทุนจากตัวศิลปิน
2. รายได้จากการขายบัตร
3. เงินทุนจากองค์กรในประเทศ เช่น สสส. สศร
4. เงินทุนจากองค์ต่างประเทศ เช่น Japan Foundation

นิกร แซ่ตั้ง กล่าวถึงการรับทุนจากองค์กรต่าง ๆ ว่า เคยได้รับทุนจาก สสส. ในการเปิดอบรม (Workshop) 2 ครั้ง แต่สุดท้ายด้วยเงื่อนไข และข้อจำกัดในการสร้างงานต่าง ๆ เลยทำให้ไม่ได้มีการรับทุนในลักษณะดังกล่าวในเวลาต่อมา ในยุคสมัยหนึ่งก็จะมีการขอทุนในลักษณะขอสปอนเซอร์แต่ในช่วงหลังก็ไม่ได้ใช้วิธีการนี้อีกเนื่องจากไม่ได้มีองค์กรใดสนับสนุน

โดยละครแต่ละเรื่องมักจะใช้เงินทุนประมาณ 100,000 - 150,000 บาท โดยมักจะขายบัตรได้เกินต้นทุนของละครเรื่องนั้น ๆ โดยนักแสดงจะได้รับค่าตอบแทนหลักพัน อาทิ 3,000 5,000 7,000 หรือสูงสุด 10,000 บาท โดยรายได้ที่ได้นั้นจะนำมาหัก 10% หรือตามจำนวนที่เหมาะสมเป็นหลักพัน ซึ่งโดยมากก็ไม่เกิน 10,000 บาทต่อเรื่อง เพื่อเก็บเข้าเป็นเงินเก็บของคณะ อย่างไรก็ตามเคยมีการแสดงบางเรื่องที่สามารถเก็บรายได้เป็นเงินออมของกลุ่มได้ถึง 50,000 บาท

ในกรณีที่เงินเก็บของคณะหมดแล้วต้องการเงินทุนเพื่อสร้างการแสดงก็อาจจะใช้วิธีการขายบัตรล่วงหน้าเพื่อให้ได้เงินทุนจำนวนหนึ่งมาใช้สร้างงานก่อน

ผลประกอบการของการแสดงละครของคณะแสดงให้เห็นว่าการแสดงของคณะละคร 8x8 ไม่เคยมีการแสดงใดที่ขาดทุน นอกจากเหตุผลหลักว่ามีจำนวนคนดูที่มาดูละครของคณะมากเพียงพอแล้ว ยังเป็นเพราะลักษณะงานละครที่มีองค์ประกอบศิลป์น้อย เช่น ไม่มีฉากที่ใหญ่โต จึงทำให้ไม่เสียเงินทุนจำนวนมากไปกับองค์ประกอบเหล่านั้นจึงทำให้การแสดงของคณะละคร 8x8 สามารถที่จะสร้างรายได้ที่ครอบคลุมต้นทุนของการแสดง ค่าตอบแทนของทีมงาน รวมทั้งยังมีเงินเก็บของคณะละครอีกด้วย

1.1.4 คณะละครหน้ากากเปลือย

คณะละครหน้ากากเปลือยก่อตั้งขึ้นโดยมีผู้นำคือ นินาท บุญโพธิ์ทอง รวมตัวกับเพื่อนนักการละครโดยเริ่มต้นต้นจากการตั้งเป็นคณะละคร Dream Mask ก่อนที่จะเปลี่ยนมาเป็นคณะละครหน้ากากเปลือย (Naked Mask) ในเวลาต่อมา

วัตถุประสงค์ของการเกิดขึ้นของคณะละคร คือ การสร้างพื้นที่ทางศิลปะการละครที่ไม่ใช่เฉพาะพื้นที่ทางกายภาพแต่เป็นพื้นที่ทางจิตใจ ความสัมพันธ์ที่มีเครือข่ายมารวมตัวกันทำละครทำกระบวนการละครร่วมกัน “**ความต้องการของเราคือมี space ที่ทำละครและทุกคนสามารถกลับมามีความสุขกับการทำละครได้ space ไม่ใช่พื้นที่ แต่เป็นจุดที่พอเจอแล้วมันเริ่มกระบวนละคร อันนั้นคือจุดที่มันชัดอยู่แล้ว ไม่ว่าจะยังไงในอนาคตก็จะมีเรื่องของ space แล้วมีคนที่อยากทำละครร่วมกัน เท่านั้น มี space ที่มันสามารถเกิดได้ทุกที่**”

เมื่อคณะละครหน้ากากเปลือยเกิดขึ้นด้วยวัตถุประสงค์ดังกล่าว การวางแผนงานและการสร้างสรรค์งานของคณะละครจึงมีกิจกรรมที่หลากหลายเพื่อให้เกิดพื้นที่และเครือข่ายทาง

ศิลปะการละครจนสามารถเรียกตนเองได้ว่าเป็น “เครือข่ายหน้ากากเปลือย” (นินาท บุญโพธิ์ทอง, 2562)

การวางแผนงานของคณะละครหน้าการเปลือยนอกจากจะมีการสร้างสรรค์ละครเวทีแล้ว งานหลักของคณะ ฯ คือการให้ความรู้และการทำกิจกรรมการละครกับเยาวชน ทั้งเยาวชนที่เข้ามาทำกิจกรรมกับคณะละคร รวมถึงการที่ นินาท บุญโพธิ์ทอง เข้าไปเป็นผู้สอนกระบวนการการสร้างงานละครเวทีและศิลปะการแสดงตามโรงเรียน และชุมชนต่าง ๆ อีกด้วย

นอกจาก นินาท บุญโพธิ์ทอง จะเป็นทั้งผู้ก่อตั้ง ผู้กำกับการแสดง แล้วยังทำหน้าที่เป็นผู้บริหารจัดการและผู้อำนวยการผลิตโครงการต่าง ๆ ของคณะละครอีกด้วย ซึ่งการวางแผนงานของคณะละครจะมีการวางแผนระยะ 3 ปี เนื่องจากคณะ ฯ มีโครงการที่ได้รับทุนจากองค์กร เช่น สสส. ซึ่งเป็นโครงการต่อเนื่องกินระยะเวลานานหลายปี

ผลงานของคณะละครหน้ากากเปลือยมีดังนี้

1. ละครเวที
2. การจัดอบรม (Workshop)
3. การจัดกิจกรรมพิเศษหรือโครงการต่าง ๆ
4. กิจกรรมอื่น ๆ

โดยผลงานที่คณะละครหน้ากากเปลือยทำอยู่เป็นหลักในปัจจุบันคือการจัดกิจกรรมพิเศษหรือโครงการต่าง ๆ ที่ได้รับทุนจาก สสส. เช่น โครงการ Youth Drama Plus เป็นต้น

การวางแผนการเงินของคณะละครหน้ากากเปลือยดำเนินงานโดย นินาท บุญโพธิ์ทอง และสมาชิกของคณะละคร โดยคณะ ฯ มีการวางแผนการเงินตามกำลังความสามารถของสมาชิกเอง โดยการวางแผนการเงินเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับคณะเนื่องจากว่าคณะ ฯ ต้องรับทุนจาก สสส. ซึ่งเป็นองค์กรที่ต้องแสดงถึงการใช้จ่าย ค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในโครงการ โดยต้องมีเอกสารหลักฐานด้วยปัจจัยนี้เองจึงทำให้คณะ ฯ ต้องมีการวางแผนการเงินอย่างมีประสิทธิภาพ

แหล่งเงินทุนของคณะละครหน้ากากเปลือยมีดังนี้

1. เงินทุนจากองค์กรต่าง ๆ อาทิ สสส.
2. เงินส่วนตัว
3. รายได้จากการขายบัตรชมการแสดง

โดยรายได้หลักของคณะจะมาจาก สสส. แล้วคณะก็จะนำรายได้นี้ไปจัดสรรให้กับกิจกรรมในส่วนอื่น ๆ เช่น การสร้างละครเวทีของคณะ เป็นต้น

1.1.5 คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้

คณะละครนิว เธียร์เตอร์ โซไซตี้ เกิดขึ้นจากการรวมตัวกันของครูทางด้านศิลปะการละครที่ได้ศึกษามาจากประเทศอังกฤษและสหรัฐอเมริกาเพื่อนำเสนอความคิดในประเด็นต่าง ๆ ต่อสังคม

> New Theatre Society ไม่ใช่คณะละคร คณะบุคคล บริษัท ห้างหุ้นส่วน หรือองค์การใด ๆ แต่เป็นเพียงชมรมหรือสมาคมที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวกันระหว่างกลุ่มครูละครคนไทยที่ร่ำเรียนวิชาการแสดงมาจากสองฟากฝั่งมหาสมุทรแอตแลนติก กับเพื่อนพ้องน้องพี่ในแวดวงศิลปะการแสดงและภาพยนตร์ผู้มีละครเวทีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตและจิตใจ โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะสร้างสรรค์ละครเวทีร่วมสมัยขนาดย่อม ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นการคัดสรรงานแปล และ/หรืองานดัดแปลงจากบทละครต่างประเทศที่น่าสนใจ มาจัดทำและนำเสนอเพื่อให้ประสบการณ์ที่สนุกสนานและมีคุณค่า ทั้งในแง่ความบันเทิง ปัญญาและจิตวิญญาณแก่ผู้ชม รวมทั้งสนับสนุนมาตรฐานทางด้านการแสดงในแนว "ละครทางเลือกใหม่" เพื่อให้เป็นแบบอย่างแก่ผู้ที่สนใจ โดยเฉพาะนักทำละครรุ่นใหม่ให้ได้มีโอกาสเรียนรู้การทำละครร่วมสมัย ทั้งทางด้านเนื้อหา รูปแบบ และวิธีนำเสนอที่หลากหลาย อันจะนำมาซึ่งพัฒนาการของศิลปะการละครเวทีของไทย และเกิดความนิยมในศิลปะแขนงนี้ต่อไปในอนาคต(New Theatre Society)

คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้เป็นการรวมตัวกันแบบสบาย ๆ เป็นคณะละครเวทีที่สร้างสรรค์งานออกมาอย่างสม่ำเสมอ เป็นคณะละครเวทีที่ไม่ได้เรียกตนเองว่าเป็นคณะละครแต่เป็นการรวมตัวกันเพื่อสังสรรค์และมาทำงานสนุก ๆ ที่สมาชิกในกลุ่มชอบร่วมกัน

> เรารวมกลุ่มกันเพื่อเป็นขนมทางอารมณ์ อาหารทางปัญญาและปาร์ตี้กันเพื่อความสนุก ไม่ใช่เพื่อการเมือง ไม่ใช่เพื่อสังคม แต่คือเพื่อสิ่งที่เรารัก เอาความสนุกนำความชอบร่วมกัน เป็นงานอดิเรกที่จริงจัง เอาความบันเทิงเข้ามาเป็นปัจจัยที่สำคัญกว่าที่จะพูดเรื่องการเมืองหรือโกรธแค้นอะไรแบบนี้ "อาหารทางอารมณ์ ขนมทางปัญญา" เป็นการรวมตัวกันระหว่างคุณครูละครที่ร่ำเรียนมาจากเมืองนอก เป็นการรวมตัวกันระหว่างเด็กนอก ก็จะขยี้ความไม่ได้ไปอยู่กับคนที่แบบซีเรียสจริงจัง ไม่ได้เป็นกลุ่มละครที่ซีเรียสจริงจัง เรามาปาร์ตี้กัน เราไม่ได้มี Year Plan อะไรชัดเจน เราเอามัน เราเอาสนุก แต่เวลาทำงานซีเรียสมาก (ปานรัตน กริชชาญชัย, 2562)

การวางแผนงานของคณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้จะไม่มีการวางแผนงานเป็น Year Plan ที่จริงจัง แต่สมาชิกในกลุ่มจะตั้งเป้าหมายว่าอย่างน้อยใน 1 ปี ต้องมีการสร้างงานออกมาจำนวนหนึ่ง และจะหาช่วงเวลาที่เหมาะสมในการจัดแสดง โดยมีการนัดคุยกันบ้างเป็นครั้งคราว

การวางแผนทางการเงินของคณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้จะเป็นลักษณะของการจัดสรรเงินงบประมาณเพื่อสนับสนุนการทำละครเวทีแต่ละเรื่องของกลุ่ม โดยไม่ได้มุ่งหวังผลกำไรเพียงแต่ให้สามารถสร้างรายได้ให้ครอบคลุมต้นทุนการผลิต มีค่าตอบแทนให้กับทีมงานและนักแสดงตามสมควร การจัดสรรงบประมาณในการสร้างละครจะเป็นลักษณะให้เงินกองกลางของคณะเป็นเงินยืมในการสร้างละครเวที เมื่อละครจบจะต้องนำเงินจำนวนดังกล่าวมาคืน หากละครเรื่องไหนมีรายได้เข้ามามากก็จะมีการแบ่งรายได้มาสมทบทุนเข้าเงินกองกลางของกลุ่มเพื่อที่จะเป็นเงินกองกลางของกลุ่มต่อไป

> กลุ่มเราก็คือว่า เราคุยกับนักแสดง มีอะไรแบ่งหมด แต่ขอเก็บไว้หนึ่งหมื่น จะขายได้เท่าไหร่ ขายได้ขายเยอะคือแบ่งหมด ไม่เก็บมากไม่สนใจอนาคต แต่เก็บไว้เป็นทุนเรื่องหน้าหนึ่งหมื่น ก็ไม่ใช่กฎเหล็กเท่าไหร่ ส่วนมากอิ๋ว (ปานรัตน กริชชาญชัย) เป็นคนเก็บ พอถึงเวลาก็บอกพี่บิ๊ก (ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์) มีเงินเหลือเท่านี้ ๆ เขาก็บอกอย่างนี้ แต่ว่าเราไม่ได้มานั่งไล่บัญชีกัน คือทำยังไงก็ได้ อย่าให้เจ๊งก็แล้วกัน อย่าให้เจ็บตัว อย่าให้เจ๊ง คือความรู้สึกฉันเริ่มมาจากการทำละคร คือละครเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมากกว่ามากกว่าเป็นอาชีพหากิน เพียงแต่นักแสดงที่มาเล่นก็ต้องได้เงินบ้าง คือถ้าได้เยอะก็แบ่งเยอะ (ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์, 2562)

แหล่งเงินทุนสร้างงานละครเวทีของคณะนิว เธียเตอร์ โซไซตี้ไม่ได้มาจากองค์กรภายนอก โดยเงินทุนมาจาก

1. เงินส่วนตัวของศิลปิน
2. เงินสะสมของคณะละคร

ผลงานของคณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้มีประเภทลักษณะผลงานประเภทเดียวคือละครเวที

1.1.6 คณะละครอนัตตา

คณะละครอนัตตาเป็นการรวมตัวกันของของนักการละคร 3 คน ได้แก่ ประดิษฐ ประสาททอง ดวงใจ หิรัญศรี และ ศรายุทธ เพชรสัมฤทธิ์ “คณะละครอนัตตามีวัตถุประสงค์เพื่อค้นคว้า ทดลอง และสร้างงานละครเวทีร่วมสมัยไม่จำกัดรูปแบบ เสนอมุมใหม่ในชีวิตประจำวัน เพื่อสนทนาและเปิดเวทีทางความคิดใหม่ๆ กับผู้คน ด้วยความเชื่อว่า ละครคือศิลปะบริสุทธิ์ที่มนุษย์จะมอบให้แก่กันได้”(คณะละครเวทีอนัตตา)

คณะละครอนัตตามีจุดมุ่งหมายที่จะสร้างละครเพื่อที่จะนำเสนอประเด็นที่หลากหลายทางสังคม ไม่ได้กำหนดอยู่เพียงหัวข้อใดหัวข้อหนึ่ง เมื่อพิจารณาจากงานละครและการแสดงที่ผ่านมาจะพบว่างานทั้งหมดมีจุดร่วมอยู่

> ตอนที่เรา 3 คนรวมตัวกันไม่เคยคุยกันเรื่องนี้เลย แต่ว่ามันจะออกมาในงานของเราเอง คือเราชอบโดยธรรมชาติของเรา 3 คน เราทำงานด้านละครชุมชนเราทำด้านชุมชนที่มะขามป้อม เราก็ชอบเอาเรื่องของคนเล็กคนน้อย เรื่องของคนทั่วไปที่ไม่มี หรือเรื่องที่มีอยู่จริงแต่ไม่มีคนพูดถึงหรือไม่อยากได้ยิน เพราะฉะนั้น เราจึงสนใจเรื่องแนวนี้ บทละครของเรานั้นจะพูดถึงประเด็นที่คนทั่วไปมองข้าม เรื่องที่คนอื่นลืมไปแล้ว เรื่องที่มีอยู่แต่คนไม่เห็นหรือละเลย โดยเรา 3 คน ก็จะมีนิสัยชอบพูดเรื่องคนเล็กคนน้อย ให้ความสำคัญกับคนเล็ก ๆ เสียงเล็ก ๆ แล้วก็ถนัดการเอาเรื่องเก่ามาเล่า แต่เล่าแล้วมันยังเป็นปัจจุบัน เล่าเพื่อคนปัจจุบัน (ประดิษฐ์ ประสาททอง, 2562)

ผลงานของคณะละครอนัตตา คือ งานละครเวทีเป็นหลัก แต่จะมีรูปแบบของละครเวทีที่หลากหลาย เช่น ละครร้องร่วมสมัย ละครซาตรี ลิเก ละครพูด ละครทัวร์ และละครตามกิจกรรมพิเศษขององค์กรต่าง ๆ

การวางแผนประจำปีของคณะละครอนัตตาจะมีการวางแผนไว้หลวม ๆ ไม่ได้มีการวางแผนที่ชัดเจนว่าในปีต่อไปจะต้องมีการแสดงอะไร ขึ้นอยู่กับสถานการณ์บ้านเมืองและบริบททางสังคมและความต้องการของศิลปินเป็นปัจจัยหลัก

การวางแผนทางการเงินของคณะละครอนัตตาจะมี ดวงใจ หิรัญศรี ทำหน้าที่บริหารจัดการ และเป็นผู้อำนวยการผลิต (Producer) โดยคณะละครอนัตตามีการวางแผนด้าน

การเงินอย่างเป็นระบบ มีการตั้งงบประมาณเป้าหมายเอาไว้ในแต่ละงาน มีการประมาณการต้นทุนและผลตอบแทนที่ศิลปินผู้สร้างงานควรจะได้รับ นอกจากนี้ในแต่ละปีจะมีการให้ผลตอบแทนกับสมาชิกหลักเป็นลักษณะของเงินปันผลอีกด้วย

แหล่งเงินทุนของคณะละครอนัตตามาจาก

1. เงินทุนของคณะละครเอง
2. เงินทุนจากองค์กรต่าง ๆ เช่น Jim Thompson ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (BACC) สมาคมธรรมศาสตร์ เป็นต้น

1.1.7 พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี เป็นคณะการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เป็นคณะละครแบบขนบนิยม (ใหม่) มีลักษณะการบริหารจัดการเป็นรูปแบบของบริษัทที่ชัดเจน โดยคณะฯ มีวัตถุประสงค์ในการเกิดขึ้นเพื่อ 1) สกัดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยและต่อชีวิตนาฏศิลป์ไทยให้มีชีวิตอยู่ต่อ 2) ใช้นาฏศิลป์ในการทำหน้าที่แสดงความคิดเห็นต่อสังคมและการเมืองในประเทศ 3) ความสนใจของตัวพิเชษฐ กลั่นชื่นในช่วงเวลานั้น ดังที่พิเชษฐ กลั่นชื่นให้สัมภาษณ์ไว้ในรายการไทยเท่าว่า

1. ผมมององค์ความรู้ทางด้านศิลปะว่า ทำอย่างไรนาฏศิลป์ไทย หรือองค์ความรู้ทางด้านการเคลื่อนไหวในประเทศนี้จะถูกนำมาใช้หรือถูกพัฒนาต่อได้ 2.ผมจะมองถึงเหตุบ้านการเมืองหรือสิ่งที่เกิดขึ้นหรือหัวข้อที่ผมสนใจ ณ ช่วงเวลานั้น 3. ตัวผมเอง สามสิ่งนี้ครับจะทำงานร่วมกันไปเรื่อยๆ แล้วก็สร้างมาเป็นชิ้นงานในแต่ละชิ้น งานผมจะมี Topic ที่ต่างกันไปเรื่อยๆ แต่สิ่งเดียวที่เป็นหลักแล้วปักเอาไว้เลยนะครับคือทำอย่างไรถึงจะพัฒนาองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับนากศิลป์ไทยหรือการเคลื่อนไหวแบบนาฏศิลป์ไทยต่อไปได้อีก(เดย์ โพเอท โซไซตี้, 2556)

ด้วยความเป็นรูปแบบบริษัทที่มีสมาชิกในองค์กรเป็นศิลปินและมีวิธีการทำงานในลักษณะงานประจำ จึงมีการวางแผนการบริหารจัดการอย่างมีรูปแบบที่ชัดเจน “**เริ่มต้นมันยังไม่ได้เป็นบริษัทที่เป็นทางการ แต่ว่าทุกคนได้เงินเดือน หลังจากนั้นก็ขยับขยายให้มันเป็นเรื่องเป็นราวมากขึ้น โดยการเป็นบริษัท เอาเข้าประกันสังคม เวลาเจ็บป่วยอะไรก็จะได้รักษาได้ ก็อยากให้เป็นโมเดลให้เห็นว่าทำอาชีพนี้สามารถอยู่ได้จริง ๆ ไม่ต้องไปทำ**

อาชีพอื่น งานหลักของคุณเข้าออฟฟิศ คุณก็ซ้อมเต้นไปวันละแปดชั่วโมง " (โศจิรัตน์ สิงหลกะ, 2562)

การวางแผนงานของคณะจะมีการวางแผนล่วงหน้าเป็นลักษณะแผนประจำปี เนื่องจากเงินทุนส่วนใหญ่ของคณะจะได้มาจากเงินทุนขององค์กร หรือเทศกาลต่างประเทศจึงต้องมีการวางแผนอย่างแน่ชัดล่วงหน้า

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานีจะมีการวางแผนการสร้างงานประมาณ 2 ปีต่อ 1 การแสดงเนื่องจากการสร้างผลงานแต่ละครั้งของ พิเชษฐ กลั่นชื่น ต้องใช้เวลาในการคิด การหาข้อมูล การซ้อมที่ต้องใช้เวลามาก ถึงแม้ว่าจะมีการสร้างงาน 2 ปีต่อ 1 การแสดง แต่ในช่วงเวลานั้นคณะ ฯ ก็จะมีการทัวร์แสดงในต่างประเทศอยู่เสมอ

หนึ่งในการวางแผนที่เป็นการวางรากฐานอย่างถาวรคือการที่คณะ ฯ ลงทุนในการสร้างสตูดิโอและโรงละครเป็นของตนเองเพื่อให้มีพื้นที่ในการซ้อม การสร้างงาน และพื้นที่จัดแสดงผลงานแทนที่จะต้องไปเสียค่าเช่าพื้นที่

> เราก็ต้องลงทุนในการที่จะมีพื้นที่แล้วก็สร้าง เพราะฉะนั้นแทนที่เราจะไปเสียค่าเช่าในเมืองอยู่ เราเอาตรงนั้นมาลงทุนเป็นสินทรัพย์ของเราดีกว่าไหม พี่ถึงอยู่ได้ไงเพราะพี่มีที่ของพี่เองส่วนหนึ่ง และโชคดีที่เป็นที่ที่อยู่ติดกับพี่พิเชษฐพอดี เพราะพี่พิเชษฐก็ไม่อยากเดินทาง คือที่ผืนนั้นก็คงเป็นของเราเพราะเดิมเขาไม่ได้ขาย ซึ่งช่วยได้เยอะมาก ที่สองร้อยวาตรงนั้น เราเริ่มสร้างงานที่เป็นงานชิ้นใหญ่ขึ้นและเราก็ต้องการพื้นที่ เพราะสตูดิโอไม้ที่อยู่ในบ้านมันไม่พอแล้ว เพราะฉะนั้นเราก็ต้องตัดสินใจว่าจะเอาอย่างไรต่อ (โศจิรัตน์ สิงหลกะ, 2562)

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี สร้างสรรค์งานหลักของคณะ คือ การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยรวมทั้งการฝึกอบรม (Workshop) ต่าง ๆ โดยงานส่วนมากจะเป็นงานที่เกิดขึ้นในต่างประเทศ

เงินทุนในการสร้างสรรค์งานของคณะ พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี ได้รับการสนับสนุนจากองค์กร และเทศกาลละครและศิลปะจากต่างประเทศเป็นหลัก อาทิ Esplanade – Theatres on the Bay, Singapore Arts Festival ประเทศสิงคโปร์ Zürcher Theater Spektakel ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ Noorderzon/Grand Theatre Groningen ประเทศเนเธอร์แลนด์ Performing Arts Meeting in Yokohama 2016 Executive Commitee ประเทศญี่ปุ่น Arts

Centre Melbourne and Adelaide Festival Centre's OzAsia Festival ประเทศออสเตรลีย กระทรวงวัฒนธรรม สาธารณรัฐจีน (ไต้หวัน) ประเทศไต้หวัน เป็นต้น

จากผลการวิจัยในส่วนของการวางแผนของคณะละครทั้ง 7 คณะมีผลสรุปเป็นภาพรวม ดังตาราง

ตาราง 5 การวางแผนของคณะละครทั้ง 7 คณะ

คณะละคร	พระจันทร์เสี้ยวการละคร	คณะละครบี-ฟลอร์	คณะละคร 8x8	คณะละครหน้ากากเปลือย	นิว เธียเตอร์ โซไซตี้	คณะละครอนัตตา	พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี
วัตถุประสงค์	ทำละครเพื่อเปิดเผยให้เห็นถึงประเด็นปัญหาสังคมการเมือง Audience Development	สนามเด็กเล่นของสมาชิก ทดลองทำเชื่อมโยงสังคมการเมือง Educational Theatre	นำเสนอละครเวทีที่มีความเกี่ยวพันกับสังคม ปัจจุบันเพื่อพัฒนามนุษย์ และการอยู่ร่วมกัน	ต้องการมีพื้นที่ในการทำละคร เป็นพื้นที่ที่สามารถเกิดได้ทุกที่ ละครพูดถึงประเด็นต่างๆ ในสังคม	สร้างงานละครเวทีขนาดย่อม สนุกสนาน มีคุณค่าปัญญา จิตวิญญาณ เพื่อความสนุก และสิ่งที่รัก	ค้นคว้าทดลองสร้างงานละครร่วมสมัยไม่จำกัดรูปแบบเสนอมุมมองต่างๆ ต่อสังคมบ้านเมือง	สกัดองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ แสดงความคิดเห็นต่อสังคมการเมือง
การวางแผน	แผน 1 ปี	แผน 1 ปี	แผน 2 ปี	แผน 3 ปี	แผน 1 ปี	แผน 2 ปี	แผน 1- 2 ปี
ประเภทผลงาน	1.ละครเวที 2.กิจกรรมพิเศษ 3.การฝึกอบรม (Workshop) 4. ละครหุ่น 5. อื่น ๆ	1. ละครเวที 2.กิจกรรมพิเศษ 3.การฝึกอบรม (Workshop) 4. อื่น ๆ	1. ละครเวที 2. บทละคร 3. การฝึกอบรม (Workshop)	1.ละครเวที 2.การฝึกอบรม Workshop 3.กิจกรรมพิเศษ 4. อื่น ๆ	1. ละครเวที	1. ละครเวที	1. นาฏศิลป์ร่วมสมัย 2. การฝึกอบรม Workshop

จากตารางข้างต้นแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าวัตถุประสงค์ของการเกิดขึ้นของคณะละครเวทีขนาดเล็กทั้ง 7 คณะมิได้มีวัตถุประสงค์ทางธุรกิจเพื่อแสวงหาผลกำไร แต่เกิดขึ้นโดยเพื่อให้เกิดกระบวนการการสร้างงานศิลปะการละคร นาฏศิลป์ การแสดง และใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารแนวความคิดที่ศิลปิน และคณะฯ ต้องการสื่อสารไปยังผู้ชมและสังคมเพื่อให้เกิดการพัฒนา

โดยผลการวิจัยพบว่าคณะละครทั้ง 7 คณะมีวัตถุประสงค์เพื่อพูดถึงประเด็นต่าง ๆ ทางสังคม โดยมีคณะละครจำนวน 4 คณะที่มีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอภาพสะท้อนและประเด็นทางการเมืองอย่างชัดเจน โดยมีคณะละคร 1 คณะที่ความบันเทิง และความสนุกสนานอยู่ในวัตถุประสงค์ของคณะละคร

ด้านประเภทของผลงานของคณะละครทั้ง 7 คณะ เป็นผลงานประเภทละครเวทีจำนวน 6 คณะ อีกคณะหนึ่งเป็นลักษณะงานที่เป็นนาฏศิลป์ร่วมสมัย

นอกจากนี้ยังพบว่ามีคณะละครจำนวน 5 คณะ ที่มีการจัดกิจกรรมการอบรมทางด้านศิลปะการแสดงให้กับผู้ที่สนใจอีกด้วย และพบว่าคณะละครจำนวน 3 คณะที่จัดกิจกรรมพิเศษทางด้านละครอีกด้วย

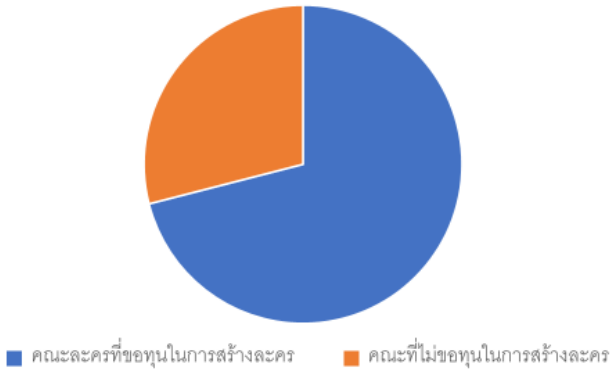
โดยคณะละครแต่ละคณะมีการวางแผนงานประจำปี ซึ่งโดยมากเป็นแผนระยะสั้น (Short Range Plan) 1 ปี และแผนระยะกลาง (Intermediate Range Plan) 2-3 ปี

ในส่วนของการวางแผนการเงิน (Fiscal Planning) แสดงให้เห็นภาพรวมว่าคณะละครทั้ง 7 คณะมีแนวคิดและการปฏิบัติด้านการวางแผนการเงินเพื่อทำให้คณะละครฯ มีต้นทุนในการดำรงอยู่ได้ โดยไม่ได้หวังผลในลักษณะเชิงธุรกิจ แต่เป็นการวางแผนเพื่อให้มีเม็ดเงินสนับสนุนให้คณะละครต่าง ๆ ดำเนินการต่อไปได้ โดยศิลปินที่ทำงานในคณะได้รับผลตอบแทนที่เหมาะสม ผลสรุปโดยรวมแสดงให้เห็นว่าคณะละครทั้ง 7 คณะมีแหล่งเงินทุนในการสร้างสรรค์ละครและทำกิจกรรมต่าง ๆ ดังนี้

1. เงินสะสมของคณะ ฯ
2. แหล่งเงินทุนในประเทศ
3. แหล่งเงินทุนในต่างประเทศ
4. การขายบัตรการแสดง
5. ค่าธรรมเนียมในการเข้าร่วมกิจกรรม การอบรม (Workshop) ของคณะฯ
6. ค่าจ้างจากการทำงานเชิงพาณิชย์
7. เงินส่วนตัวของศิลปิน

โดยคณะละครทุกคณะมีการใช้เงินสะสมของคณะในการนำมาสร้างสรรค์งานละครของคณะ และมีการขายบัตรเข้าชมการแสดง คณะละครส่วนมากมีการขอแหล่งเงินทุนทั้งในและต่างประเทศซึ่งแหล่งองค์กรโดยมากมักจะเป็นองค์กรที่ให้เงินทุนสนับสนุนงานศิลปะโดยตรง โดยจากคณะละครทั้ง 7 คณะมีคณะละครจำนวน 5 คณะที่มีการขอทุนสนับสนุนการสร้างสรรค์งาน และมีคณะละคร 2 คณะที่ไม่ได้ขอทุนสนับสนุนโดยใช้เงินสะสมของคณะเป็นหลักในการสร้างสรรค์ละคร เมื่อมองเป็นภาพแสดงผลได้ดังนี้

ภาพประกอบ 10 สัดส่วนของคณะละครที่ขอทุนสนับสนุน และ ไม่ขอทุนสนับสนุน



โดยคณะที่ขอทุนสนับสนุนทั้ง 5 คณะ ทุกคณะมีการขอและได้รับการสนับสนุนจากแหล่งเงินทุนทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี ได้รับทุนสนับสนุนจากต่างประเทศแทบทั้งหมด อาทิ Singapore Arts Festival and Theater der Welt, Zürcher Theater Spektakel and Noorderzon/Grand Theatre Groningen การแสดงเทศกาล Esplanade – Theatres on the Bay ประเทศสิงคโปร์ เป็นต้น ในขณะที่คณะฯ อื่น ได้รับทุนทั้งในและต่างประเทศสลับกันไป เช่น สสส. สศร. สถานฑูตฝรั่งเศส สถาบันเกอเธ่ เจแปน ฟาวเดชั่น PETA (Philippines Education Theatre Association) The Philippine Educational Theater Association (PETA) Mulea Art Space (ประเทศเกาหลี) เป็นต้น

ในส่วนของคณะละครฯ ที่มีการจัดกิจกรรมพิเศษ รวมถึงการอบรม (Workshop) ต่าง ๆ ก็จะมีการเก็บค่าธรรมเนียมเพื่อเป็นต้นทุนในการจัดกิจกรรม และรายได้ส่วนที่เหลือก็จะเก็บเข้าสะสมเป็นเงินกองกลางของคณะฯ

ทั้งนี้ในบางโอกาสคณะละครบางคณะ รวมถึงตัวศิลปินมักจะมีหน่วยงาน หรือองค์กรเอกชน องค์กรธุรกิจ มาว่าจ้างผลิตงานหรือทำงานที่ศิลปิน และคณะละครมีความถนัดในโอกาสพิเศษต่าง ๆ เช่น การทำละครในโอกาสพิเศษ (Special Event) การรับเชิญไปเป็นอาจารย์พิเศษตามสถาบันการศึกษาต่าง ฯลฯ ศิลปินก็จะมีรายได้จากการทำกิจกรรมดังกล่าวโดยแบ่งส่วนหนึ่งมาเป็นเงินสะสมของคณะ หรือนำมาเป็นทุนสำหรับสนับสนุนการทำงานของคณะละครต่อไป

โดยการดำรงอยู่ของคณะละครหลายคณะมีความจำเป็นต้องพึ่งพาศิลปินที่เป็นหลักในคณะ เพราะหลายครั้งที่คณะละครไม่ได้มีเงินทุนในการสร้างละคร ศิลปินก็จะนำเงินทุนส่วนตัวมาเพื่อเป็นต้นทุนเพื่อให้เกิดละครขึ้น รวมไปถึงการลงทุนในการเช่าหรือสร้างโรงละครให้คณะละครสามารถมีพื้นที่ในการทำงานได้ การดำรงอยู่ของคณะละครจึงมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับการที่ศิลปินจะต้องลงทุน ลงแรงเพื่อทำให้คณะละครสามารถดำรงอยู่ได้

1.2 ผลการวิจัยการจัดองค์กรคณะละคร (Organizing) การบริหารงานบุคคล (Personnel Management)

1.2.1 พระจันทร์เสี้ยวการละคร

พระจันทร์เสี้ยวการละครมีลักษณะ “**องค์กรแบบไม่เป็นทางการ**” กล่าวคือไม่ได้เป็นนิติบุคคลที่มีการจดทะเบียนเป็นรูปแบบองค์กรทางกฎหมาย แต่เป็นกลุ่มคนที่มีความสนใจในศิลปะการละครมารวมตัวกันเป็นคณะละคร

โดยตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2538 คณะละครจะมีลักษณะการทำงานแบบ “**กรรมกรศิลปะ**” คือสมาชิกทุกคนจะต้องเวียนทำหน้าที่ทุกอย่างในละครเพื่อที่จะได้เปิดประสบการณ์ เปิดทักษะของตนเอง

> ครูคำรณเขาจะกำกับ 2 - 3 เรื่องแรก แล้วเรื่อง solo พวกนี้ เขาอยากจะให้รุ่นเราเป็นตั้งแต่ละครมาดามเหมาเป็นต้นไป 3 เรื่องนี้ มาดามเหมา ตลิ่งสูงซุงหนัก และผจญไฟ เขาก็จะดันให้ young director ขึ้น ซึ่งจริง ๆ มาดามเหมาพี่ต้องเป็นคนกำกับเพราะพี่เป็นคนแปล แต่พี่ท้อง ครูก็เลยกำกับแล้วพี่นี่แหละเป็นผู้ช่วยแทนกำกับเต็มไม่ได้ จริง ๆ มันจะเป็น 3 คนเลยนะ พี่ พี่ป๊อก พิณทิพย์ สัตย์เพริศพราย พีหนึด นิมิต พิพิธกุล แบบว่า 3 ความถนัด เมื่อก่อนพี่ถนัดงาน script base แปลบทงานต่างประเทศ พี่ป๊อกก็ทำดัดแปลงบท adaptation พี่หนึดก็ทำบท original อันนี้คือ policy ของครู เหมือนกับว่าเราทำงานไปเรื่อย ๆ เพื่อสะสมประสบการณ์เสร็จแล้วนี่พระจันทร์เสี้ยวกลุ่มทุนเขามองเวลาทำ

ละคร เรียกพวกเราว่าเป็นนักการละคร จริง ๆ แล้วเฉย ๆ แต่เขาเรียกพวกเราว่า กรรมกรทำศิลปะ ทุกคนจะต้องทำเพื่อเปิดประสบการณ์เปิดทักษะตัวเองให้ทำได้หลายอย่างเพื่อหาความถนัดความชอบแล้วก็พัฒนาตนเอง เพราะฉะนั้นพอเล่นมา 2 เรื่องแล้วแบบเข้มข้นแล้ว จะต้องเห็นแล้วว่านักแสดงคนนี้ไปในทางไหนนักแสดงที่ดีต้องเล่น solo ให้ได้ คนนี้มีแนวทางในการกำกับต้องกำกับให้ได้ อย่างเช่น มาดามเหมา คือพี่อ้อ มัลลิกา ตั้งสงบเล่น เป็น solo ตลิ่งสูงซุงหนักเป็นคาเงะ (ธีระวัฒน์ มุลวิไล) กับจิม (อภิศักดิ์ สนจด) สลับรอบเล่น และ ผจญไฟ พี่หนึดเขาเล่น และอีกคนหนึ่งที่ไม่พูดถึงไม่ได้คือ พี่จิม สุนทรมีศรี เขาเรียน visual artist 3 เรื่องนี้เขาก็รับไปเลย designer ฉาก เมื่อก่อนเขาวาดรูปเป็นศิลปินวาดรูปเลยแล้วก็มาอยู่กับพระจันทร์เสี้ยว ก็เป็น set design (สินีนาฏ เกษประไพ, 2562)

พระจันทร์เสี้ยวการละครมีสมาชิกและอาสาสมัครวนเวียนเข้ามาทำงานและร่วมกิจกรรมของคณะละครมากมายและสม่ำเสมอโดยการที่จะกำหนดว่าใครเป็นสมาชิกของกลุ่มก็อยู่ในเงื่อนไขที่ว่า “**สมาชิกปัจจุบัน คือคนที่ทำงาน และคือคนที่ใจเขาบอกว่าตนเองเป็นพระจันทร์เสี้ยว เราต่างเลือกกันและกัน**” (สินีนาฏ เกษประไพ, สัมภาษณ์ 2560)

ไม่มี audition มานานแล้ว มันเป็นการตามมาเกาะ ๆ แล้วก็เวลาที่จะออกก็ไม่มีแน่ชัดว่าจะออกหรือไม่ออก มันเป็นลักษณะนั้นมาก่อน แล้วพี่เคยบอกทุกคนไว้ว่า ไม่ใช่ว่าพี่เป็นคนนับว่าคุณยังอยู่หรือเปล่า ให้คุณนับตัวเองว่าคุณอยู่พระจันทร์เสี้ยวหรือเปล่าด้วยการลงของตัวเอง อย่างเช่น มันจะมียุคหนึ่งที่เฟื่องมากจะเห็นได้ชัดว่า director หลักคือพี่แล้วก็มี director รองซึ่งจะมีเบน สุกี้ รุ่นพี่ฟาก็จะมี ฟากับเปรม มันจะมีผู้กำกับที่เป็นหลัก สมมติพี่จะทำเยอะสุดจะทำปีละ 2 - 3 เรื่อง พวกนี้ก็ทำปีละเรื่องเป็นยุคไป อย่างเช่น รุ่นสุกี้ก็จะมีอีกคนหนึ่งเป็นรอยต่อที่จบป.ตรีมาอยู่กับพี่ประมาณ 2 ปี ก็มา active กับพี่ 2 ปี แล้วก็ไปเรียนต่อเมืองนอกตอนนี้ไปเรียนต่อป.เอกอยู่อย่างนี้ ก็เป็นรอยต่อของชีวิต คือน้องนักศึกษา active กับพี่ระยะนึงพอจบแล้วที่บ้านให้ทำงานประจำก็ไปทำงานประจำ ก็ต้อง fade ตัวเองออกจากละครอย่างนี้ กลุ่มเราจะเป็นลักษณะแบบนี้ด้วย ฉะนั้นพี่เหมือนเป็นแม่เหล็กตัวกลางอยู่แล้วจะมีคนดูดเข้ามาอยู่กับเราได้จนถึงวาระหนึ่ง บริบทในชีวิตต่าง ๆ ก็จะเป็นตัวเลือกซึ่งเขาก็จะหายไป ฉะนั้น อันนี้เป็นสิ่งที่เป็น nature ที่พี่เห็น รู้อยู่แล้วยอมรับได้ แต่พี่ก็เคยพูดกับทุกคนไว้กลาง ๆ โดยทั่วไป ถ้าจะเขียนว่าตัวเองเป็นพระจันทร์เสี้ยวก็คือพระจันทร์เสี้ยว พี่ก็โอเคพี่ก็จะนับว่าอยู่พระจันทร์เสี้ยว ไม่ใช่พี่นับคนเดียวเราต่างต้องนับ เราเหมือนเป็นแฟนกัน เราต้องเลือกว่าคนนี้เลือกฉันเป็นแฟน ฉันก็เลือกคุณเป็นแฟนด้วยนะ ไม่ใช่ฉันบอกเป็นแฟนคุณแต่

> คุณบอกว่าไม่ได้เป็นแฟนฉัน คือ พี่พูดอย่างนี้กับน้อง ๆ เหมือนเราคบกันช่วงนึง เราเป็นแฟนกัน พี่พูดประมาณนี้ ถ้านับแบบนี้ ป่านนี้ไม่ถึงร้อยแล้วสมาชิกมีเวียนเข้าเวียนออกตั้งแต่ยุคก่อตั้งเฉียดร้อย (สินีนาฏ เกษประไพ, 2562)

ในปัจจุบันพระจันทร์เสี้ยวการละครถือเป็นคณะละครร่วมสมัยที่มีอายุยาวนานมากที่สุด คือ 44 ปี (นับ ณ ปี พ.ศ. 2562) โดยระบบหนึ่งที่ทำให้คณะละครสามารถดำรงอยู่ได้คือระบบที่เรียกว่า “ทฤษฎีไข่แดง “**เป็นทฤษฎีว่ามันต้องมีแม่เหล็กอยู่ตัวหนึ่งแล้วก็ดูด ๆ คนอื่นเข้ามาเกาะเข้าไป ๆ หรือเรียกทฤษฎีไข่แดงก็ได้ ครูพี่เรียกไข่แดงจริง ๆ แล้วคน ๆ นั้นก็ดึงคนเข้ามา ฉะนั้นพี่ต้องวาง policy ไว้เพราะไม่งั้นก็ปัดเป่ไปเรื่อยไม่มีอะไร**” (**สินีนาฏ เกษประไพ**, 2562)

ในส่วนของการพัฒนาบุคลากรในคณะละครเมื่อตอนที่มีโรงละครพระจันทร์เสี้ยวจะมีกิจกรรมต่าง ๆ ให้สมาชิกได้มีส่วนร่วมในการทำงานทำกิจกรรมอยู่เสมอเพื่อพัฒนาทักษะในการทำงานละครและงานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ อาทิ 24 Hours Plays Festival, 10 minutes play, Read project รวมถึงการจัดอบรมต่าง ๆ และในทุก ๆ ปีจะมีการจัด Crescent Moon Summer Class ที่จัดอบรมทักษะต่าง ๆ ในการทำละครสำหรับสมาชิกของพระจันทร์เสี้ยวการละคร “**ตอนพี่มี space การ training พี่อาจจะชัดเจนเพราะพี่จะทำ Crescent moon summer class ทุกปีเหมือนเข้าห้องซ้อมเหมือนทำ lap เรียกทุกรุ่นมีรวมกันแล้วก็ทำ show case ปีละครั้งพี่นำขบวนการ เป็น devise ให้ improvise โจทย์นี้ แบ่งกลุ่ม คละกลุ่ม เปลี่ยนกลุ่มทุกวันไปทำโจทย์นี้ ๆ แล้วก็เอามาร้อยกัน พี่นำกระบวนการ**” (สินีนาฏ เกษประไพ, 2562)

นอกจากนี้ยังมีนโยบายที่ให้สมาชิกได้มีโอกาสในการสร้างงาน กำกับการแสดง และมีการหมุนเวียนไปทำหน้าที่ต่าง ๆ ตามแนวความคิด “**กรรมกรทางศิลปะ**” อยู่เสมอซึ่งเป็นการพัฒนาบุคลากรของคณะให้มีความชำนาญและสามารถใช้ศิลปะการละครเป็นสื่อในการนำเสนอสิ่งที่ตนเองต้องการจะสื่อสารออกไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ “**ตำแหน่งพวกนี้จะเปลี่ยน เราจะประชุมประจำปีอยู่แล้วเพื่อวางแผน แล้วเราก็จะถามเลยว่าเราจะอยู่ในหน้าที่เดิมไหวหรือไม่ หรือจะเปลี่ยนคน**” (สินีนาฏ เกษประไพ, 2562)

1.2.2 คณะละครบี-ฟลอร์ (B-Floor Theatre)

คณะละครบี-ฟลอร์ มีลักษณะเป็น “**องค์กรที่ไม่เป็นทางการ**” กล่าวคือเป็นคณะละครที่ไม่มีการจดทะเบียนในรูปแบบนิติบุคคล แต่ภายใต้ลักษณะองค์กรที่ไม่เป็นทางการก็มี

ความชัดเจนในการกำหนดสิ่งต่าง ๆ ของคณะ คือ มีการกำหนดรายชื่อสมาชิกที่มีจำนวนที่แน่นอน และมีการวางหน้าที่ที่ว่าใครจะรับผิดชอบงานในส่วนไหน

การคัดเลือกบุคลากรเพื่อเข้าเป็นสมาชิกกลุ่มจะเป็นลักษณะของการเลือกจากคนที่ทำงานให้กับกลุ่มเสมอ วิธีการคัดเลือกจะมีในลักษณะของการ Audition ในลักษณะของการเปิดการอบรม (Workshop) เพื่อให้คนมาเข้าร่วมและคัดเลือกบุคคลที่ต้องการทำงานกับกลุ่มหรือยินดีที่จะทำกิจกรรมกับกลุ่มอย่างต่อเนื่อง

ปัจจุบันคณะละครบี-ฟลอร์ประกอบด้วยสมาชิกประจำจำนวนกว่า 10 คน โดยสมาชิกประกอบด้วยศิลปินทั้งหมดจึงสามารถเรียกคณะตนเองได้ว่าเป็นกลุ่มศิลปิน (Group of Artists) ซึ่งประกอบด้วยผู้กำกับการแสดง นักแสดง นักเขียนบทละคร นักการละครจึงทำให้สามารถผลิตผลงานได้อย่างสม่ำเสมอ

ลักษณะการทำงานขององค์กรไม่ได้มีลักษณะการทำงานที่เป็นระเบียบแบบแผนตามรูปแบบขององค์กรหรือบริษัททั่วไป โดยการทำงานของคณะละครบี-ฟลอร์สมาชิกจะพบกันเมื่อมีงานแสดงที่จะเกิดขึ้นซึ่งจะเกิดขึ้นปีละ 3 - 4 เรื่อง ดังนั้นการพบปะกันระหว่างสมาชิกในกลุ่มละครจะเกิดขึ้นในกระบวนการทำงานซึ่งจะเป็นการพัฒนาทักษะทางด้านการละครให้กับสมาชิกของคณะอยู่เสมอ นอกจากการพบปะกันในกระบวนการสร้างงานแล้ว ทางคณะ ฯ จะมีประชุมใหญ่ในช่วงเดือนตุลาคม – พฤศจิกายน เพื่อวางแผนงานของคณะ ฯ ในปีถัดไป ซึ่งจะเป็นการพบปะกันของสมาชิกของกลุ่มอย่างพร้อมเพรียง

1.2.3 คณะละคร 8x8

คณะละคร 8x8 เป็นคณะละครที่มีผู้ก่อตั้งคณะ คือ นิกร แซ่ตั้ง เป็นบุคคลหลักในการดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ ของคณะละครในปัจจุบัน โดยช่วงการก่อตั้งใหม่ ๆ จะมีสมาชิกจำนวนหนึ่งซึ่งรวมกลุ่มกันเป็นประจำ รวมถึงมีลักษณะการเรียกรวมตัวกันเฉพาะกิจเมื่อมีงาน โดยสมาชิกที่ทำงานกำกับการแสดงและสร้างผลงานอยู่อย่างสม่ำเสมอคือ นิกร แซ่ตั้ง เท่านั้น

การคัดเลือกบุคลากรเพื่อเข้าเป็นสมาชิกจะมีลักษณะของการชักชวนกันมาด้วยความรู้จักสนิทสนม และการคัดเลือกผ่านกิจกรรมการอบรม (Workshop) ของคณะ ฯ เช่น โครงการตัวอ่อน 8x8 เป็นต้น

เมื่อระยะเวลาผ่านไปสมาชิกในกลุ่มต่างก็แยกย้ายไปทำงานส่วนต่าง ๆ ของตนเองแต่ก็ยังสามารถเรียกกลับมารวมตัวกันเฉพาะกิจเมื่อมีงานได้ ดังนั้นคณะละคร 8x8 ใน

ปัจจุบันจึงมีนิกร แซ่ตั้ง เป็นบุคลากรหลักที่สร้างงานของกลุ่มอยู่เพียงคนเดียวเท่านั้น โดยจะเรียกรวมตัวสมาชิกหรือเครือข่ายเพื่อนนักแสดง นักออกแบบ นักการละครมาเมื่อมีงานของคณะเกิดขึ้น

โดยนิกร แซ่ตั้ง จะเป็นศิลปินที่ทำหน้าที่ได้หลากหลายในการสร้างละคร เป็นผู้เขียนบท ผู้กำกับ นักแสดง ผู้อำนวยการผลิต อาจารย์ ผู้ฝึกอบรม งานต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นของคณะจึงเกิดขึ้นจากนิกร แซ่ตั้งเป็นโต้โผในการสร้างงาน

คณะละคร 8x8 ได้เคยจดทะเบียนเป็นคณะบุคคลเพื่อรับทุนจากองค์กรในประเทศ ซึ่งในปัจจุบันก็ยังคงมีชื่อเป็นคณะบุคคลอยู่แต่ไม่ได้ใช้เป็นองค์กรเพื่อรับหรือสร้างงานแล้วในปัจจุบัน

1.2.4 คณะละครหน้ากากเปลือย (Naked Mask)

คณะละครหน้ากากเปลือยมีลักษณะของคณะ ฯ ที่โครงสร้างประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ หลายส่วน แล้วแต่ละส่วนก็มีหน้าที่ของส่วนนั้น ๆ เพราะคณะ ฯ มีลักษณะเป็นเครือข่ายที่มีสมาชิกเป็นเยาวชนทั้งระดับมัธยม อุดมศึกษา รวมถึงนักการละครมือสมัครเล่น มืออาชีพที่เป็นผู้ใหญ่ โดยสามารถแบ่งเป็นส่วน ๆ ได้ ดังนี้

1. อาสาสมัคร เป็นส่วนที่ประชาชนทั่วไปสามารถมาเป็นสมาชิกได้ ซึ่งจะประกอบด้วยกลุ่มเป้าหมายหลากหลายช่วงอายุ ได้แก่

1.1 Youth Drama Plus ในส่วนนี้กลุ่มเป้าหมายคือนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาโดยพัฒนามาจากการทำค่ายการละครสำหรับเยาวชน

1.2 Young Pack Action กลุ่มเป้าหมายในส่วนนี้เป็นนิสิตนักศึกษาระดับมหาวิทยาลัย

1.3 Community Theatre Plus เป็นกลุ่มเป้าหมายที่เป็นประชาชนทั่วไป

2. Ninart Studio เป็นส่วนงานสำหรับสร้างงานละครที่มีบทใหม่ เครื่องมือใหม่ ๆ ออกแบบใหม่มาเพื่อพัฒนาองค์ความรู้ของคณะละคร

3. หน้ากากเปลือย เป็นส่วนที่เป็นกลุ่มละคร เป็นเครือข่ายในการสร้างงานละคร กิจกรรมต่าง ๆ ของคณะ โดยส่วนนี้เป็นส่วนงานที่รับทุนจาก สสส. ในการทำโครงการต่าง ๆ เช่น Act for Health Youngster เป็นส่วนที่ได้รับทุนซึ่งเป็นรายได้หลักของคณะฯ

4. New Mask Club (ผู้ใหญ่ เยาวชน Production)

ลักษณะองค์กรของคณะละครหน้ากากเปลือยเป็นลักษณะแบบเมทริกซ์ (Metrix Organization) ที่ผสมผสานองค์กรตามหน้าที่ (Functional Structure) และโครงสร้างองค์กรแบบ

กลุ่มงาน (Division Structure) ไว้ด้วยกันเพื่อเกื้อกูลสนับสนุนกัน โดยแต่ละส่วนของคณะละครจะสามารถสนับสนุนงานของกันและกัน เช่น การที่เครือข่ายหน้ากากเปลือยได้รับทุนจาก สสส. เพื่อให้สร้างกิจกรรมสำหรับเยาวชนก็จะมีส่วนของอาสาสมัครที่สามารถเข้ามาเป็นกลุ่มเป้าหมาย แล้วส่วนต่าง ๆ ก็สามารถเข้าร่วมสนับสนุนกิจกรรมในด้านต่าง ๆ เช่นเดียวกัน

การสรรหาคัดเลือกสมาชิกของคณะทำโดยวิธีการผ่านการฝึกอบรมของคณะฯ ทั้งการฝึกอบรม หรือค่ายการละครที่จัดโดยคณะ ฯ เอง และกิจกรรมที่ได้รับทุนจากองค์กรต่าง ๆ นอกจากนี้นินาท บุญโพธิ์ทอง ก็ยังได้เข้าไปเป็นอาจารย์ผู้สอนวิชาและกิจกรรมการละครในโรงเรียนมัธยมต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานคร ทำให้เกิดเครือข่ายสมาชิกเยาวชนจากโรงเรียนต่าง ๆ อีกมากมาย

ในการพัฒนาศักยภาพและทักษะของสมาชิกในคณะ ฯ ก็จะทำการพัฒนาโดยกระบวนการทำงานต่าง ๆ ของคณะ ฯ และมีการพัฒนาโดยใช้ระบบรุ่นพี่รุ่นน้อง อีกทั้งยังมีเครือข่ายรุ่นพี่รุ่นน้องเกิดขึ้นอีกด้วย

คณะละครหน้ากากเปลือยได้มีการจดทะเบียนเป็นรูปแบบคณะบุคคลสามัญเพื่อการรับทุนจาก สสส. ปัจจุบันคณะละครหน้ากากเปลือยได้มีการศึกษาลักษณะองค์กรที่เรียกว่า Social Enterprise และมีการวางแผนว่าในอนาคตอาจจะมีการปรับรูปแบบขององค์กรเพื่อเป็นแบบนั้น

1.2.5 คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้

คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้เป็นการรวมตัวกันของครูทางด้านการละครจาก 2 ฝั่งมหาสมุทรแอตแลนติค ได้แก่ ประเทศสหรัฐอเมริกา และประเทศอังกฤษ เป็นคณะละครที่รวมตัวกันอย่างสบาย ๆ เนื่องจากไม่ศรัทธากับระบบคณะละครแบบจริงจังเป็นเรื่องเป็นราวในประเทศไทย เช่น การจัดตั้งเป็นบริษัท หรือเป็นคณะละครที่มีอุดมการณ์แรงกล้า แต่อยู่บนพื้นฐานของตัวศิลปินว่าอยากจะทำอะไร แล้วก็ลุกขึ้นมาทำ

การรวมตัวของสมาชิกในคณะละครจึงเป็นการรวมตัวกันอย่างหลวม ๆ เป็นลักษณะของการสังสรรค์ (Party) สบาย ๆ ไม่มีวาระ ซึ่งจะทำให้สมาชิกไม่ต้องคาดหวัง หรือถูกคาดหวังซึ่งกันและกัน และสมาชิกขององค์กรมีอิสระมาก ซึ่งถ้าวันหนึ่งสมาชิกไม่อยากใช้ชื่อกลุ่มหรือไม่อยากอยู่ในกลุ่มก็สามารถทำได้เลย

การคัดเลือกบุคลากรเข้ามาเป็นสมาชิกของคณะก็เกิดจากการรวมตัวกันของครูการแสดง นักเรียนการแสดง เพื่อน รุ่นพี่ รุ่นน้องที่เข้ามาทำงานร่วมกันสม่ำเสมอจนเป็นสมาชิกของคณะ ฯ โดยใครที่เคยร่วมงานกับคณะ ฯ แล้วต้องการเรียกตนเองว่าเป็นสมาชิกก็สามารถเรียก

ได้เลย หรือถ้าใครเป็นสมาชิกของคณะแล้วต้องการไปทำงานภายใต้ชื่อคณะอื่น องค์กรอื่นก็ถือเป็นอิสระเช่นเดียวกัน

โดยสมาชิกในคณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้เป็นบุคลากรที่มีความสามารถในการเป็นผู้กำกับการแสดง (Directorship) เลยทำให้คณะ ฯ สามารถมีงานอย่างต่อเนื่อง และคณะ ฯ สามารถอยู่รอดได้

1.2.6 คณะละครอนัตตา

คณะละครอนัตตาเป็นคณะละครที่ประกอบด้วยสมาชิกหลักเพียง 3 คน โดยเป็นองค์กรที่ผู้ก่อตั้งและสมาชิกตั้งใจว่าจะไม่ทำคณะ ฯ ให้เป็นรูปแบบแบบแผนขององค์กรบริษัททั่วไป และจะไม่เป็นองค์กรที่มีพื้นที่สำนักงาน (Office) ที่ต้องการการบริหารจัดการที่มากมายหรือเป็นกิจวัตรประจำวันที่ทำซ้ำ ๆ

คณะละครอนัตตาเป็นองค์กรที่ไม่ต้องมีการผูกพันหรือเงื่อนไขที่เคร่งครัด เช่น ต้องเจอกันทุกวัน หรือต้องร่วมมือกันตลอด 24 ชั่วโมง แต่สมาชิกจะมารวมตัวกันเมื่อมีการแสดงหรือกิจกรรมพิเศษของคณะ ฯ เกิดขึ้น

อนึ่ง คณะละครอนัตตาไม่ได้มีความคิดในการขยายองค์กรเนื่องจากสมาชิกแต่ละท่านพอใจในขนาดและการทำงานของคณะละครในลักษณะคล่องตัวแบบนี้ซึ่งเหมาะสมและสอดคล้องไปกับข้อจำกัดต่าง ๆ ของชีวิตส่วนตัวของสมาชิกแต่ละท่าน ดังนั้น การปรับเปลี่ยนองค์กรจะไม่ได้เป็นการปรับเปลี่ยนในส่วนของโครงสร้างขององค์กรแต่จะเป็นการปรับเปลี่ยนลักษณะงานให้สอดคล้องกับบริบทที่เปลี่ยนไป เช่น การสร้างสรรค์งานเขียน การเร่ละครของคณะไปยังสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่สนใจในงานของคณะ เป็นต้น

1.2.7 พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี เป็นคณะละครเดียวใน 7 คณะที่มีลักษณะองค์กรเป็นบริษัทที่จดทะเบียนในรูปแบบนิติบุคคล เนื่องจากพิเชษฐ กลั่นชื่นมีวัตถุประสงค์ต้องการแสดงให้เห็นว่าศิลปินสามารถเป็นอาชีพที่มั่นคง เป็นงานประจำได้ สอดคล้องกับความมุ่งมั่นที่จะให้ศิลปินต้องพัฒนาตนเองอย่างสม่ำเสมอเป็นกิจวัตร รูปแบบของคณะจึงตอบโจทย์กับวัตถุประสงค์ที่มุ่งมั่น รวมทั้งเอื้อต่อการบริหารจัดการองค์กรอย่างเป็นระบบอีกด้วย เช่น การมีสวัสดิการ การมีประกันสังคม ให้กับพนักงานทุกคนเนื่องด้วยเป็นงานที่ต้องใช้ร่างกายในการทำงาน

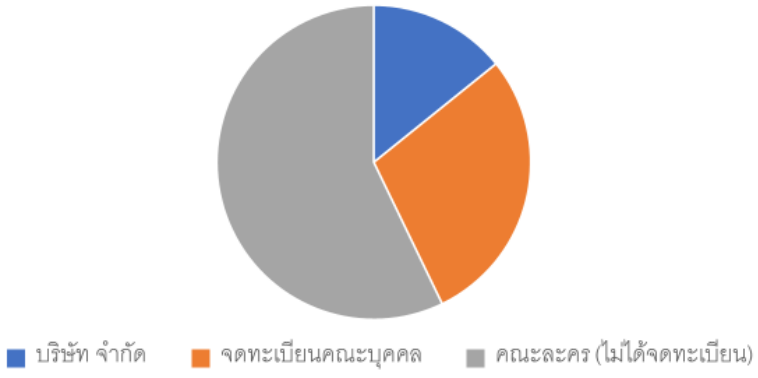
โดยบริษัทมีโศจิรัตน์ สิงหลกะเป็นผู้อำนวยการผลิตและดูแลด้านการบริหารจัดการทั้งหมด และมีพิเชษฐ กลั่นชื่นเป็นผู้สร้างสรรค์งาน กำกับการแสดง และมีศิลปินอีก 5 คน

เป็นสมาชิกในลักษณะพนักงานประจำของบริษัท โดยจะทำงานทุกวันจันทร์ถึงวันศุกร์ โดยศิลปินทุกคนต้องฝึกฝนเทคนิคการเต้นทุกวันตามองค์ความรู้ที่พิเชษฐ กลั่นชื่นได้สกัดขึ้นมาเพื่อให้มีสกุลช่างที่ผู้ชมเห็นแล้วจะทราบทันทีว่าเป็นงานของคณะการแสดงใดซึ่งถ้าหากไม่ฝึกฝนทุกวันจะทำไม่ได้

การคัดเลือกสมาชิกเข้าทำงานในบริษัทจะเป็นลักษณะของการเข้ามาทำงานกับคณะ ฯ แล้วดูว่าไปด้วยกันหรือไม่ ลักษณะการเลือกบุคคลเข้าทำงานกับคณะ ฯ จึงเป็นลักษณะการเลือกด้วยกันทั้ง 2 ฝ่ายเมื่อมีวิถีทางการทำงานที่สอดคล้องกันสิ่งนี้จะเป็นตัวเลือกว่าใครจะเข้ามาเป็นสมาชิกของคณะ ฯ

เมื่อพิจารณาลักษณะองค์กรของคณะละครทั้ง 7 คณะได้พบปรากฏการณ์การจัดองค์กรของคณะละครได้ดังแผนภูมิ

ภาพประกอบ 11 ลักษณะองค์กรของคณะละคร



จากภาพสามารถอธิบายถึงภาพรวมการจัดตั้งองค์กรของคณะละครทั้ง 7 คณะได้ดังนี้

1. คณะละคร 4 คณะ ได้แก่ พระจันทร์เสี้ยวการละคร บี-ฟลอร์เธียเตอร์ นิวเธียเตอร์ โซไซตี้และ อนัตตาเป็นองค์กรในรูปแบบที่ไม่ใช่นิติบุคคล แต่เป็นการรวมตัวกันในลักษณะของเพื่อนศิลปินที่ต้องการสร้างงานร่วมกัน

2. คณะละคร 2 คณะคือ หน้ากากเปลือย และ 8x8 มีการจดทะเบียนเป็นลักษณะคณะบุคคลเพื่อรับทุนจากองค์กรในประเทศ เช่น สสส. อย่างไรก็ตามในกระบวนการ

ทำงานของคณะก็ยังเป็นในลักษณะการดำเนินงานแบบเพื่อศิลปิน และเครือข่ายพี่น้องคนทำละครมิได้มีลักษณะการดำเนินงานในรูปแบบองค์กร

3. มีคณะละคร 1 คณะ คือ พิเชษฐ กลั่นชื่นแดนซ์ คอมพานีที่มีการจดทะเบียนเป็นนิติบุคคลในรูปแบบบริษัทที่มีลักษณะการทำงานแบบงานประจำ มีระบบเงินเดือนและสวัสดิการให้กับศิลปินในคณะ ฯ

1.3 ผลการศึกษาด้านการตลาด การประชาสัมพันธ์ (Marketing and Public Relations) การสร้างเครือข่าย (Theatre Networking)

1.3.1 พระจันทร์เสี้ยวการละคร

ในด้านการบูรณาการกับสังคมและชุมชนพระจันทร์เสี้ยวการละครมีจุดเริ่มต้นการทำงานเพื่อ ชุมชนตามพื้นที่ชนบทที่นำมาแสดงให้คนในสังคมเมืองได้เห็นประเด็นต่าง ๆ ในการดำรงชีวิต ทั้งปัญหา และสิทธิของคนไทยในพื้นที่ชนชท และพื้นที่ที่ห่างไกล มีละครในลักษณะละคร “จรยุทธ์” ที่เร่ตามสถานที่ต่าง ๆ เพื่อนำเสนอประเด็นที่ต้องการสื่อสาร รวมถึงการสร้างงานในช่วงที่ผ่านมาก็มีการลงทำงานในพื้นที่ชุมชนเพื่อสำรวจ วิจัย และนำมาสร้างเป็นเนื้อหา ประเด็นเพื่อนำเสนอในละคร เช่น ละครหุ่นเรื่อง วาวา The Rice Child ที่นำเสนอปัญหาเด็กต่างด้าวที่พ่อแม่มาทำงานในไทยและเกิดในประเทศไทยต้องพบ เพื่อเล่าเรื่องราวชีวิตและสร้างความเข้าใจและเสนอแนวทางออกรวมถึงการอยู่ร่วมกัน ซึ่งการแสดงเรื่องนี้ได้รับทุนจาก PETA (Philippines Educational Theatre Organization) จากประเทศฟิลิปปินส์ โดยพระจันทร์เสี้ยวการละครได้เข้าร่วมการทำกระบวนการศึกษาวิจัยข้อมูลในชุมชนจนเกิดเป็นการแสดงชุดนี้ เป็นต้น

ด้านการตลาดและการประชาสัมพันธ์กิจกรรม และการแสดงของคณะ ฯ ในปัจจุบันคณะฯ ใช้สื่อสังคมออนไลน์ (Social Media) เป็นหลัก ได้แก่ เฟสบุค (Facebook) และเว็บไซต์ (Website) ของคณะละครเป็นหลัก เนื่องจากเป็นช่องทางที่สะดวก รวดเร็ว เป็นที่นิยมและมีเครือข่ายที่ตรงกลุ่มเป้าหมาย ส่วนวิธีการซึ่งใช้ในอดีต เช่น การส่งข่าวประชาสัมพันธ์ตามสื่อสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ไม่สามารถทำได้แล้วเนื่องจากสื่อสิ่งพิมพ์ได้ปิดตัวไปเป็นส่วนใหญ่

ในด้านการสร้างเครือข่ายพระจันทร์เสี้ยวการละครมีการสร้างเครือข่ายกับทั้งองค์กรที่ให้การสนับสนุนทางด้านเงินทุน นักการละคร ชุมชน ผู้ชม และบุคคลทั่วไปอย่างสม่ำเสมอ เช่น การจัดกิจกรรมเทศกาลละครสั้น 10 นาที (10 Minute Plays Festival) เทศกาลละคร 24 ชั่วโมง (24 Hour Plays) เป็นต้น ที่เปิดโอกาสให้เพื่อนนักการละคร นักเรียนการละคร อาสาสมัครและผู้ที่สนใจได้ทำกระบวนการสร้างละครร่วมกัน และเปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถเข้าชมโดยไม่เสียค่าใช้จ่าย ซึ่งในช่วงที่พระจันทร์เสี้ยวการละครมีพื้นที่โรงละครได้ดำเนินกิจกรรมในลักษณะนี้อย่างสม่ำเสมอทำให้เกิดเครือข่าย เกิดกระบวนการทำงานร่วมกันเพื่อพัฒนาทักษะทางด้านการละคร

เป็นการพบปะกันและสร้างความมีชีวิตให้กับชุมชนนักการละครที่หลายคนรอคอย ถือได้ว่าเป็นการสร้างเครือข่ายที่แข็งแรงมากทางหนึ่ง

1.3.2 คณะละครบี-ฟลอร์

คณะละครบี-ฟลอร์เป็นคณะละครที่มีเครือข่ายกับองค์กร เทศกาลศิลปินต่างประเทศและผู้สนับสนุนเงินทุนทั้งในประเทศและต่างประเทศที่แข็งแรง โดยคณะบี-ฟลอร์เริ่มต้นจากการเข้าร่วมงานเทศกาลละครเล็ก ๆ ในต่างประเทศจนเกิดเป็นเครือข่ายกับศิลปินและเทศกาลละครในต่างประเทศซึ่งส่งผลให้เกิดโอกาสในการแสดงงาน และการได้รับทุนสนับสนุน

> ส่วนใหญ่แหล่งทุนต่างประเทศเขาจะใหญ่กว่า ซึ่งแหล่งทุนของเขาค่อนข้างจะ support พวกเรามาก ถ้าเราจะหาจากของเราจะต้องไปขอ สศร. ซึ่งบางปีเราอาจจะได้ค่าเดินทางบ้างแต่ก็ไม่ใช่ให้ทุกอย่าง แต่ทางโน้นคือ เช่นเรา collaboration กับ Fire Fly ปี 2010 ก็คือทางโรงละครและ japan foundation เขาจะออกเงินให้หมดเลยรวมถึงค่าตัวด้วย อย่างถ้าเป็นสายเราก็จะ connect กับพวกศิลปินหรือว่าถ้าเป็น festival ก็จะเป็น festival เล็ก ๆ อย่างของ Snow House ซึ่งค่อนข้างมี connection ยาวนานเขารู้จักเราตั้งแต่ปี 2005 และ 3 - 4 ปี หลังมานี้เคยมาร่วมงานที่นี่กับเรา ซึ่งเราก็จะออกให้ด้วย โดยปีที่แล้วปีก่อนที่เราอยากเชิญเขามาร่วม บูโต festival เราก็ออกให้แค่ค่าเดินทาง flight ต่าง ๆ เขาก็จัดการเอง อย่างเกาหลีเองเขาก็ขอทุนนะ เขาก็มีทุนหลายตัวที่เป็นของรัฐบาลและเอกชน เราก็ทำอยู่ประมาณ 3 ปี ปีที่ 3 เราถึงจะได้ของ สศร. ค่าเครื่องบินไปร่วมซึ่งถือว่าเป็นเปอร์เซ็นต์ที่น้อยมากในแง่ของการขอทุน โดยมากเราได้จากการทำงานมากกว่า เช่น เครือข่ายของบองโก ที่เกาหลีที่เขารู้จักเรา Director Festival เขาก็ชวนเราไปดู เราก็เลยเอาการแสดง “ถังแดง” ไปเล่นเป็น street theatre ครั้งที่ 2 เขาชวนไปเทศกาล กวางจู สตรีท อาร์ท (Gwanju Street Art Festival) ก็เป็น connection ที่เรารู้จักกัน รู้ว่าเราเป็นอย่างไรงานเป็นอย่างไรว่าจะไปต่ออย่างไร ส่วนคนอื่นก็จะแตกต่างออกไปซึ่งมีอีกด้านหนึ่งคือไปประชุมบ้างไป meeting บ้าง เช่น Asia Meeting Festival ที่ญี่ปุ่น ซึ่งเขาจะเอานักการละครจากภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ไปประชุม ทำให้รู้จักศิลปินคนอื่น เราเลยได้ไปรู้จักศิลปินที่มาจากอินโดนีเซียแล้วเราก็ได้ connection จากการประชุม แล้วปีนี้เขาเหมือนเป็นคณะกรรมการ ของ festival เขาเลยชวนเราไป มันเกิดจากการพบปะก่อน อย่างที่ใครหลายคนได้ไป TPAM (Performing Arts Meeting in Yokohama) เช่น ปูเป้ (ศศพินท์ ศิริวาณิชย์) อย่างนี้มันก็เริ่มเจอเครือข่ายในเชิง producer มันก็จะไปต่อ ก็จะมี topic ว่าตอนนี้ producer กำลัง

> สนใจงานแบบนี้ว่า direction ของงานตอนนี้เป็นอย่างไร ก็จะรู้จักมากขึ้นเรื่อย ๆ แต่ละคนก็จะมีความสนใจที่หลากหลาย ดุจดาว (ดุจดาว วัฒนปกรณ์) ก็จะมีความสนใจทางด้านการบำบัด (Therapy) ของเขาก็จะมี connection อะไรบางอย่าง ซึ่งพวกนี้ก็จะโยนงานเข้ามาในกลุ่ม เช่น งานที่ปูเป้ (ศศพินท์ ศิริวาณิชย์) ไปได้มา เช่น งานขององค์การสหประชาชาติ (UN) ที่พูดถึงเรื่องโทษประหาร หรือนานา (นานา เดกิน) ไปได้ดีมาจากเวชศาสตร์เขตร้อน งานนั้นก็ได้ทุนจากต่างประเทศซึ่งเขาก็มาเจอเราเองจาก website และติดต่อเข้ามา ทำให้เราได้ทำเรื่อง Survivor Game (ธีระวัฒน์ มุลวิไล, 2562)

ลักษณะของการสร้างเครือข่ายของบี-ฟลอร์จึงมีจุดแข็งในการสร้างเครือข่ายกับศิลปิน องค์กรที่ให้ทุน รวมถึงเทศกาลละครในต่างประเทศซึ่งเป็นเครือข่ายที่แข็งแรงและเป็นส่วนสนับสนุนที่สำคัญในการทำให้เกิดโอกาสในการสร้างงาน หรือนำงานที่ได้สร้างสรรค์แล้วไปแสดงในพื้นที่อื่น ๆ ด้วย

นอกจากนี้การที่คณะละคร ฯ มีสมาชิกที่มีความสนใจในประเด็นต่าง ๆ ที่หลากหลาย รวมถึงอยู่ในแวดวงต่าง ๆ เช่น Festival Director และ Festival Producer ทำให้เพิ่มโอกาสในการสร้างเครือข่ายที่จะสนับสนุนการสร้างงานของคณะอย่างต่อเนื่อง

ในส่วนการตลาดและการประชาสัมพันธ์ในปัจจุบันคณะละครบี-ฟลอร์ใช้การสื่อสารทางเครือข่ายออนไลน์ (Social Media) เช่น เฟสบุคของ (Facebook) คณะละครเป็นหลัก

1.3.4 คณะละคร 8x8

การสร้างเครือข่ายของคณะละคร 8x8 ในปัจจุบันโดยส่วนมากจะมีเครือข่ายกับศิลปินต่างประเทศ ที่เชื่อมโยงถึงองค์กรที่เป็นผู้สนับสนุนเงินทุนในการทำงาน อาทิ แจแปนฟาวเดชั่น (Japan Foundation) เอเชีย เซ็นเตอร์ (Asia Center) ซึ่งจะทำเป็นลักษณะโครงการที่ได้ไปแสดงทั้งในและต่างประเทศ จากการไปจัดแสดงงานดังกล่าวก็ทำให้คณะละคร 8x8 ได้รู้จักกับศิลปินต่างประเทศเพิ่มขึ้น ทำให้เกิดการติดต่อเพื่อสร้างงานร่วมกันอย่างต่อเนื่อง ทั้งที่เป็นงานแสดง หรือการนำบทละครที่ นิกร แซ่ตั้ง เขียน ไปต่อยอดเป็นกิจกรรมและการแสดง นอกจากนี้คณะละคร 8x8 มีเครือข่ายกับแหล่งเงินทุนในประเทศ เช่น สสส. สศร. ในการทำกิจกรรมการอบรม หรือการแสดงของคณะ ฯ นอกจากนี้ยังมีองค์กร บริษัทในประเทศที่ได้ติดต่อนิกร แซ่ตั้งเป็นการส่วนตัวเพื่อให้เปิดคอร์สการอบรมเพื่อพัฒนาบุคลากรขององค์กร ซึ่งเครือข่ายเหล่านี้ก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ศิลปินได้มีรายได้และเป็นเงินทุนในการสร้างสรรค์งานละครของคณะ ฯ ต่อไป

การตลาด และการประชาสัมพันธ์ของคณะ ฯ จะเป็นลักษณะเดียวกับคณะละครส่วนมากในปัจจุบัน ได้แก่ การใช้สื่อออนไลน์ (Social Media) เช่น เฟสบุค (Facebook) ซึ่งเปลี่ยนจากเดิมที่เคยใช้เป็นรายชื่ออีเมล์ที่คณะมี

นอกจากนี้ คณะละคร 8x8 ยังมีการสร้างงานร่วมกับศิลปินนักการละครจำนวนมากไม่จำกัดเฉพาะกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งทำให้เกิดเครือข่ายเพื่อนนักการละครจำนวนมากในประเทศไทย รวมถึงเพื่อนศิลปินนักการละครจากต่างประเทศอีกด้วย

1.3.4 คณะละครหน้ากากเปลือย

คณะละครหน้ากากเปลือยเป็นคณะละครที่มีความโดดเด่นในด้านการสร้างเครือข่าย เนื่องด้วยนโยบายของคณะที่เปิดโอกาสให้บุคลลที่สนใจทางด้านศิลปะการละครได้เข้ามามีประสบการณ์ในกิจกรรม กระบวนการ และการสร้างสรรค์งานละครร่วมกัน ทั้งนักการละครเยาวชน และบุคคลทั่วไปที่สนใจทางด้านศิลปะการละคร จนเกิดเป็นสมาชิกของคณะจำนวนมาก ซึ่งส่วนมากเป็นเยาวชนในระดับชั้นมัธยมศึกษาและมหาวิทยาลัยจนเกิดเป็น “**เครือข่ายหน้ากากเปลือย**”

การสร้างเครือข่ายในลักษณะนี้เอื้อต่อการสนับสนุนกิจกรรมต่าง ๆ ของคณะ ฯ ที่เกิดขึ้นเพราะคณะละคร ฯ มีจำนวนสมาชิก และเครือข่ายที่เป็นกำลังคนที่สามารถทำให้เกิดผลงานของคณะได้ ผนวกกับโครงสร้างของคณะละครที่มีลักษณะเป็นเมตริกซ์ (Metrix) ที่แต่ละส่วนมีการแบ่งหน้าที่กันอย่างชัดเจน แต่ในขณะเดียวกันแต่ละส่วนก็เกื้อหนุนกันเป็นอย่างดีทำให้แต่ละส่วน แต่ละกลุ่มสมาชิกสามารถเชื่อโยงเข้าหาและทำงานร่วมกันได้ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนโครงการ Act for Health ที่ได้รับทุนจาก สสส. ที่ต้องการสร้างกิจกรรมการละครให้เกิดขึ้น โดยมีจำนวนผู้เข้าร่วมที่คาดหมายไว้ ทางคณะ ฯ ก็มีเครือข่ายสมาชิกที่สามารถมาเข้าร่วมได้จนถึงจำนวนที่ตั้งเป้าหมายไว้

อีกหนึ่งเครือข่ายที่สำคัญต่อคณะละครหน้ากากเปลือยก็คือ การมีเครือข่ายและความสัมพันธ์กับผู้ให้ทุนได้แก่ สสส. เนื่องจากเป็นองค์กรหลักที่ให้การสนับสนุนคณะละคร ฯ และเป็นแหล่งทุนสำคัญที่ทำให้คณะละคร ฯ สามารถมีทุนในการดำรงอยู่ได้เพื่อทำกิจกรรมต่าง ๆ ของคณะละคร และการแสดงละคร โดยคณะละครมีการทำงานร่วมกับ สสส. เพื่อให้โครงการของคณะ ฯ ตอบโจทย์ และนโยบายของ สสส. ตลอดระยะเวลาหลายปีที่ร่วมกันสร้างกิจกรรมร่วมกันมา

สถาบันการศึกษาทั้งระดับมัธยม และมหาวิทยาลัยในกรุงเทพมหานคร ครู ผู้ปกครองในสถาบัน รวมถึงชุมชนต่าง ๆ ที่คณะ ฯ ได้เข้าไปทำกิจกรรม การเรียนการสอน การแสดงก็เป็นเครือข่ายสำคัญที่ให้การสนับสนุนกิจกรรมต่าง ๆ ของคณะละครอย่างสม่ำเสมอ

นอกจากนี้ยังมีเครือข่ายที่เป็นผู้สนับสนุนทางด้านสถานที่ในการจัดกิจกรรมต่าง ๆ ของทางคณะละครซึ่งเป็นทั้งเครือข่ายส่วนตัวของนินาท บุญโพธิ์ทอง รวมถึงเครือข่ายองค์กรต่าง ๆ ที่ให้การสนับสนุนด้านพื้นที่ในการทำงาน เช่น ฟอเรสท์ แบงคอก โฮเต็ล (Forrest Bangkok Hotel) มิวเซียมสยาม (Museum Siam) เป็นต้น

ในด้านการประชาสัมพันธ์กิจกรรมต่าง ๆ คณะละครหนากากเปลือยก็ใช้ช่องทางสื่อออนไลน์ (Social Media) ได้แก่ เฟสบุค (Facebook) ของคณะ ฯ เช่นเดียวกับคณะละครอื่น ๆ รวมทั้งผ่านเครือข่ายสมาชิก สถาบันการศึกษา เพื่อน ๆ นักการละคร เป็นต้น

1.3.5 คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้

คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้เป็นคณะละครที่มีเครือข่ายกับเพื่อนศิลปินนักการละครใน แวดวงละครเวทีผ่านการสร้างงานละครต่าง ๆ เป็นระยะเวลานาน เป็นคณะละครที่มักจะเรียกศิลปินนักการละครจากคณะต่าง ๆ รวมถึงศิลปินอิสระมาร่วมแสดง และสร้างงานละครร่วมกันอย่างสม่ำเสมอ จนเกิดเป็นเครือข่ายเพื่อนละครซึ่งเป็นเครือข่ายหลักของคณะ ฯ โดยคณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้ เป็นเพียงคณะละครเดียวจากทั้งหมด 7 คณะที่ไม่ได้เน้นความสัมพันธ์กับเครือข่ายองค์กรหรือผู้ให้ทุนสนับสนุนจากทั้งในและต่างประเทศ

ในด้านการตลาดและการประชาสัมพันธ์คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้ใช้ช่องทางการสื่อสารผ่านสื่อออนไลน์ คือ เฟสบุค (Facebook) ของคณะ และของสมาชิกในคณะเป็นหลักเช่นเดียวกับคณะละครคณะอื่น ๆ

1.3.7 คณะละครอนัตตา

คณะละครอนัตตาถึงแม้จะเป็นคณะละครที่มีอายุน้อยที่สุดในบรรดาคณะละครทั้ง 7 คณะเนื่องจากเป็นคณะละครที่เพิ่งตั้งขึ้นมา แต่สมาชิกของคณะ ฯ คือ ประดิษฐ ประสาททอง หนึ่งในผู้ก่อตั้งคณะ ฯ ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญในแวดวงละครเวทีร่วมสมัยในประเทศไทย เนื่องจากเป็นผู้นำในการสร้างเครือข่ายละครกรุงเทพ (Bangkok Theatre Network) รวมถึงเทศกาลละครกรุงเทพ (Bangkok Theatre Festival) ซึ่งเป็นเครือข่ายและพื้นที่หลักของศิลปินและนักการละครเวทีในประเทศไทยที่ทำให้ได้มารวมตัวพบปะสังสรรค์ นำเสนอความคิด และงาน

ศิลปะการแสดงจนเกิดความสัมพันธ์เป็นชุมชนของคนทำละครเวทีในประเทศไทย และกลายเป็นประเพณีที่สำคัญสำหรับคนที่ทำงานในแวดวงละครเวทีขนาดเล็กในประเทศไทย

คณะละครอนัตตาจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งในการสร้างให้เกิดชุมชนคนทำละครเวทีขึ้นและสมาชิกทั้ง 3 คนของคณะก็เป็นแกนกลางสำคัญในการสืบสานให้เครือข่ายละครกรุงเทพ และเทศกาลละครกรุงเทพยังดำรงอยู่และเติบโตขึ้นอย่างต่อเนื่อง

คณะละครอนัตตายังมีเครือข่ายกับศิลปิน องค์กรสนับสนุนทุนและเทศกาลละครต่าง ๆ ทั้งในต่างประเทศที่ให้ทุนในการสร้างสรรค์ผลงาน และแสดงงานอยู่เสมอ เช่น หอศิลปะและวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (BACC) สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (สศร.) เทศกาลละครที่โยโกฮาม่า ประเทศญี่ปุ่น เทศกาลละครในประเทศเกาหลีใต้ และประเทศไต้หวัน ฯลฯ เป็นต้น

ในอนาคตคณะละครอนัตตามีแผนทางด้านการตลาดในการที่จะสร้างเครือข่ายกับสถาบันการศึกษานานาชาติ (International School) ในประเทศไทยที่สนใจศิลปะการละครที่เป็นขนบไทยร่วมสมัยเพื่อนำผลงานแสดงไปตามสถาบันต่าง ๆ ถือเป็นเครือข่ายที่จะช่วยขยายโอกาสให้คณะละคร ฯ ได้สามารถนำผลงานที่มีอยู่ออกแสดงต่อไปได้อย่างต่อเนื่อง

ทางด้านการประชาสัมพันธ์ในปัจจุบันคณะละครอนัตตาใช้ช่องทางสื่อออนไลน์ (Social Media) ได้แก่ เฟสบุค (Facebook) ของคณะ และของสมาชิกในกลุ่มเป็นหลักในการสื่อสารประชาสัมพันธ์ผลงานการแสดงของคณะ ฯ

1.3.7 พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานีเป็นคณะ ฯ ที่มีเครือข่ายที่แข็งแรงกับองค์กรที่ให้การสนับสนุนทุนจากต่างประเทศ เทศกาลศิลปะการแสดงในต่างประเทศ รวมถึงศิลปินต่างประเทศ เพราะผลงานแทบทั้งหมดของคณะเรียกได้ว่ามากจากเงินทุนที่ได้รับจากองค์กรดังกล่าว เช่น การแสดงเรื่อง Nijinsky Siam เป็นการทำงานร่วมกับ Singapore Arts Festival and Theater der Welt โดยได้รับการสนับสนุนจาก Zürcher Theater Spektakel and Noorderzon/Grand Theatre Groningen การแสดงเรื่อง Black and White และ Dancing with Death ได้รับการสนับสนุนโดย เทศกาล Esplanade – Theatres on the Bay ประเทศสิงคโปร์ เป็นต้น ทั้งนี้มีทุนบางส่วนที่รับการสนับสนุนจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (สศร.) แต่ก็ถือเป็นส่วนน้อยเมื่อเทียบกับจำนวนงานทั้งหมด

นอกจากเครือข่ายทางด้านเงินทุนแล้วทางคณะ ฯ ยังมีเครือข่ายที่ให้การสนับสนุนทางด้านแสงในการแสดงในช่วงเวลาที่ผ่านมาซึ่งบริษัทที่ให้การสนับสนุนได้แก่ บริษัท Light Source จำกัด

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานียังได้สร้างเครือข่ายกับชุมชนในพื้นที่โดยการนำศิลปะเข้าไปให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการได้เห็น ได้ดู ได้รับชม และทำให้พื้นที่บริเวณนั้นที่ในอดีตเป็นพื้นที่ที่มีการแพร่ขยายของยาเสพติดกลายเป็นพื้นที่ที่มีกิจกรรมทางศิลปะ มีคนเข้าออกเมื่อมาชมการแสดง เป็นการเปิดพื้นที่ชุมชนและช่วยมีสิ่งแวดล้อม บรรยากาศที่เปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้น รวมถึงมีนโยบาย เปิดให้เด็กมัธยม ประถม อนุบาล เข้ารับชมการแสดงฟรี เพื่อสร้างหลักประกันคุณภาพทางจิตวิญญาณของความเป็นมนุษย์ ผ่านศิลปะและพื้นที่ทางศิลปะอีกด้วย

ทางด้านการประชาสัมพันธ์ พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี ได้ใช้ช่องทางสื่อออนไลน์ ได้แก่ เฟสบุค (Facebook) ของคณะ ฯ ในการติดต่อสื่อสารเพื่อบอกข่าวสารการแสดงกับสาธารณะเช่นเดียวกับคณะละครคณะอื่น ๆ

เมื่อพิจารณาระบบสังคมและชุมชน ในด้านการตลาด การประชาสัมพันธ์และการสร้างเครือข่ายของคณะละครทั้ง 7 คณะพบว่า

1. คณะละครจำนวน 6 ใน 7 คณะ ได้แก่ พระจันทร์เสี้ยวการละคร คณะละครบี-ฟลอร์ คณะละคร 8x8 คณะละครหน้ากากเปลือย คณะละครอนัตตา และพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี มีการสร้างเครือข่ายกับองค์กรที่ให้การสนับสนุนทางด้านทุนทั้งในและต่างประเทศ มีเพียงคณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้เท่านั้นที่สร้างละครโดยใช้เงินทุนของกลุ่มเท่านั้น

2. คณะละครทุกคณะใช้ช่องทางสื่อออนไลน์ (Social Media) ได้แก่ เฟสบุค (Facebook) ของคณะ ฯ และของส่วนตัวของสมาชิกเป็นสื่อหลักในการประชาสัมพันธ์งานแสดงของแต่ละคณะ ฯ

3. คณะละครแต่ละคณะเป็นเครือข่ายของกันและกันและรู้จักกันหมด เนื่องจากแวดวงละครเวทีถือเป็นชุมชนที่มีขนาดเล็ก ทำให้พบปะกันอยู่เสมอ รวมทั้งยังมีเครือข่ายละครกรุงเทพ และเทศกาลละครกรุงเทพที่เป็นเครือข่ายที่ทุกคณะละครได้เคยและยังมีส่วนร่วมเป็นพื้นที่ในการพบปะกันอยู่เสมอ ดังนั้นจึงถือได้ว่าคณะละครทั้ง 7 คณะเป็นเครือข่ายซึ่งกันและกัน

ในส่วนต่อไปจะเป็นผลการวิจัยในส่วนของหน้าที่พื้นฐานของทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ : ระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม (Latency) ได้แก่ การสืบสานวัฒนธรรมของคณะ และการประเมินผลเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน

1.4 ผลการวิจัยด้าน การสืบสานวัฒนธรรมของคณะละคร

1.4.1 พระจันทร์เสี้ยวการละคร

คณะละครพระจันทร์เสี้ยวมีบุคคลที่เป็นหลักในการสืบสานคณะละคร ได้แก่ สินีนาฏ เกษประไพ และทวิทธิ์ เกษประไพ ตามทฤษฎี “ไข่แดง” ที่ได้กล่าวไว้ในเรื่องของระบบการเมืองการปกครองในคณะละคร โดยตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาในช่วงก่อนที่พระจันทร์เสี้ยวการละครจะต้องออกจากสถาบันปรีดี พนมยงค์ พระจันทร์เสี้ยวการละครมีพื้นที่ในการจัดกิจกรรมละคร การอบรม และการแสดงละครอย่างต่อเนื่อง และเปิดรับอาสาสมัครอยู่เสมอทำให้พระจันทร์เสี้ยวการละครมีสมาชิกที่เข้ามาทำกิจกรรมร่วมกับคณะอย่างสม่ำเสมอ ถึงแม้จะมีสมาชิกที่เข้ามาแล้วออกไปในระยะเวลาอันสั้น แต่ก็มีสมาชิกจำนวนมากที่อยู่ทำงานกับคณะอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอจนทำให้เกิดเป็นสมาชิกของคณะรุ่นต่าง ๆ ซึ่งช่วยทำให้คณะฯ สามารถดำรงอยู่ได้ เพราะโดยส่วนมากการทำงานของสมาชิกจะเป็นลักษณะอาสาสมัครที่ไม่ได้มีค่าตอบแทนประจำหรือมีค่าตอบแทนจำนวนที่น้อยมาก การดำรงอยู่ของคณะจึงเกิดขึ้นจากสมาชิกที่สำคัญเหล่านี้

วัฒนธรรมการทำงานละครของพระจันทร์เสี้ยวจะเป็นแนวทางของการทำละครแบบ Devising ซึ่งเป็นวิธีการที่ทุกคนในคณะฯ จะมีลักษณะการค่อย ๆ ประกอบสร้างงานทีละเล็กทีละน้อยจนกลายเป็นงานสำเร็จสุดท้ายที่ทุกคนจะมีส่วนร่วมในการสร้างงาน และการแสดงความคิดเห็นระหว่างการทำงาน ลักษณะการทำงานจึงมีการเปิดโอกาสให้สมาชิกได้แสดงความคิดเห็นในการสร้างงาน นอกจากนี้ยังเปิดโอกาสให้สมาชิกรุ่นต่าง ๆ ได้สร้างผลงาน และกำกับงานละครเพื่อนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ที่สมาชิกในคณะฯ ให้ความสนใจ

หลังจากโรงละครพระจันทร์เสี้ยวถูกปิดตัวลง และพระจันทร์เสี้ยวการละครต้องออกจากสถาบันปรีดี พนมยงค์ที่เป็นผู้สนับสนุนหลักสำคัญทางด้านพื้นที่ในอดีต ทำให้พระจันทร์เสี้ยวการละครไม่มีพื้นที่ประจำในการจัดกิจกรรมต่าง ๆ และการแสดงของคณะทำให้จำนวนกิจกรรม และการแสดงที่เกิดขึ้นหลังจากนั้นมีจำนวนลดลงอย่างมาก เมื่อจำนวนงานลดลงอีกทั้งขาดพื้นที่ในการทำงานจึงทำให้สมาชิกต้องแยกย้ายกันไป ช่วงเวลานี้ (พ.ศ. 2562) จึงเป็นช่วงเวลาที่พระจันทร์เสี้ยวการละครกำลังประสบปัญหาและเป็นช่วงการเปลี่ยนผ่านสู่บริบทใหม่ที่คณะ ฯ ต้องปรับตนเองเพื่อการดำรงอยู่

อย่างไรก็ตามปัจจุบันพระจันทร์เสี้ยวการละครก็ยังมีการสร้างกิจกรรม และสร้างงานละครอยู่ในโอกาสต่าง ๆ ถึงแม้จะมีจำนวนลดลงไปจากแต่ก่อน ซึ่ง สินีนาฏ เกษประไพ ผู้อำนวยการผลิต และผู้กำกับการแสดงของคณะก็ยังคงประเมินสถานการณ์ต่าง ๆ และหาทางปรับตัวเพื่อให้คณะฯ สามารถดำรงอยู่ได้ และสร้างงานอย่างต่อเนื่อง เช่น เพิ่มการสร้างงานแสดงเดี่ยวให้มากขึ้น ปรับองค์ประกอบในการสร้างละครเพื่อประหยัดต้นทุนในการผลิต เป็นต้น

ทั้งนี้การดำรงอยู่ของพระจันทร์เสี้ยวการละครยังขึ้นอยู่และผูกพันกับชีวิตส่วนตัวของศิลปินอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ เนื่องจากศิลปินต้องใช้รายได้ส่วนตัวมาเป็นต้นทุนในการสร้างงานของคณะฯ ในกรณีของพระจันทร์เสี้ยวการละครรายได้หลักของสินีนาฏ เกษประไพ ก็มาจากการเป็นอาจารย์สอนการละครในสถาบันระดับอุดมศึกษา กล่าวได้ว่ารายได้ส่วนมากที่ใช้ในการดำเนินชีวิตของศิลปินมาจากรายได้ที่ได้รับมาจากการทำงานส่วนตัวมากกว่ารายได้ที่ได้จากการทำงานของคณะละคร แต่ที่ยังทำอยู่เพราะเป็นสิ่งที่รัก และเพื่อแสดงความคิดต่าง ๆ ต่อสังคมผ่านงานศิลปะการละครตามวัตถุประสงค์ของคณะ ฯ มิใช่เพื่อหวังผลกำไร

1.4.2 คณะละครบี-ฟลอร์

คณะละครบี-ฟลอร์เป็นคณะละครที่มีสมาชิกจำนวนที่แน่นอน และมีการแบ่งหน้าที่ในการทำงานอย่าง รวมถึงมีวิธีการทำงานที่ชัดเจนโดยใช้ลักษณะของ Eco System คือการปรับเปลี่ยนหน้าที่ในการทำงานในแต่ละเรื่องเพื่อให้สมาชิกในคณะ ฯ ได้หมุนเวียนการทำงานในส่วน Production ให้มากที่สุดเพื่อลดค่าใช้จ่ายในการจ้างคนอื่น และเพื่อพัฒนาทักษะและลดความเสี่ยงในการทำงาน

> เราจะมีพวกระบบ Eco System สมมติว่าถ้าเธอเป็นผู้กำกับงานนี้ ฉันก็อาจจะเป็น producer แล้วจารุนันท์(จารุนันท์ พันธชาติ) เป็นนักแสดง คือเราพยายามจะเอาคนในกลุ่มเรามาทำงานใน production ให้ได้มากที่สุดถ้าผู้กำกับอนุญาต แล้วโปรเจคหน้าฉันที่เพิ่งเมื่อกี้เป็น producer ตากูกำกับละ เธอก็อาจจะเป็น producer ให้ฉัน อีกคนหนึ่งก็เป็น stage manager มันทำให้ทุกคนทำงาน โดยเข้าใจปรัชญาการรัดเข็มขัด ความรู้คุณค่า รู้จักกันเป็นอย่างดี บริหารจัดการจนมันเอื้อกัน มันก็ลดการจ้าง ลดความเสี่ยงที่มันจะสูญเสียได้ ความผิดพลาดเลยน้อย จะเรียกว่ามันเป็นระบบ ego system จากความจน จากที่ฉันจะเป็นนักแสดงอย่างเดียวแต่มันไม่ได้ ฉันจะเป็นผู้กำกับอย่างเดียวไม่ได้เพราะบางทีฉันก็ทำ set design ทำ producer อยู่ใน production เดียวก็มี แล้วหนึ่งคนมันทำได้หลายอย่าง แปลว่าแทนที่ฉันจะต้องจ้างคนอื่นมาเป็นproducer คนอื่นมาเป็น set design คือเป็นเองคนเดียวในราคาประหยัดก็เป็นงานของกลุ่มเรา (ดุจดาว

วัฒนปกรณ์, 2562)

นอกจากนี้คณะละครบี-ฟลอร์ยังเปิดพื้นที่ให้กับสมาชิกของคณะที่มีความสนใจที่หลากหลายได้ทำละครในประเด็นที่ตนเองสนใจและถนัดทำให้สมาชิกมีพื้นที่และโอกาสในการสร้างและนำเสนองานที่ตนเองถนัดและต้องการสื่อสาร

> คนใน B-Floor เลือกอยู่ที่นี่เพราะมันมีพื้นที่มากพอให้กับความหลากหลาย คือฉันยังสามารถผลิตงานในมุมมองที่ฉันสนใจได้ ไม่อย่างนั้นคือแบบถ้าในอดีตสมมตว่า คาเงะ (ธีระวัฒน์ มุลวิไล) จะนำเสนอภาพสังคมโครงสร้างทางนี้อย่างเดียวเลย ฉันจะไม่มีวันได้เป็นผู้กำกับเลย ฉันไม่สันทัดและไม่เข้า category แต่ว่า B-Floor ใจกว้างคือเป็นพื้นที่ให้กับความหลากหลายมันเลยทำให้คนมันอยู่ได้ หลากหลายในแง่ของความชื่นชอบของผู้กำกับแต่ละคน สองหลากหลายในเชิงทักษะ (Skill) แต่ละคนคุณจะทำเป็นอย่างเดียวไม่ได้ (ดุจดาว วัฒนปกรณ์, 2562)

ด้วยวัฒนธรรมการทำงานดังกล่าวจึงทำให้คณะละคร ฯ มีการสร้างงานอย่างต่อเนื่องตามความสนใจของผู้กำกับการแสดง สร้างความหลากหลายให้กับผลงานของคณะ รวมถึงสร้างโอกาสให้ผู้กำกับการแสดงได้สร้างงานตามประเด็นที่ตนเองมีความถนัดทำให้เกิดการสร้างงานอย่างต่อเนื่อง โดยหลังจากการแสดงแต่ละเรื่องจบลงก็จะมีการประเมินผลงานทั้งในส่วนงบประมาณ การบริหารจัดการ การตอบรับจากคนดู และคุณภาพของงานเพื่อเป็นข้อมูลในการพัฒนาการทำงานของคณะต่อไป

วัฒนธรรมของการทำงานของคณะ ฯ จำนวนผู้กำกับการแสดง จำนวนสมาชิกประจำ ทักษะของสมาชิกที่มีความหลากหลายแต่มีจุดร่วมในการทำงาน ปัจจัยเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญให้คณะละครบี-ฟลอร์มีการสร้างผลงานอย่างต่อเนื่องและสามารถดำรงอยู่ได้อย่างแข็งแรง

1.4.3 คณะละคร 8x8

การสืบสานวัฒนธรรมของคณะละคร 8x8 มีความแตกต่างจากคณะละครคณะอื่นเนื่องจากเป็นคณะละครที่มีสมาชิกหลักที่เป็นแกนและเป็นผู้กำกับอยู่คนเดียวคือนิกร แซ่ตั้ง

และคณะไม่ได้มีสมาชิกรุ่นใหม่ที่จะมาเป็นตัวหลักในการกำกับการแสดง หรือสืบสานการทำงานของคณะ ฯ ทำให้การสร้างงานที่ทำให้คณะละคร ฯ มีผลงานอย่างต่อเนื่องขึ้นอยู่กับ นิกร แซ่ตั้ง เพียงผู้เดียว การเรียกเครือข่ายสมาชิกและเพื่อนศิลปินนักแสดงจะเกิดขึ้นตามโอกาสเมื่อมีการแสดงเกิดขึ้น

การสืบสานและการดำรงอยู่ของคณะจึงขึ้นอยู่กับ นิกร แซ่ตั้ง ทั้งหมด ซึ่งนิกร แซ่ตั้ง ยังคงทำงานละครทั้งในและต่างประเทศร่วมกับนักการละครและศิลปินไทยและต่างประเทศอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้การประเมินผลงานของการแสดงและการจัดการ นิกร แซ่ตั้ง จะเป็นผู้ประเมินและบริหารจัดการงานเองทั้งหมด

1.4.4 คณะละครหน้ากากเปลือย

คณะละครหน้ากากเปลือยเป็นคณะละครที่มีการสร้างเครือข่ายสมาชิกอย่างต่อเนื่อง และมีกิจกรรมที่สร้างสมาชิกเครือข่ายอย่างเป็นรูปธรรมผ่านกิจกรรมของคณะละครเอง รวมถึงผ่านกิจกรรมที่ได้รับทุนจาก สสส. ทั้งนี้กิจกรรมทั้ง 2 รูปแบบก็มีทิศทางที่คล้ายกัน คือ การใช้ละครเป็นเครื่องมือในการสร้างกิจกรรม และสร้างละครเพื่อนำเสนอความคิดของสมาชิก และเยาวชนที่เป็นเครือข่าย

ด้วยระบบโครงสร้างขององค์กรทำให้มีลักษณะของสมาชิกเป็นรุ่น ๆ และยังมีลักษณะเป็นเครือข่ายรุ่นพี่รุ่นน้อง จึงมีวัฒนธรรมรุ่นพี่สอนรุ่นน้องในกิจกรรมต่าง ๆ ที่คณะ ฯ จัดขึ้น คณะละครหน้ากากเปลือยจึงเป็นคณะ ฯ ที่มีระบบการสืบสานและสร้างสมาชิกใหม่ ๆ เสมอ ทำให้คณะละครเกิดเป็นเครือข่ายทั้งในสถาบันการศึกษา และเครือข่ายในคณะละคร

การสร้างละครเวทีแต่ละเรื่องจะมีลักษณะของการเชิญรุ่นพี่ และเครือข่ายของคณะละครมาดูเพื่อทำการเสนอแนะ และประเมินผลงานที่จัดแสดง เป็นการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างเครือข่ายสมาชิก

นอกจากการสร้างเครือข่ายของคณะละครจนมีสมาชิกที่ทำกิจกรรมกับคณะ ฯ จำนวนมากแล้ว เครือข่ายและสมาชิกรุ่นต่าง ๆ เมื่อเวลาผ่านไปก็จะมีบางส่วนกลับเข้ามาทำงานให้กับคณะ ฯ ในส่วนต่าง ๆ อาทิ ผู้จัดการโครงการ รวมถึงผู้ช่วยในการบริหารงานต่าง ๆ ของคณะ

1.4.5 คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้

คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้เป็นคณะละครที่เกิดจากการรวมตัวกันของเหล่าสมาชิกที่มารวมตัวกันเพื่อสร้างศิลปะการละครที่นำเสนอประเด็นที่สนใจและสื่อสารออกมาบน

พื้นฐานของความสนุกสนาน การรวมตัวของสมาชิกจึงไม่ได้เป็นรูปแบบที่เป็นทางการที่จะต้องอยู่ร่วมหัวท้ายหรืออุทิศตนให้กับคณะละคร แต่เป็นการรวมตัวกันเพื่อเป็นพื้นที่สังสรรทางศิลปะ เอาสนุก เอามัน เป็นอาหารทางอารมณ์ และเป็นขนมทางปัญญา การรวมตัวกันในลักษณะนี้อาจดูห่างไกลจากการสืบสานวัฒนธรรมของกลุ่มจากรุ่นสู่รุ่น แต่แท้ที่จริงแล้วการรวมตัวในลักษณะนี้ที่ไม่ได้มีการผูกมัดก็เป็นปัจจัยให้คณะละครดำรงอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้การที่คณะ ฯ มีผู้กำกับที่สร้างงานได้อยู่หลายคน และมีผู้กำกับที่สร้างงานละครอยู่สม่ำเสมอ 2 คน ได้แก่ ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ และปานรัตน กริชชาญชัย ทำให้คณะละคร ฯ มีผลงานอยู่อย่างต่อเนื่องเป็นการทำให้คณะ ฯ มีชีวิตและดำรงอยู่มาจนถึงทุกวันนี้

การสร้างงานของคณะละคร ฯ ก็จะเป็นการเรียกเพื่อนศิลปินนักแสดง นักการละครจากคณะอื่น ๆ หรือศิลปินอิสระมารวมตัวกัน เมื่อศิลปินคนไหนมาทำงานกับคณะบ่อยครั้งและต้องการเรียกตนเองว่าเป็นสมาชิกของนิว เธียเตอร์ โซไซตี้ก็สามารถทำได้

ด้วยวัฒนธรรมดังกล่าวทำให้คณะละคร นิว เธียเตอร์ โซไซตี้ เป็นคณะ ฯ ที่มีงานที่เป็นเอกลักษณ์ เล่าเรื่อง และมีรูปแบบการนำเสนอที่มีความสนุกสนานทำให้เป็นคณะละครที่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้ชมที่ชอบความบันเทิงได้และมีผู้ชมที่ติดตามผลงานอย่างสม่ำเสมอ

ด้านการประเมินผลเพื่อการพัฒนา ผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้ประเมินผลงานตนเองโดยคำวิจารณ์จากนักวิจารณ์หรือความคิดเห็นจากผู้ชมจะเป็นปัจจัยรองที่นำมาพิจารณาเพื่อพัฒนาผลงาน อย่างไรก็ตามผู้กำกับการแสดงจะประเมินจากกระแสการตอบรับของผู้ชมว่าเป็นอย่างไรเพื่อนำไปเป็นข้อมูลเพื่อการพัฒนาต่อไป

1.4.6 คณะละครอนัตตา

คณะละครอนัตตาเป็นคณะละครที่ประกอบด้วยสมาชิก 3 คน โดยสมาชิกทั้ง 3 คนเป็นผู้มีประสบการณ์ทางด้านการละครมาเป็นระยะเวลายาวนาน ในด้านการสืบสานวัฒนธรรมขององค์กร ประดิษฐ ประสาททองไม่ได้มีความตั้งใจว่าจะต้องมีสมาชิกรุ่นใหม่เพื่อสืบสานวัฒนธรรม และการดำรงอยู่ของคณะละคร ฯ เนื่องจากไม่ได้มีความต้องการให้คณะ ฯ มีขนาดใหญ่กว่านี้ เนื่องจากพึงพอใจกับคณะละครที่มีขนาดเพียงเท่านี้เพราะทำให้สามารถบริหารจัดการได้อย่างสะดวกและเหมาะสม

ดังนั้นการสืบสานให้คณะละคร ฯ สามารถดำรงอยู่ได้จึงไม่ใช่การหาสมาชิกรุ่นใหม่เพื่อสืบสานแต่จะเป็นการปรับแผนต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับข้อจำกัดต่าง ๆ ของผู้กำกับการ

แสดง เช่น การนำการแสดงของคณะ ฯ ที่เคยจัดแสดงแล้วมาแสดงตามสถาบันการศึกษา (นานาชาติ) ที่สนใจ หรือการเขียนหนังสือ เป็นต้น

นอกจากนี้ ประดิษฐ ประสาททอง ผู้กำกับการแสดง และนักแสดงของคณะ ฯ เป็นผู้คร่ำหวอดในละครขนบไทย เช่น ลิเก ละครชาตรี ละครนอก ละครร้อง ฯลฯ เมื่อสร้างผลงานละครต่าง ๆ ทั้งละครพูด ละครร้อง และละครร่วมสมัยจึงทำให้มีผู้ชมที่ติดตามผลงานจำนวนมาก เป็นปัจจัยที่ทำให้คณะละครได้รับการสนับสนุนเสมอมา

1.4.7 พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี เป็นคณะละครเพียงคณะเดียวจาก 7 คณะที่มีการจัดองค์กรในรูปแบบบริษัทจำกัด ทำให้มีวัฒนธรรมการทำงานของคณะ ฯ ที่เป็นรูปแบบอาชีพเต็มเวลา

> การเปลี่ยนแปลงจากคนที่เผยแพร่ศิลปะวัฒนธรรมมาเป็นคนประกอบอาชีพเนี่ย ผมคิดว่ามันเป็นสิ่งที่สำคัญมาก คือเมื่อไหร่ที่เราคิดว่าว่าเราเป็นคนประกอบอาชีพนี้อยู่ เราจะไม่มีคำว่าศิลปินอยู่ในตัว เราจะไม่มีคำว่าอีโก้อยู่ในตัว เราจะเป็นเหมือนพ่อค้าคนหนึ่งหรือแม่ค้าคนหนึ่งที่ขายอาหารไทยอยู่หน้าปากซอย ที่ประกอบอาชีพ แต่ว่าประกอบอาชีพแบบจริงจัง รับผิดชอบและทำทุกอย่างให้ดีที่สุดเพื่อคนที่บริโภคเท่านั้นเอง แต่ถ้าเมื่อไหร่ที่เราคิดว่าเราเป็น artist เราคิดว่าเรากำลังเผยแพร่ เราจะร้องแรกแหกกระเชอ เราจะโวยวาย เราจะเรียกร้องความสนใจจากคนอื่น เราจะเรียกร้องความช่วยเหลือจากคนอื่น (เดย์ โพเอท โซไซตี้, 2556)

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์คอมพานีมีรูปแบบงานประจำที่มีวัน และเวลาในการทำงานที่แน่นอน มีการฝึกฝนทักษะงานเต้นจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของคณะ กระบวนการฝึกฝนในลักษณะนี้ทำให้มีการถ่ายทอดปรัชญา แนวความคิด องค์ความรู้ และเทคนิคในการเต้น รวมถึงกระบวนการการต่อยอดสร้างสรรค์งานแสดง เป็นการสืบสานวัฒนธรรมและองค์ความรู้ของคณะ ฯ ที่เป็นระบบระเบียบชัดเจน

> หกโมงเช้าผมก็ไปวิ่งสวนธนน่ะครับประมาณสามกิโลสี่กิโลพอเสร็จกลับมาบ้านประมาณแปดโมงก็จะเบรค แล้วพอสิบโมงเช้าเริ่มทำคลาสใหม่กับตัวเองแล้วก็พักเที่ยง บ่ายโมงพอนักเต้นมา ทำงานกับนักเต้น คือเราจะมี exercise ของเรา หลังจากนั้นจะเป็น improvisation แต่ละวันจะมีโจทย์ มีกติกา แล้วหลังจากนั้นจะเริ่มมาเก็บรายละเอียด

> ของชิ้นงาน คือการเก็บรายละเอียดของชิ้นงานเป็นช่วงที่ค่อนข้างจะหนักเพราะว่ามันต้องทำซ้ำเป็นร้อยครั้ง เป็นพันครั้ง (เดย์ โพเอท โซไซตี้, 2556)

การคัดเลือกสมาชิกที่จะเข้ามาทำงานกับคณะ ฯ ก็จะมีการคัดเลือกซึ่งกันและกัน โดยในกระบวนการทำงานก็จะมีการพัฒนาทักษะทางร่างกาย และความคิดให้กับสมาชิกที่ได้ทำงานร่วมกันให้เติบโตและสามารถสืบสานวัฒนธรรมการทำงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยจนเป็นผู้สร้างสรรค์งานต่อได้ในอนาคตซึ่งจะเป็นการสืบสานต่อยอดศิลปินผู้สร้างงานนาฏศิลป์รุ่นใหม่ต่อไป

การจัดตั้งคณะ ฯ ในรูปแบบของบริษัทยังเป็นการแสดงให้เห็นว่างานนาฏศิลป์สามารถเป็นอาชีพที่ทำงานเต็มเวลาได้เช่นงานประเภทอื่น นอกจากจะทำให้คณะ ฯ สามารถดำรงอยู่ได้แล้วยังเป็นตัวอย่างและแรงบันดาลใจให้กับศิลปินได้เห็นความสำคัญในประเด็นนี้อีกด้วย

> ไม่มีใครที่จบนาฏศิลป์ไทยแล้ว หนึ่ง มีโรงละครเป็นของตัวเองได้ สอง มีบริษัทเป็นของตัวเองได้ สามมีนักเต้นเป็นของตัวเองได้ สี่ มีงานเป็นของตัวเองและก็ยังคงเดินทางและก็ทำการแสดงเป็นของตัวเอง ไม่เคยมีมาก่อนในประวัติศาสตร์ของประเทศนี้ ผมอยากเป็นคนแรกในประเทศนี้ที่ยืนหยัดกับอาชีพนี้ไปจนถึงวินาทีสุดท้ายให้ได้ในฐานะศิลปิน ผมอยากให้คนบันทึกว่าผมเป็นศิลปินนาฏศิลป์ไทยคนแรกที่มีความขาวสะอาดปราศจากการเป็นข้าราชการเพราะว่าทั้งหมดเป็นข้าราชการทั้งหมด ผมอยากทำสิ่งนี้อีกครั้งหนึ่งและทำให้สิ่งที่เป็นอยู่มันเกิดขึ้นให้ได้เพื่อให้คนรุ่นต่อไปได้มองเห็นสิ่งที่ผมทำแล้วได้พิจารณา ผมใช้คำว่าพิจารณาเพราะว่าสิ่งที่ผมทำในอนาคตอาจจะไม่ถูก ได้พิจารณาว่าเขาควรจะเลือกมันหรือไม่เลือกมัน (เดย์ โพเอท โซไซตี้, 2556)

เมื่อพิจารณาหน้าที่พื้นฐานของทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่ : ระบบปฏิบัติการวัฒนธรรม (Latency) ได้แก่ การสืบสานวัฒนธรรมของคณะ (หรือการสืบสานการดำรงอยู่ของคณะละคร) และการประเมินผลเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน ของคณะละครทั้ง 7 คณะพบข้อสรุปสำคัญว่า

1. คณะละครแต่ละคณะมีลักษณะของกลุ่มและธรรมชาติที่แตกต่างกันทำให้มีลักษณะการสืบทอดการดำรงอยู่ของคณะ ฯ ที่แตกต่างกันออกไป เช่น การใช้ระบบสมาชิกเพื่อให้มีผู้สืบทอดการดำรงอยู่ของคณะ หรือการสร้างงานอย่างสม่ำเสมอโดยไม่ต้องเพิ่มสมาชิกใหม่

2. การสืบสานการดำรงอยู่ของคณะละครไม่จำเป็นต้องเป็นรูปแบบของการเพิ่มจำนวนสมาชิกของคณะ ฯ แต่เป็นการสร้างผลงานอย่างสม่ำเสมอ เช่น คณะละคร 8x8 หรือ

คณะละครอนัตตาที่ไม่ได้มีความต้องการเพิ่มจำนวนสมาชิกแต่ใช้การนำการแสดงที่เคยจัดแสดงไปจัดแสดงในที่อื่น ๆ หรือขยายขอบเขตผลงานของคณะ เช่น การเขียนหนังสือ เป็นต้น

3. ปัจจัยสำคัญมากของการทำให้คณะละครสามารถสืบสานวัฒนธรรม และดำรงอยู่ได้ คือ การที่คณะละคร ฯ มีสมาชิกที่มีความเป็นผู้กำกับการแสดง (Directorship) ซึ่งจะทำให้เกิดกระบวนการในการสร้างงาน พัฒนาทักษะของสมาชิก และทำให้คณะ ฯ ดำรงอยู่ได้ด้วยการมีผลงาน

4. การสืบสานการดำรงอยู่ของของคณะละคร สมาชิกกและอาสาสมัครรุ่นใหม่ที่เข้ามาร่วมทำงานมีส่วนสำคัญมากับคณะละครบางคณะ เช่น พระจันทร์เสี้ยวการละคร และหน้ากากเปลือย

5. ทักษะความสามารถที่หลากหลายของสมาชิกในคณะละครมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของคณะ เช่น คณะละครบี-ฟลอร์ เนื่องจากความหลากหลายนี้จะขยายโอกาสในการสร้างผลงาน และเชื่อมต่อเครือข่ายละครต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

6. พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานีเป็นคณะ ฯ ที่มีรูปแบบการสืบสานการดำรงอยู่ของคณะที่เป็นแบบแผนในรูปแบบงานประจำเพียงคณะเดียว

7. คณะละครมีการประเมินผลงานด้วยการรับฟังความคิดเห็นจากผู้ชมผ่านวิธีการพูดคุย การอ่านคำคิดเห็น ข้อวิจารณ์ รวมทั้งตัวผู้กำกับการแสดง ผู้อำนวยการผลิตและสมาชิกในคณะเอง โดยความคิดเห็นต่าง ๆ จะนำไปเป็นข้อมูลในการบริหารจัดการต่อไป โดยลักษณะการประเมินไม่ได้มีแบบแผน หรือแบบฟอร์มที่เป็นทางการ แต่จะเป็นการประเมินโดยการพูดคุยในช่วงระหว่างการแสดง หรือรอบสื่อมวลชนและผู้ชมรับเชิญ รวมถึงประชุมกันเมื่อทำการแสดงจบ

8. การใช้ชีวิตส่วนตัว และการเงินของตัวศิลปินมีความเกี่ยวเนื่องกับการดำรงอยู่ของคณะ ฯ ละครอย่างแยกออกจากกันไม่ได้เนื่องจากศิลปินมักจะต้องใช้เงินทุนส่วนตัวมาเป็นทุนเริ่มต้นในการสร้างงานละครที่ทำให้คณะละครมีผลงานและดำรงอยู่ต่อไป

2. ผลการวิจัยด้านการผลิตและสร้างสรรค์

ในส่วนต่อไปจะเป็นผลการศึกษาด้านการผลิตสร้างสรรค์งานละครเวทีของคณะละครแต่ละคณะ โดยผลการวิจัยจะกล่าวถึง 4 ประเด็น ได้แก่ 1) ปัจจัยพื้นฐานในการผลิตและสร้างสรรค์งาน 2) จุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งาน 3) ความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน 4) มาตรฐานการผลิตและสร้างสรรค์งาน ดังตาราง

ตาราง 6 โครงสร้างประเด็นการศึกษาด้านการผลิตสร้างสรรค์ละครเวที

หน้าที่พื้นฐาน **ทฤษฎีโครงสร้าง-การหน้าที่** (Functional-Structural Theory)	**การผลิตสร้างสรรค์ละครเวที** (Production)
1. Adaptation การปรับตัว	ปัจจัยพื้นฐานในการผลิตและสร้างสรรค์งาน ปัจจัยในการคัดเลือกบทละคร การผลิตและสร้างสรรค์บทละคร
2. Goal Attainment การบรรลุเป้าหมาย	จุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งาน ปรัชญา วัตถุประสงค์ในการสร้างงาน กระบวนการในการกำกับการแสดง กระบวนการและวิธีการในการสร้างงาน
3. Integration การบูรณาการ	ความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน รูปแบบความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน ในระดับบุคคล ระดับกลุ่ม และระดับสังคม
4. Latency การรักษาแบบแผน	มาตรฐานการผลิตและสร้างสรรค์งาน การดำรงมาตรฐานในการผลิตและสร้างสรรค์ เอกลักษณ์ของงานละครของคณะฯ

2.1 ผลการวิจัยด้านปัจจัยพื้นฐานในการผลิตและสร้างสรรค์

2.1.1 พระจันทร์เสี้ยวการละคร

การคัดเลือกบทละครของพระจันทร์เสี้ยวการละครจะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการจัดตั้งคณะ ฯ ที่มุ่งหวังที่จะสร้างสรรค์ศิลปะการละครที่สะท้อนสังคมและประชาชนที่อยู่ในสังคม ประเด็นการนำเสนอก็จะเกี่ยวข้องกับประเด็นทางการเมืองการปกครองจากสถานการณ์ทางการเมืองที่ยังคงมีทหารปกครองคล้ายกับช่วงก่อตั้งคณะ ฯ อย่างไรก็ตามคณะ ฯ มิได้มุ่งเน้นการนำเสนอประเด็นทางการเมืองที่เกี่ยวข้องกับรัฐบาลเท่านั้นแต่ยังรวมถึงการเมืองในแง่มุมต่าง ๆ

ในสังคมเช่นเรื่องของชนกลุ่มน้อย คนชายขอบ รวมทั้งประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสตรีอีกด้วย นอกจากนี้คณะก็มีส่วนที่นำเสนองานละครสำหรับเด็กที่นำเสนอประเด็นต่าง ๆ ทางสังคมอีกด้วย

โดยวิธีการผลิตและสร้างสรรค์บทการแสดงมักจะใช้วิธี Devising ที่เป็นลักษณะกระบวนการในการสร้างสรรค์บทและการแสดงร่วมกัน ผสมผสานกับการเคลื่อนไหวของร่างกายและองค์ประกอบศิลป์ต่าง ๆ เพื่อช่วยในการสื่อสาร

2.1.2 คณะละครบี-ฟลอร์

คณะละครบี-ฟลอร์ประกอบด้วยสมาชิกหลายคนที่มีความสามารถในการเป็นผู้กำกับการแสดงทำให้เป็นคณะละครที่นำเสนอการแสดงในประเด็นที่หลากหลาย อย่างไรก็ภาพจำของคณะละครบี-ฟลอร์จะเป็นการแสดง Physical Theatre ที่วิพากษ์โครงสร้างทางสังคม การเมือง การปกครอง ความรุนแรง และความสัมพันธ์ระหว่างรัฐบาลกับประชาชน โดยธีระวัฒน์ มุลวิไล ผู้กำกับการแสดงที่เป็นผู้ก่อตั้งคณะ นอกจากนี้ก็ยังมีการนำเสนอประเด็นอื่น ๆ อีกด้วย เช่น การเมืองบนพื้นฐานของความกลัวของอรอนงค์ ไทยศรีวงศ์ ประเด็นทางสังคมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น เช่นเรื่องลูกเทพ โดยจารุนันท์ พันธชาติ ประเด็นทางจิตวิทยาและความเป็นปัจเจกบุคคลโดยดุจดาว วัฒนปกรณ์ ประเด็นการ Bully และความรุนแรงโดยนานา เดกิน เป็นต้น

ลักษณะการสร้างงานของคณะละครบี-ฟลอร์โดยหลักจะเป็นการสร้างงาน Physical Theatre ที่ใช้ร่างกายเป็นหลักใกกว่าการสื่อสารด้วยคำพูดหรือบทสนทนา ลักษณะการสร้างงานจริงมิใช่ลักษณะของการที่มีบทละครมาก่อน แต่ผู้กำกับจะมีประเด็นและโครงสร้างทางด้านภาพ หรือ Story Board มาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์บท แล้วนำโครงสร้างนั้นมาสื่อสารเรื่องแนวความคิดประเด็นของเรื่อง แนวความคิดเรื่องการเคลื่อนไหว และภาพที่จะปรากฏขึ้นซึ่งมีลักษณะเป็นแบบ Devising Theatre ที่ผู้กำกับจะมีประเด็น โครงสร้างมาก่อนเพื่อให้นักแสดงทำความเข้าใจ และยึดเป็นแกนหลักเพื่อสร้างงาน ต่อเติมจนสมบูรณ์ร่วมกัน

2.1.3 คณะละคร 8x8

คณะละคร 8x8 มีนิกร แซ่ตั้งเป็นผู้กำกับและผู้สร้างบทละครของคณะโดยประเด็นที่นิกร แซ่ตั้งให้ความสนใจจะเป็นประเด็นทางสังคมในหลากหลายแง่มุมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ประเด็นความเชื่อ ศาสนา ความรัก หรือมุมมองเล็ก ๆ ของมนุษย์ที่บางทีอาจจะถูกมองข้ามไป โดยคณะละคร 8x8 โดยนิกร แซ่ตั้งมีบทละครจำนวนมากและได้รวมเล่นเพื่อจำหน่าย รวมทั้งบทละครบางเรื่องก็ถูกนำไปใช้ในเทศกาลละครที่ต่างประเทศอีกด้วย

2.1.4 คณะละครหน้ากากเปลือย

คณะละครหน้ากากเปลือยเป็นคณะละครที่มีความสนใจ และมีความโดดเด่นในการนำเสนอประเด็นการเมืองการปกครองโดยนำเสนอเรื่องราวผ่านโครงสร้างของสังคม ได้แก่ สถาบันครอบครัว สถาบันการปกครอง ที่จะสะท้อนให้เห็นถึงเกมการเมือง เสรีภาพ และระบอบการปกครองของประเทศ นอกจากนี้ก็ยังนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ของเยาวชน นักเรียน นิสิต นักศึกษาผ่านโดยเครือข่ายหน้ากากเปลือย โดยผลิตและสร้างสรรค์บทละครโดยนินาท บุญโพธิ์ทอง รวมถึงการสร้างบทผ่านกระบวนการกิจกรรมทางการละครในโครงการต่าง ๆ อีกด้วย

2.1.5 คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้

คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้ เป็นคณะละครที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นคือการนำบทละครตะวันตกมาดัดแปลง โดยประเด็นที่ถูกเลือกมามักเป็นประเด็นเกี่ยวกับสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ ชีวิตมนุษย์ตามความสนใจของผู้กำกับในแต่ละช่วงเวลา โดยบทละครจะเน้นบทละครที่นำเสนอประเด็นควบคู่ไปกับความบันเทิงสนุกสนาน

2.1.6 คณะละครอนัตตา

คณะละครอนัตตามักจะนำเสนอเรื่องราวประวัติศาสตร์ของประเทศที่สะท้อนเรื่องของการเมืองการปกครองในมิติต่าง ๆ เพื่อตั้งคำถามและปลุกให้ผู้ชมได้คิดทบทวน รวมถึงมักจะนำเสนอมุมคนตัวเล็ก ๆ ในสังคมที่ผู้คนอาจจะไม่เคยรู้หรือหลงลืมไป นอกจากนี้ก็ยังมีการนำเรื่องราวในวรรณกรรมไทย มาแสดงผ่านละครพูด ละครร้องร่วมสมัย รวมทั้งการแสดงละครขนบไทย เช่น ละครชาตรี ลิเก เป็นต้น เพื่อนำเสนอแนวความคิดทางสังคม การเมืองและประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

2.1.7 พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานีนำเสนอประเด็น มุมมอง และวิพากษ์ถึงสังคม ระบบการเมืองการปกครองทั้งในประเทศ รวมถึงแวดวงนาฏศิลป์ไทย โดยนำเสนอผ่านแนวความคิด (Concept) ในการแสดง โดยใช้องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทย ที่พิเชษฐ กลั่นชื่นได้สกัดออกมาเป็นเครื่องมือนำเสนอแนวความคิดต่าง ๆ ที่ตัวศิลปินต้องการสื่อสาร หรือตั้งคำถามกับผู้ชม สังคมผ่านการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

จากผลการวิจัยด้านปัจจัยการคัดเลือกบท และการผลิตสร้างสรรค์บทละครสามารถสรุปเป็นตารางเปรียบเทียบได้ ดังนี้

ตาราง 7 ตารางเปรียบเทียบผลการวิจัยด้านปัจจัยพื้นฐานในการผลิตและสร้างสรรค์

คณะละคร	**พระจันทร์ เสี้ยวการละคร**	**คณะละคร บี-ฟลอร์**	**คณะละคร 8x8**	**คณะละครหน้ากากเปลือย**	**นิว เธียเตอร์ โซไซตี้**	**คณะละครอนัตตา**	**พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี**
การคัดเลือกบทละคร	ประเด็นสังคม การเมือง ผู้หญิง คนชายขอบ คนตัวเล็กในสังคม	สังคม การเมือง รัฐบาล และประชาชน ความรุนแรง เสรีภาพ ปัจเจกบุคคล	ประเด็นสังคม ศาสนา	ประเด็นสังคม มนุษย์	ประเด็นสังคม เรื่องที่สนุก	ประเด็นสังคม การเมือง ประวัติศาสตร์ วรรณกรรมไทย คนตัวเล็กในสังคม	แวดวงนาฏศิลป์ไทย ประเด็นทางการเมือง สังคม
การสร้างสรรค์บทละคร	บทดั้งเดิม Devising บทแปล บทดัดแปลง	บทดังเดิม Devising บทแปล	บทดั้งเดิม บทแปล บทดัดแปลง	บทดังเดิม บทแปล บทดัดแปลง	บทดัดแปลง	บทดัดแปลงจาก วรรณกรรมไทย	บทดั้งเดิม Conceptual Thai Contemporary Dance

จากตารางพบว่าการคัดเลือกบทละครของทุกคณะจะมีความสอดคล้องและเป็นไปในทิศทางเดียวกับวัตถุประสงค์ในการตั้งคณะละคร โดยทุกคณะการคัดเลือกบทละครจะเกี่ยวข้องกับประเด็นทางด้านสังคม โดยมีคณะละคร 4 คณะที่บทละครจะสะท้อนและพูดถึงประเด็นทางด้านการเมือง มีคณะละคร 2 คณะ ได้แก่ อนัตตา และ พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี ที่ใช้รากเหง้าของวัฒนธรรมไทย ได้แก่ วรรณกรรม นาฏศิลป์ และประวัติศาสตร์ของไทยมาใช้เป็นพื้นฐานในบทละคร นอกจากนี้การคัดเลือกบทละครของแต่ละคณะก็จะมีประเด็นต่าง ๆ ที่

แตกต่างกันออกไป เช่น การพูดถึงมนุษย์ ความเป็นปัจเจกชน ความเชื่อ ศาสนา และเรื่องราวของคนชายขอบ หรือเสียงของคนตัวเล็ก ๆ ที่ถูกลืมในสังคม

ในด้านการสร้างสรรค์บทละครพบว่าคณะละครจำนวน 5 คณะจาก 7 คณะมีการสร้างสรรค์บทดั้งเดิมที่แต่ละคณะสร้างสรรค์บทขึ้นมาใหม่โดยเฉพาะ โดยมีคณะละคร 1 คณะ ได้แก่ นิวเธียเตอร์ โซไซตี้ ที่จะมีความโดดเด่นในการด้านการดัดแปลงบทต่างประเทศ และมีคณะละคร 1 คณะ ได้แก่ คณะละครอนัตตามีเอกลักษณ์ทางด้านการดัดแปลงวรรณกรรม และประวัติศาสตร์ไทยเป็นหลักในการสร้างสรรค์บทละคร และมีคณะละคร 1 คณะ ได้แก่ พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี ที่สร้างสรรค์บทการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวความคิดที่ต้องการนำเสนอ (Conceptual)

นอกจากนี้ในการสร้างสรรค์บทละครพบว่ามีคณะละคร 2 คณะที่ใช้วิธีการในการสร้างสรรค์บทละครและการแสดงร่วมกันในกระบวนการ (Devising) ได้แก่ พระจันทร์เสี้ยวการละคร และคณะละครบี-ฟลอร์ และยังพบว่ามีคณะละครจำนวน 4 คณะที่มีวิธีการในการสร้างสรรค์บทละครที่หลากหลายผสมผสาน ได้แก่ การสร้างสรรค์ในลักษณะบทดั้งเดิม บทแปล บทดัดแปลง และการใช้กระบวนการในการสร้างบทละครและการแสดงร่วมกัน (Devising)

2.2 ผลการวิจัยด้านจุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งาน

2.2.1 พระจันทร์เสี้ยวการละคร

พระจันทร์เสี้ยวการละครมีปรัชญา และวัตถุประสงค์ในการสร้างงานเพื่อสะท้อนถึงการเมืองการปกครองในระบอบประชาธิปไตยของประเทศไทย สังคม ประชาชนที่อยู่ในสังคม ชนกลุ่มน้อย คนชายขอบ รวมทั้งประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสตรี รวมถึงมีความต้องการสร้าง Audience Development วิธีการผลิตและสร้างสรรค์การแสดงมักจะใช้วิธี Devising ที่เป็นลักษณะกระบวนการที่ทุกคนมีกระบวนการในการสร้างงานร่วมกันและมีสิทธิเสรีภาพในการแสดงออกซึ่งความคิดเห็นในการทำงานเพื่อร่วมกันนำเสนอสิ่งที่เป็นปรัชญา แนวความคิด และสิ่งที่คณะละคร ฯ ต้องการนำเสนอผสมผสานกับการเคลื่อนไหวของร่างกาย และองค์ประกอบศิลป์ต่าง ๆ เพื่อช่วยในการสื่อสาร รวมทั้งกระบวนการนี้ก็เป็นกระบวนการที่ตอบโจทย์ปรัชญา และวัตถุประสงค์ของคณะ ฯ ที่ให้ความสำคัญกับเสรีภาพ และการแสดงความคิดเห็นของคนในสังคม

2.2.2 คณะละครบี-ฟลอร์

คณะละครบี-ฟลอร์เป็นคณะละครที่แตกตัวออกมาจากพระจันทร์เสี้ยว การละครจึงมีพื้นฐานทางปรัชญา และวัตถุประสงค์ในการสร้างงานที่มีจุดร่วมกับพระจันทร์เสี้ยว การละครในส่วนหนึ่งคือการวิพากษ์หรือสะท้อนถึงระบบการเมืองการปกครองในประเทศไทย รวมถึงเสรีภาพของประชาชน และต้องการให้พื้นที่ของคณะละครเป็นสนามการทดลองทำสิ่งต่าง ๆ ๆ ของสมาชิกที่มีประเด็นที่เชื่อมโยงกับสังคม หรือเป็นเรื่องส่วนตัวที่สามารถเชื่อมโยงกับสังคมได้

ลักษณะการสร้างงานของคณะละครบี-ฟลอร์ในรูปแบบ Physical Theatre จะให้ความสำคัญกับการทำงานของร่างกาย และความเป็นศิลปะทางด้านภาพ การเคลื่อนไหวและองค์ประกอบศิลป์เพื่อนำเสนอประเด็นที่คณะ ฯ ต้องการสะท้อนและสื่อสารโดยใช้หลักการและกระบวนการต่าง ๆ เช่น Butoh, Viewpoints, Laban เป็นต้น โดยปัจจุบันวิธีการและกระบวนการสร้างงานจะเป็นการผสมผสานเทคนิคต่าง ๆ ที่สั่งสมมาจากประสบการณ์การทำงานร่วม 20 ปีมาเป็นเครื่องมือในการสร้างงาน

2.2.3 คณะละคร 8x8

วัตถุประสงค์ในการสร้างงานของคณะละคร 8x8 คือ ผลิตผลงานที่เป็นของตนเอง โดยมีแนวคิดหลักที่ต้องการนำเสนอละครเวทีที่มีความเกี่ยวพันกับสังคม ปัจจุบัน และเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะที่เกี่ยวกับการแสดง บนความเชื่อที่ว่า กระบวนการสร้างและกระบวนการเสพละครเวทีจะสามารถพัฒนามนุษย์ ให้เกิดความเข้าใจและรู้จักตนเอง และปรับเปลี่ยนมุมมองในการเห็นผู้อื่นในสังคมในฐานะเพื่อนมนุษย์ โดยมีวิธีในการสร้างงานที่เริ่มต้นจากบทละคร ผ่านกระบวนการกำกับการแสดงโดยนิกร แซ่ตั้ง รวมทั้งมีลักษณะการทำงานแบบ Collaboration ศิลปินทั้งในและต่างประเทศ โดยนิกร แซ่ตั้งจะใช้เทคนิคของ Physical Theatre ที่ได้ศึกษามาจากต่างประเทศมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการกำกับการแสดง

2.2.4 คณะละครหน้ากากเปลือย

คณะละครหน้ากากเปลือยมีวัตถุประสงค์การสร้างพื้นที่ทางศิลปะการละครที่ไม่ใช่เฉพาะพื้นที่ทางกายภาพแต่เป็นพื้นที่ทางจิตใจ ความสัมพันธ์ที่มีเครือข่ายมารวมตัวกันทำละครทำกระบวนการละครร่วมกันเพื่อนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ที่สมาชิกต้องการนำเสนอหรือมีความสนใจ โดยลักษณะการกระบวนการในการสร้างงานและกำกับการแสดงจะเป็นลักษณะของการทำงานงานกระบวนการที่ใช้บทละครเป็นหลัก โดยจะมีการ workshop ระหว่าง

กระบวนการซ้อมเพื่อทำให้นักแสดงซึ่งมีทั้งมืออาชีพ และเยาวชนที่เป็นมือสมัครเล่นสามารถแสดงออกมาได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2.2.5 คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้

คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้มีปรัชญา และวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ละครเวทีร่วมสมัยขนาดย่อม ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นการคัดสรรงานแปล และ/หรืองานดัดแปลงจากบทละครต่างประเทศที่น่าสนใจ มาจัดทำและนำเสนอเพื่อให้ประสบการณ์ที่สนุกสนานและมีคุณค่า ทั้งในแง่ความบันเทิง ปัญญาและจิตวิญญาณแก่ผู้ชม โดยกระบวนการในการสร้างงานมักจะเริ่มต้นจากการแปล และดัดแปลงบทละครตะวันตกในเรื่องที่ผู้กำกับการแสดงสนใจที่จะสื่อสารในประเด็นดังกล่าว โดยลักษณะกระบวนการกำกับและสร้างงานแสดงของนิว เธียเตอร์ โซไซตี้ จะเป็นลักษณะการใช้กระบวนการกำกับการแสดงของผู้กำกับเป็นหลักในการสร้างงาน โดยทำงานร่วมกับเพื่อนนักแสดงที่ร่วมเสนอวิธีการแสดงเฉพาะตัวในงานละครของคณะ

2.2.6 คณะละครอนัตตา

คณะละครอนัตตามีวัตถุประสงค์เพื่อค้นคว้า ทดลอง และสร้างงานละครเวทีร่วมสมัยไม่จำกัดรูปแบบ เสนอมุมใหม่ในชีวิตประจำวัน เพื่อสนทนาและเปิดเวทีทางความคิดใหม่ๆ กับผู้คน ด้วยความเชื่อว่า ละครคือศิลปะบริสุทธิ์ที่มนุษย์จะมอบให้แก่กันได้ โดยมักจะหยิบเอาวรรณกรรม หรือประวัติศาสตร์ทางการเมืองที่มีอยู่มาปรับเล่าเพื่อสะท้อนมุมมองต่อการเมืองการปกครอง สังคมในปัจจุบัน ผ่านการนำเสนอแบบละครขนบนิยมใหม่ ทั้งละครเพลง ละครพูด รวมถึงลิเก และละครชาตรี

กระบวนการทำงานและการกำกับการแสดงจะเป็นวิธีการแบบดั้งเดิมคือต้นเริ่มจากบทละคร และทำงานผ่านกระบวนการกำกับการแสดงของผู้กำกับ

2.2.7 พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี มีวัตถุประสงค์ในการเกิดขึ้นเพื่อสกัดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยและต่อชีวิตนาฏศิลป์ไทยให้มีชีวิตอยู่ต่อ และใช้นาฏศิลป์ในการทำหน้าที่แสดงความคิดเห็นต่อสังคมและการเมืองในประเทศ รวมถึงแสดงให้เห็นว่าศิลปินต้องสามารถประกอบอาชีแบบยั่งยืนได้ โดยกระบวนการสร้างงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี จะเป็นการทำงานในลักษณะที่มีแนวความคิด (Concept) เป็นแกนแล้วพัฒนาต่อยอดจน

กลายเป็นการแสดง โดยกระบวนการทำงานของนักแสดงจะมีการฝึกซ้อมทุกวันจันทร์ถึงศุกร์ในช่วงเวลาเช้าถึงเย็นในลักษณะการทำงานบริษัท โดยผู้แสดงต้องมีการฝึกฝนทักษะและเทคนิคจากพิเชษฐ กลั่นชื่นอยู่เสมอก่อนที่จะค่อย ๆ ซ้อมจนประกอบกันเป็นการแสดงที่สมบูรณ์และมีเอกลักษณ์ของสกุลช่างของพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี

โดยผลการวิจัยด้านจุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งานของคณะละครทั้ง 7 คณะสามารถแสดงเป็นตารางเปรียบเทียบได้ ดังนี้

ตาราง 8 ตารางเปรียบเทียบผลการวิจัยด้านจุดมุ่งหมายในการผลิตและสร้างสรรค์งาน

คณะละคร	**พระจันทร์เสี้ยวการละคร**	**คณะละครบี-ฟลอร์**	**คณะละคร 8x8**	**คณะละครหน้ากากเปลือย**	**นิว เธียเตอร์ โซไซตี้**	**คณะละครอนัตตา**	**พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี**
วัตถุประสงค์ในการสร้างงาน	นำเสนอประเด็นต่าง ๆ ทางด้านสังคมการเมือง Audience Development	วิพากษ์โครงสร้างทางการเมืองสังคม Educational Theatre	พูดประเด็นทางสังคม ควมเชื่อ ศาสนา ตั้งคำถาม	สร้างพื้นที่ทางการทำละคร	สนุก เสนอมุมมองต่าง ๆ	การเมืองและการใช้ชีวิตคนตัวเล็กที่ถูกลืม งาน พื้นบ้านที่ถูกลืม	ต่อยอดความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ แสดงมุมมองต่อสังคมการเมือง

ตาราง 8 (ต่อ)

คณะละคร	พระจันทร์เสี้ยวการละคร	คณะละครบี-ฟลอร์	คณะละคร 8x8	คณะละครหน้ากากเปลือย	นิว เธียเตอร์ โซไซตี้	คณะละครอนัตตา	พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี
กระบวนการกำกับ	การกำกับการแสดง (ดั้งเดิม) กระบวนการ Devising	การกำกับการแสดง (ดั้งเดิม) กระบวนการ Devising	การกำกับการแสดง (ดั้งเดิม) กระบวนการ Devising	การกำกับการแสดง (ดั้งเดิม) ละคร กระบวนการ	การกำกับการแสดง (ดั้งเดิม)	การกำกับการแสดง (ดั้งเดิม)	กระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์ไทนร่วมสมัยจากแนวความคิด (Conceptual Thai Contemporary Dance Process)

จากตารางผลการวิจัยด้านวัตถุประสงค์ในการสร้างงานจะพบว่าคณะละครทุกคณะจะมีวัตถุประสงค์ในการสร้างงานของคณะที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการตั้งคณะละครขึ้นมานอกจากการสร้างงานของทุกคณะจะเพื่อนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ทางสังคม และมีคณะละคร 4 คณะที่เสนอมุมมองทางด้านการเมืองแล้ว มีคณะละคร 2 คณะที่มุ่งเน้นการสร้างความรู้ (Educational Theatre) ความคิด และเสนอมุมมองต่าง ๆ เพื่อการพัฒนาผู้ชม (Audience Development)

ในด้านกระบวนการสร้างงานละครเวทีพบว่ามีคณะละครจำนวน 2 คณะที่มีลักษณะการกำกับการแสดงที่เป็นแบบดั้งเดิม คือ กระบวนการที่มีผู้กำกับการแสดง และเริ่มต้นการทำงานจะบทละครที่สำเร็จมาแล้ว และทำการซ้อม ขัดเกลาจนออกมาเป็นการแสดงที่สมบูรณ์ ทั้งนี้มีคณะละครเวทีทั้งหมด 6 คณะที่ใช้วิธีนี้ในการกำกับการแสดง

อย่างไรก็ตามมีคณะละครเวทีจำนวน 4 คณะที่ใช้ทั้งวิธีการกำกับการแสดงแบบดั้งเดิม และยังมีวิธีการใช้กระบวนการสร้างงานร่วมกัน โดยพระจันทร์เสี้ยวการละคร และคณะ

ละครบี-ฟลอร์ที่มักจะมีการสร้างสรรค์การแสดงที่เป็นลักษณะ Physical Theatre เน้นการใช้ร่างกายในการสื่อสารก็จะใช้วิธีการประกอบสร้างร่วมกัน (Devising) โดยมีแนวความคิด (Concept) เป็นแกนหลักในการสร้างงาน ส่วนพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานีเป็นคณะละครที่ใช้วิธีการสร้างงานแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยโดยมีการวางแนวคิดของการแสดงและใช้กระบวนการในการสร้างงานมาต่อยอดจนกลายเป็นการแสดงที่สมบูรณ์

2.3 ผลการวิจัยด้านความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน

ในด้านความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งานพบว่ามีคณะละครหลายคณะที่มีรูปแบบความร่วมมือกับผู้ให้ทุนจากต่างประเทศ อาทิ พระจันทร์เสี้ยวการละคร คณะละครบี-ฟลอร์ คณะละคร 8x8 คณะละครอนัตตา และพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี ซึ่งลักษณะความร่วมมือนี้มีทั้งลักษณะของการเป็นผู้รับทุนเพื่อไปแสดงงานในเทศกาลละครหรือโอกาสพิเศษต่าง ๆ รวมถึงการทำงานร่วมกับศิลปินต่างประเทศในลักษณะ Collaboration โดยมีคณะละครหน้ากากเปลือย และนิว เธียเตอร์ โซไซตี้ที่ไม่ได้มีความร่วมมือกับผู้ให้ทุนจากต่างประเทศ

โดยคณะละครที่มีความร่วมมืออย่างชัดเจนกับผู้ให้ทุนภายในประเทศอย่างต่อเนื่อง คือ คณะละครหน้ากากเปลือยที่มีความร่วมมือในการจัดทำโครงการกิจกรรมละครเพื่อเยาวชน เช่น โครงการ Act4 for Health Youngster ที่ได้รับทุนจากสสส. มาอย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามคณะละครอื่น ๆ ได้แก่ พระจันทร์เสี้ยวการละคร คณะละครบี-ฟลอร์ คณะละคร 8x8 คณะละครอนัตตา และพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานีก็มีความร่วมมือกับองค์กรที่สนับสนุนทุนบางส่วนในการสร้างงานเช่นเดียวกัน

ทางด้านรูปแบบความร่วมมือในระดับบุคคลได้แก่เพื่อนศิลปิน คณะละครทุกคณะมีรูปแบบความร่วมมือในลักษณะนี้ทั้งหมดซึ่งไม่ได้เกิดขึ้นในการสร้างงานทุก ๆ งาน ขึ้นอยู่กับความต้องการและธรรมชาติของคณะละครคณะนั้น เช่น คณะละคร 8x8 นิว เธียเตอร์ โซไซตี้ ที่มักจะเรียกเครือข่ายเพื่อนศิลปินนักแสดงไปร่วมงานในการแสดงอย่างสม่ำเสมอเนื่องจากเป็นคณะ ฯ ที่มีสมาชิกจำนวนไม่มากพอกับความต้องการจำนวนนักแสดง หรือต้องการบุคลิกลักษณะของตัวละครที่ไม่ได้ตรงกับสมาชิกที่อยู่ในคณะ ส่วนบางคณะที่มีสมาชิกจำนวนมากพอสำหรับการแสดงก็อาจจะมีรูปแบบความร่วมมือในลักษณะนี้ในปริมาณที่น้อยกว่า

ในด้านความร่วมมือกับชุมชนและสังคมพบว่าคณะละครที่มีลักษณะการทำงานร่วมกับชุมชน หรือเปิดพื้นที่เพื่อเข้าสู่ชุมชน ได้แก่คณะละครหน้ากากเปลือยที่มีส่วนงานที่เกี่ยวข้องกับงานชุมชนโดยตรง และเข้าทำกิจกรรมกับพื้นที่ชุมชนต่าง ๆ เสมอ รวมถึงพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์

คอมพานีที่เปิดพื้นที่โรงละครของคณะเพื่อให้ชุมชนบริเวณรอบ ๆ ได้มีประสบการณ์และมีส่วนร่วมกับการแสดงและกิจกรรมของคณะ

อย่างไรก็ตามสังเกตได้ว่าคณะละครทุกคณะมีความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งานกับภาคส่วนต่าง ๆ อยู่เสมอและเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้คณะละครสามารถมีชีวิตต่อและดำรงอยู่ได้

จากผลการวิจัยดังกล่าวสามารถสรุปเป็นตารางได้ ดังนี้

ตาราง 9 ตารางเปรียบเทียบผลการวิจัยด้านความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน

คณะละคร	**พระจันทร์เสี้ยวการละคร**	**คณะละครบี-ฟลอร์**	**คณะละคร 8x8**	**คณะละครหน้ากากเปลือย**	**นิว เธียเตอร์โซไซตี้**	**คณะละครอนัตตา**	**พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี**
ความร่วมมือในการสร้างงาน	ศิลปินไทย สถาบันที่ให้ทุน	ศิลปินไทย ศิลปินต่างประเทศ สถาบันที่ให้ทุน	ศิลปินไทย ศิลปินต่างประเทศ สถาบันที่ให้ทุน	ศิลปินไทย สถาบันที่ให้ทุน	ศิลปินไทย	ศิลปินไทย สถาบันที่ให้ทุน	ศิลปินไทย ศิลปินต่างประเทศ สถาบันที่ให้ทุน

จากตารางแสดงผลการวิจัยด้านความร่วมมือในการผลิตและสร้างสรรค์งาน พบว่าทุกคณะละครมีการใช้ความร่วมมือกับศิลปินไทยทั้งในคณะและนอกคณะในการสร้างงาน โดยมีคณะละครจำนวน 3 คณะที่มีความร่วมมือในการสร้างงานกับศิลปินต่างประเทศ

ในส่วนของการร่วมมือกับสถาบันที่ให้การสนับสนุนพบว่ามีคณะละครจำนวน 6 คณะที่มีการร่วมมือนี้เนื่องจากได้รับทุนในการสนับสนุนการแสดง

2.4 ผลการวิจัยด้านมาตรฐานการผลิตและสร้างสรรค์งาน

คณะละครเวทีขนาดเล็กทั้ง 7 คณะที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษามีเอกลักษณ์ของงานที่มีความเฉพาะตัวของแต่ละกลุ่มอย่างชัดเจนซึ่งเอกลักษณ์ขอแต่คณะเกิดขึ้นจากหลักการและความคิด กระบวนการทำงาน และความชอบในวิธีการนำเสนอที่แตกต่างกันซึ่งแต่ละคณะจะมีเอกลักษณ์ของงานและการสร้างงาน ดังนี้

2.4.1พระจันทร์เสี้ยวการละคร

ผลงานละครของพระจันทร์เสี้ยวการละครคือการสร้างละครที่นำเสนอประเด็นที่ชัดเจน ได้แก่ ประเด็นทางการเมือง จนเรียกได้ว่าเป็น Political Theatre และเป็นละครที่ชูประเด็นทางสังคม (Social Issues) และสิ่งที่สังคมควรตระหนักถึง (Social Concern) ประเด็นที่เกี่ยวกับเพศ (Gender) และประเด็นที่เกี่ยวเรื่องของผู้หญิง (Feminism) ประเด็นที่เกี่ยวกับความเป็นมนุษย์ (Humanity) รวมถึงมีงานละครหุ่น (Puppetry) อีกด้วย

โดยลักษณะกระบวนการการทำงานของพระจันทร์เสี้ยวการละครจะใช้กระบวนการ Devising ที่สมาชิกทุกคนต้องร่วมกันสร้างงานร่วมกัน และมีกระบวนการที่เอื้อต่อการแสดงความคิดเห็นเพื่อพัฒนางานไปด้วยกัน

ลักษณะงานละครของพระจันทร์เสี้ยวจะมีทั้งการใช้ละครพูด ผสมผสานกับการใช้ร่างกายในการ และการเคลื่อนไหวในการสื่อสารเป็นลักษณะละครที่มีความจริงจังในการสื่อสารประเด็นที่ต้องการนำเสนอ

2.4.2 คณะละครบี-ฟลอร์

เอกลักษณ์ของละครคณะละครบี-ฟลอร์ในส่วนที่เป็น Physical Theatre คือการใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือหลักในการสื่อสารผ่านการเคลื่อนไหวในพื้นที่ โดยจะเป็นงานที่มีความ Artistic ที่ชัดเจน เน้นเรื่องการทดลองหาสิ่งใหม่ ๆ

ในแง่ของการนำเสนอจะไม่ใช้ภาษาเพราะเชื่อว่าภาษาเป็นตัวจำกัดการสื่อสารจึงเป็นเทคนิคใช้ร่างกายสื่อสารเป็นหลัก (Physical Base Non Verbal Techniques) ที่มีลักษณะที่เป็นการตัดปะ (Collage) ประติดประต่อเรื่องราวจนกลายเป็นงานละครที่มีลักษณะห่าม ๆ และไม่ประนีประนอม

นอกจากนี้ก็ยังมีงานในรูปแบบอื่น ๆ ที่หลากหลายไม่จำกัดอยู่แค่ Physical Theatre เช่น งานของดุจดาว วัฒนปกรณ์ที่นำเสนอประเด็นทางด้านจิตวิทยาและการบำบัด หรืองานแสดงเดี่ยวของอรอนงค์ ไทยศรีวงศ์ เป็นต้น

2.4.3 คณะละคร 8x8

เอกลักษณ์งานละครของ 8x8 คือเป็นงานละครที่มีบทพูด (Text Base) โดยการเขียนบทของนิกร แซ่ตั้ง ที่จะหยิบยกประเด็นต่าง ๆ ที่สามารถเชื่อมโยงกับมนุษย์ และสังคมปัจจุบันได้ โดยประเด็นที่ต้องการนำเสนอจะเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ ตามบริบทของสังคมและความสนใจของผู้กำกับ

รูปแบบการนำเสนอละครของคณะ 8x8 เป็นลักษณะ Minimalism คือมีองค์ประกอบศิลป์น้อย ไม่มีฉากใหญ่ ๆ แต่มีแง่มุมที่อบอุ่น มองโลกในมุมบวกและไม่มีการตัดสินอย่างเด็ดขาด โดยรูปแบบการนำเสนองานก็สามารถปรับเปลี่ยนไปได้ตามหัวข้อของเรื่องที่ต้องการนำเสนอ

ลักษณะงานของคณะละคร 8x8 จะมีแง่มุมที่ทำให้คนดูประหลาดใจและกินใจด้วยการนำเสนอมุมมองของเรื่องธรรมดาที่คนอาจจะมองข้ามไป หรือมีการตั้งคำถามที่น่าคิดกับโลกที่เราอาศัยอยู่ และเป็นงานละครที่ทำงานกับหัวใของคนดู

2.4.4 คณะละครหน้ากากเปลือย

คณะละครหน้ากากเปลือยมีเอกลักษณ์ของการสร้างงานโดยใช้บทเป็นหลัก (Text Base) โดยมีทั้งบทดั้งเดิมที่คณะละครเขียนขึ้นเอง มีบทละครดัดแปลง รวมทั้งบทละครแปล

ลักษณะของละครของคณะละครหน้ากากเปลือยมีหลากหลายรูปแบบ มีทั้งละครที่ใช้นักแสดงมืออาชีพเล่นเท่านั้น ละครที่ใช้นักแสดงมืออาชีพและนักแสดงใหม่ รวมทั้งละครที่ใช้เยาวชนเล่นทั้งหมด โดยละครแต่ละเรื่องจะมีกระบวนการซ้อมและกระบวนการฝึกทักษะทางด้านการแสดง (Workshop) โดยประเด็นที่นำเสนอจะเกี่ยวข้องกับการเมือง สังคม ครอบครัว และชีวิตของเยาวชน ฯลฯ

โดยละครที่เกิดขึ้นโดยคณะ ฯ มีทั้งรูปแบบที่อยู่ในโครงการที่ได้รับทุนจาก สสส. รวมทั้งเป็นละครที่ไม่ได้อยู่ในโครงการของ สสส.

การดำรงมาตรฐานในการผลิตและสร้างสรรค์ คือ การสร้างละครในระดับมาตรฐานที่ผู้ชมรับได้ ต้องทำซ้ำจนชำนาญถึงจะเปิดแสดงให้ผู้ชมได้เห็น รวมทั้งต้องมี Production Design ที่ผ่านกระบวนการและได้คุณภาพ ซึ่งหากไม่ได้คุณภาพตามระยะเวลาที่ตั้งไว้ก็ต้องยกเลิกการแสดงนั้น

ในละครบางเรื่องจะมีการกำหนดอย่างชัดเจนว่าจะต้องใช้นักแสดงมืออาชีพเล่นเท่านั้นในกรณีที่จะขายบัตรให้กับผู้ชมที่จะเข้ามาดู

2.4.5 คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้

คณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้ เป็นคณะละครที่สร้างผลงานเป็นละครพูด (Text Base) เป็นหลัก โดยเอกลักษณ์ที่โดดเด่นที่สุดของคณะ ฯ คือการดัดแปลง (Adaptation) บทตะวันตกเพื่อใช้ในการแสดง ซึ่งประเภทของการแสดงเป็นละครที่มีความตลกขบขัน (Comedy) มีการหยิกแกมหยอก จิกกัด (Satire) ทำให้ผู้ชมเกิดเสียงหัวเราะ เกิดความบันเทิง ความสนุก แล้วสอดแทรกประเด็นต่าง ๆ เช่น เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ หรือประเด็นทางสังคมที่เข้ามากระทบใจผู้กำกับในช่วงเวลานั้น

โดยการเสนอประเด็นต่าง ๆ ผ่านละครของคณะ ฯ มักจะนำเสนอเรื่องราวแต่ไม่ได้บังคับคนดูว่าต้องให้คิดตัดสินใจอย่างไร

2.4.6 คณะละครอนัตตา

คณะละครอนัตตาเป็นคณะละครที่มีรูปแบบการนำเสนอที่เป็นเอกลักษณ์ เป็นคณะละครขนบนิยม(ใหม่) ที่นำเอาละครขนบไทยมาปรับแปลงให้ร่วมสมัยเพื่อนำเสนอประเด็นทางการเมือง สังคม และคนตัวเล็ก ๆ เสียงเล็ก ๆ ที่ถูกละเลย รูปแบบการนำเสนอของคณะละครที่ทั้ง ละครพูด ละครร้องร่วมสมัย ละครชาตรี ลิเก

นอกจากนี้คณะ ฯ มักจะนำวรรณคีไทย และเรื่องราวประวัติศาสตร์ของชาติมานำเสนอให้เห็นมุมมองทางสังคมและการเมืองเพื่อตั้งคำถามกับผู้ชมว่าเรามีชีวิตอยู่ไปทำไม และควรจะอยู่อย่างไร

2.4.7 พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี

พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานีเป็นคณะละครที่งานแสดงมีเอกลักษณ์ชัดเจน เป็นคณะละครขนมนิยม(ใหม่) ที่ใช้องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยที่พิเชษฐ กลั่นชื่นได้ศึกษา ทำความเข้าใจ ฝึกฝน ไปเป็นเครื่องมือในการสร้างผลงานและนำเสนองานนาฏศิลป์ร่วม

สมัย (Contemporary Dance) เพื่อวิพากษ์สังคม การเมือง การปกครอง ของทั้งในประเทศแวดวงนาฏศิลป์ไทย

การรักษาและดำรงมาตรฐานงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี สามารถทำได้อย่างเป็นระบบระเบียบเนื่องด้วยลักษณะการทำงานในรูปแบบบริษัททำให้คณะ ฯ วางตารางการทำงานและฝึกฝนเทคนิคต่าง ๆ ที่พิเชษฐ กลั่นชื่นค้นพบได้อย่างชัดเจน และแน่นอน

จากผลการศึกษาด้านมาตรฐานการผลิตและสร้างสรรค์งานของคณะละครทั้ง 7 คณะสามารถสรุปผลออกมาเป็นตารางเปรียบเทียบได้ดังนี้

ตาราง 9 ตารางเปรียบเทียบผลการวิจัยด้านมาตรฐานการผลิตและสร้างสรรค์ของคณะละคร

คณะละคร	**พระจันทร์เสี้ยวการละคร**	**คณะละครบี-ฟลอร์**	**คณะละคร 8x8**	**คณะละครหน้ากากเปลือย**	**นิว เธียเตอร์ โซไซตี้**	**คณะละครอนัตตา**	**พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี**
การดำรงมาตรฐาน	ประเมินจากผู้ชม และประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชมและประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชม และประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชม และประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชม และประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชม และประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชมและประเมินตนเอง
เอกลักษณ์ของงาน	ละครที่เกี่ยวกับประเด็นทางการเมือง (Political Theatre) ละครที่ชูประเด็นทางสังคม)Social Issues) ละครที่พูดถึงประเด็นสตรี	ละคร Physical Base Non Verbal Techniques) ที่มีลักษณะที่เป็นการตัดปะ)Collage)	ละครพูดถึงประเด็นของมนุษย์และสังคมที่ถูกมองข้าม องค์ประกอบศิลป์น้อย (Minimalism)	ละครพูดเสนอประเด็นทางสังคม เล่นโดยเครือข่ายสมาชิก	ละครพูดจากการดัดแปลงบท สนุกผู้ชมเข้าใจ	ละครขนบนิยมสมัยใหม่ มีทั้งละครพูด ละครร้อง ลิเก ละครชาตรี	นาฏศิลป์ไทนร่วมสมัยจากแนวความคิด (Conceptual Thai Contemporary Dance)

จากตารางแสดงให้เห็นว่า ในด้านการดำรงมาตรฐานที่เกี่ยวกับการประเมินผลงานของคณะ คณะละครทุกคณะจะมีการรับฟังความคิดเห็นจากผู้ชม และมีการประเมินผลงานตนเองเพื่อรักษามาตรฐานงานของคณะตนเอง ส่วนด้านเอกลักษณ์ของงานจะเห็นได้ว่าคณะละครแต่ละคณะมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดตามตาราง

จากผลการศึกษาด้าน 1) การบริหารจัดการ และ 2) การผลิตสร้างสรรค์ละครเวที ของคณะละครเวทีทั้ง 7 คณะ สามารถสรุปเป็นตารางเปรียบเทียบให้เห็นภาพรวม และปรากฏการณ์ในการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กได้ ดังตาราง

ตาราง 10 โครงสร้างเปรียบเทียบผลการศึกษาวิจัยการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในด้านการบริหารจัดการ

การบริหาร		พระจันทร์เสี้ยวการละคร	คณะละครบี-ฟลอร์	คณะละคร 8x8	คณะละครหน้ากากเปลือย	นิว เธียเตอร์ โซไซตี้	คณะละครอนัตตา	พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี
Adaptation เศรษฐกิจ	วัตถุประสงค์	ทำละครเพื่อเปิดเผยให้เห็นถึงประเด็นปัญหาสังคมการเมือง Audience Development	สนามเด็กเล่นของสมาชิกทดลองทำเชื่อมโยงสังคม Educational Theatre	นำเสนอละครเวทีที่มีความเกี่ยวพันกับสังคม ปัจจุบันเพื่อพัฒนามนุษย์ และการอยู่ร่วมกัน	ต้องการมีพื้นที่ในการทำละคร เป็นพื้นที่ที่สามารถเกิดได้ทุกที่	สร้างงานละครเวทีขนาดย่อม สนุกสนาน มีคุณค่า ปัญญาจิตวิญญาณ เพื่อความสนุกและสิ่งที่รัก	ค้นคว้าทดลองสร้างงานละครร่วมสมัยไม่จำกัดรูปแบบ เสนอมุมมอง	สกัดองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ แสดงความคิดเห็นต่อสังคมการเมือง แสดงจุดยืนว่าศิลปินอยู่รอดได้
	แหล่งเงินทุน-รายได้	**เงินกองกลางของคณะ**	**เงินกองกลางของคณะ**	**เงินกองกลางของคณะ**	**เงินกองกลางของคณะ** นำทุนที่ได้จากส่วนอื่นมาทำ	**เงินกองกลางของคณะ**	**เงินกองกลางของคณะ**	**เงินกองกลางของคณะ (ส่วนน้อย)**
		ขอทุน (หน่วยงาน (ไทยและต่างประเทศ)	**ขอทุน** หน่วยงาน (ไทยและต่างประเทศ)	**ขอทุน** หน่วยงาน (ไทยและต่างประเทศ)	-	-	**ขอทุน** หน่วยงาน (ไทยและต่างประเทศ)	**ขอทุน**ต่างประเทศแทบจะ100%
		- ขายบัตร	**- ขายบัตร**	**- ขายบัตร**	**- ขายบัตร**	**- ขายบัตร**	**- ขายบัตร**	**- ขายบัตร**

ตาราง 10 (ต่อ)

		พระจันทร์เสี้ยวการละคร	คณะละคร บี-ฟลอร์	คณะละคร 8x8	คณะละคร หน้ากากเปลือย	นิว เธียเตอร์ โซไซตี้	คณะละคร อนัตตา	พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี
	Product	1.ละครเวที 2.Workshop 3.เทศกาล 4. อื่น ๆ	1. ละครเวที 2. Workshop 3. อื่น ๆ	1. ละครเวที 2.Workshop	1.ละครเวที 2.Workshop 3.กิจกรรมพิเศษ 4. อื่น ๆ	1. ละครเวที	1. ละครเวที	1. นาฏศิลป์ร่วมสมัย 2. Workshop
	แผนการเงิน	- มี	- มี	- มี	- มี	- มี	- มี	- มี
	แผนประจำปี	- แผน 1 ปี	- แผน 1 ปี	- แผน 2 ปี	- แผน 3 ปี	- แผน 1 ปี	- แผน 2 ปี	- มีแผน 1- 2 ปี
Goal Attainment การเมือง	ลักษณะองค์กร	ไม่เป็นทางการ	ไม่เป็นทางการ	คณะบุคคล	คณะบุคคลลาภัญ	ไม่เป็นทางการ	ไม่เป็นทางการ	บริษัท
	การจัดองค์กร	กึ่งทางการ (ทฤษฎีไข่แดง)	กึ่งทางการ (มีแบบแผน)	กึ่งทางการ (สมาชิกหลัก 1 คน)	กึ่งทางการ (เครือข่าย Matrix)	กึ่งทางการ (มาปาร์ตี้)	กึ่งทางการ (สมาชิก 3 คน)	ทางการ (องค์กร 7 คน)
	โครงละคร	ไม่มี	ไม่มี	ไม่มี	ไม่มี	ไม่มี	ไม่มี	มี
	การบริหารพัฒนาบุคลากร	- ผ่านการสร้างงาน -Workshop -กิจกรรมพิเศษ	- ผ่านการสร้างงาน -workshop	- ผ่านการสร้างงาน	- ผ่านการสร้างงาน -Workshop - กิจกรรมพิเศษ	- ผ่านการสร้างงาน	- ผ่านการสร้างงาน	-ผ่านการทำงานลักษณะบริษัท
		พระจันทร์เสี้ยวการละคร	คณะละคร บี-ฟลอร์	คณะละคร 8x8	คณะละคร หน้ากากเปลือย	นิว เธียเตอร์ โซไซตี้	คณะละคร อนัตตา	พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี
Integration	การตลาด	Social Media	Social Media	Social Media	Social Media	Social Media	Social Media	Social Media

ตาราง 10 (ต่อ)

สังคม ชุมชน	การประชาสัมพันธ์	แหล่งทุน	แหล่งทุน	แหล่งทุน	แหล่งทุน		แหล่งทุน	แหล่งทุน
	การสร้างเครือข่าย	- ศิลปิน - แหล่งเงินทุน - สถานที่	- ศิลปิน - แหล่งเงินทุน - สถานที่	- ศิลปิน - แหล่งเงินทุน	- ศิลปิน - แหล่งเงินทุน - สถานที่ - สถานศึกษา	- ศิลปิน	- ศิลปิน - แหล่งเงินทุน	- ศิลปิน - แหล่งทุน - ชุมชน
Latency **การสืบสาน**	การสืบสานวัฒนธรรมคณะละคร	- สร้างงาน - รับสมาชิกรุ่นใหม่ - สมาชิกใหม่สร้างงาน	- สร้างงาน - รับสมาชิกรุ่นใหม่ - สมาชิกใหม่สร้างงาน	- สร้างงาน - Workshop ตัวอ่อน 8x8	- สร้างงาน - รับสมาชิกรุ่นใหม่ - สมาชิกใหม่สร้างงาน - สร้างเครือข่าย	- สร้างงาน - มาปาร์ตี้กัน	- สร้างงาน	- ตนเองจะยังสร้างงานต่อและต่อยอดองค์ความรู้

ตาราง 11 โครงสร้างเปรียบเทียบผลการศึกษาวิจัยการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในด้านการผลิตและสร้างสรรค์งาน

		พระจันทร์เสี้ยว การละคร	คณะละคร บี-ฟลอร์	คณะละคร 8x8	คณะละคร หน้ากากเปลือย	นิว เธียเตอร์ โซไซตี้	คณะละคร อนัตตา	พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี
<u>การผลิต</u>								
Adaptation ร่างกาย **สภาพแวดล้อม**	การคัดเลือก บทละคร	ประเด็นสังคม การเมือง ผู้หญิง คนชายขอบ คนตัวเล็กใน สังคม	สังคม การเมือง รัฐบาลและ ประชาชน ความรุนแรง เสรีภาพ ปัจเจกบุคคล	ประเด็นสังคม ศาสนา	ประเด็นสังคม มนุษย์	ประเด็นสังคม เรื่องที่สนุก	ประเด็นสังคม การเมือง ประวัติศาสตร์ วรรณกรรมไทย คนตัวเล็กใน สังคม	แวดวงนาฏศิลป์ไทย ประเด็นทางการเมือง สังคม
	การสร้างสรรค์ บทละคร	บทดั้งเดิม Devising บทแปล บทดัดแปลง	บทดังเดิม Devising บทแปล	บทดั้งเดิม บทแปล บทดัดแปลง	บทดังเดิม บทแปล บทดัดแปลง	บทดัดแปลง	บทดัดแปลงจาก วรรณกรรมไทย	บทดั้งเดิม Conceptual Thai Contemporary Dance
Goal Attainment **บุคลิกภาพ**	วัตถุประสงค์ใน การสร้างงาน	นำเสนอประเด็น ต่าง ๆ ทางด้าน สังคม การเมือง Audience Development	วิพากษ์ โครงสร้างทาง การเมือง สังคม Educational Theatre	พูดประเด็น ทางสังคม ควมเชื่อ ศาสนา ตั้งคำถาม	สร้างพื้นที่ทางการ ทำละคร	สนุก เสนอมุมมอง ต่าง ๆ	การเมือง และ การใช้ชีวิต คนตัวเล็กที่ถูก ลืม งานพื้นบ้าน ที่ถูกลืม	ต่อยอดความรู้ ทางด้านนาฏศิลป์ แสดงมุมมองต่อ สังคม การเมือง

ตาราง 11 (ต่อ)

		พระจันทร์เสี้ยว การละคร	คณะละคร บี-ฟลอร์	คณะละคร 8x8	คณะละคร หน้ากากเปลือย	นิว เธียเตอร์ โซไซตี้	คณะละคร อนัตตา	พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี
	กระบวนการกำกับ	การกำกับการแสดง (ดั้งเดิม) กระบวนการ Devising	การกำกับการแสดง (ดั้งเดิม) กระบวนการ Devising	การกำกับการแสดง (ดั้งเดิม) กระบวนการ Devising	การกำกับการแสดง(ดั้งเดิม) ละครกระบวนการ	การกำกับการแสดง(ดั้งเดิม)	การกำกับการแสดง(ดั้งเดิม)	กระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์ไทนร่วมสมัยจากแนวความคิด (Conceptual Thai Contemporary Dance Process)
Integration สังคม	ความร่วมมือในการสร้างงาน	ศิลปินไทย สถาบันที่ให้ทุน	ศิลปินไทย ศิลปินต่างประเทศ สถาบันที่ให้ทุน	ศิลปินไทย ศิลปินต่างประเทศ สถาบันที่ให้ทุน	ศิลปินไทย สถาบันที่ให้ทุน	ศิลปินไทย	ศิลปินไทย สถาบันที่ให้ทุน	ศิลปินไทย ศิลปินต่างประเทศ สถาบันที่ให้ทุน
Latency วัฒนธรรม	การดำรงมาตรฐาน	ประเมินจากผู้ชม และประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชม และประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชมและประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชมและประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชม และประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชม และประเมินตนเอง	ประเมินจากผู้ชมและประเมินตนเอง
		พระจันทร์เสี้ยว การละคร	**คณะละคร บี-ฟลอร์**	**คณะละคร 8x8**	**คณะละคร หน้ากากเปลือย**	**นิว เธียเตอร์ โซไซตี้**	**คณะละคร อนัตตา**	**พิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี**

ตาราง 11 (ต่อ)

	เอกลักษณ์ของงาน	ละครที่เกี่ยวกับประเด็นทางการเมือง (Political Theatre) ละครที่ชูประเด็นทางสังคม (Social Issues) ละครที่พูดถึงประเด็นสตรี	ละคร Physical Base Non Verbal Techniques) ที่มีลักษณะที่เป็นการตัดปะ (Collage)	ละครพูดถึงประเด็นของมนุษย์และสังคมที่ถูกมองข้าม องค์ประกอบศิลป์น้อย (Minimalism)	ละครพูดเสนอประเด็นทางสังคม เล่นโดยเครือข่ายสมาชิก	ละครพูดจากการดัดแปลงบทสนุกผู้ชมเข้าใจ	ละครขนบนิยมสมัยใหม่ มีทั้งละครพูด ละครร้อง ลิเก ละครชาติรี	นาฏศิลป์ไทนร่วมสมัยจากแนวความคิด (Conceptual Thai Contemporary Dance)

ในส่วนต่อไปจะเป็นสรุปผลการวิจัย การอภิปรายผล และข้อเสนอและที่ผู้ศึกษาวิจัยได้ค้นพบจากผลการศึกษาวิจัย "**การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร**"

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร มีวัตถุประสงค์ คือ 1) เพื่อศึกษาการบริหารจัดการคณะละครเวทีขนาดเล็ก 2) เพื่อศึกษาการผลิตและสร้างสรรค์งานละครเวทีของคณะละครเวทีขนาดเล็ก 3) เพื่อศึกษาการทำหน้าที่ในการปรับตัว การบรรลุเป้าหมาย การบูรณาการ และการรักษาแบบแผนของคณะละครเวทีขนาดเล็กในแง่มุมของการบริหารจัดการ และการผลิตสร้างสรรค์งานละครเวที โดยใช้ทฤษฎีโครงสร้าง - การหน้าที่ (Structural - Functional) ของ ทัลคอตต์ พาร์สัน (Talcott Parsons) มาเป็นหลักในการตีความเพื่อวิเคราะห์และสังเคราะห์ผลการวิจัยเรื่องการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กทั้ง 7 คณะ

โดยในการศึกษาครั้งนี้จะใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงพรรณา (Descriptive Analysis) โดยวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และประมวลออกมาเป็นองค์ความรู้ที่แสดงให้เห็นถึงจุดร่วม เอกลักษณ์ ของรูปแบบวิธีการบริหารจัดการ กระบวนการวิธีการผลิตและสร้างสรรค์งานละครเวที รวมถึงรูปแบบและวิถีการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีตามแนวทางทฤษฎีโครงสร้าง - การหน้าที่ (Structural - Functional) เครื่องมือที่ผู้ศึกษาวิจัยใช้ในการศึกษาครั้งนี้ คือ การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) กึ่งมีโครงสร้าง (Semi - structure Interview) และ วิธีสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non - Participative Observation) ทั้งนี้เพื่อสังเกตถึงกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับวิถีการดำรงอยู่ของคณะละคร และปรากฏการณ์การดำรงอยู่ของคณะละครที่เกิดขึ้น นอกจากนี้ ผู้ศึกษาวิจัยยังได้ใช้วิธีการศึกษาข้อมูลผ่านสื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น เว็บไซต์ เฟสบุคของคณะละคร รวมถึงการให้สัมภาษณ์กับสื่อต่าง ๆ เพื่อเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ และสรุปเป็นผลการวิจัยใน 3 ส่วน ได้ดังนี้

ส่วนที่ 1 การบริหารจัดการคณะละครเวทีขนาดเล็ก

1) วัตถุประสงค์ของการเกิดขึ้นของคณะละครเวทีขนาดเล็กทั้ง 7 คณะเกิดขึ้นโดยเพื่อให้เกิดกระบวนการการสร้างงานศิลปะการละคร นาฏศิลป์ การแสดง และใช้เป็นเครื่องมือเพื่อทำหน้าที่สื่อสารสิ่งที่ศิลปินมีมุมมองต่อสังคม วิพากษ์สังคม เสนอความคิดเพื่อให้เกิด การพัฒนาสังคม และทำให้เกิด audience development มิได้มีวัตถุประสงค์เชิงพานิชย์

2) คณะละครแต่ละคณะมีการวางแผนงานประจำปี เป็นแผนระยะสั้น (Short Range Plan) 1 ปี และแผนระยะกลาง (Intermediate Range Plan) 2-3 ปี

3) การวางแผนการเงิน (Fiscal Planning) คณะละครทุกคณะมีการวางแผนทางด้านการเงิน โดยมีแหล่งเงินทุนจากหลายแหล่งทั้งเงินส่วนตัวจากตัวศิลปิน การขายบัตรเข้าชมการแสดง แหล่งเงินทุนจากองค์กรภายในและต่างประเทศ รวมถึงเงินจากการจัดกิจกรรมต่าง ๆ ของคณะ โดยลักษณะการวางแผนทางการเงินจะเป็นการประคับประคองให้คณะละครสามารถมีเงินทุนเพื่อดำเนินกิจกรรมของคณะต่อไปได้ และศิลปินได้รับค่าตอบแทนที่เหมาะสม คณะละครทุกคณะจะมีเงินเก็บที่เป็นของกลุ่ม ที่สำคัญการดำรงอยู่ได้ของคณะละครมีต้องพึ่งพาและขึ้นอยู่กับตัวศิลปินเป็นอย่างมาก ศิลปินส่วนมากจะต้องมีงานหลัก หรือมีงานอื่น ๆ นอกเหนือจากงานของคณะเพื่อให้มีรายได้เลี้ยงตนเอง และแบ่งเวลามาทำละครของคณะ ฯ ตนเอง บางคณะศิลปินต้องใช้เงินในการทุนเพื่อให้คณะละครมีพื้นที่ของคณะละครซึ่งเป็นปัจจัยพื้นฐานสำคัญในการทำงานของคณะละคร อย่างไรก็ตาม ก็มีคณะละครที่สามารถสร้างรายได้หลักให้ศิลปินได้ เช่น คณะละคร 8x8 คณะละครอนัตตา และพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี ที่จัดตั้งคณะในรูปแบบบริษัท เป็นต้น

นอกจากนี้ยังพบว่าผลการศึกษาวิจัยทางด้านเงินทุนสนับสนุนพบว่าทุนสนับสนุนจากองค์กรทั้งในและต่างประเทศเป็นส่วนสนับสนุนสำคัญที่ทำให้คณะละครส่วนมากดำรงอยู่ได้ และมีโอกาสที่เปิดกว้างสำหรับคณะละครในการได้รับทุน โดยคณะละครจำนวน 6 ใน 7 คณะ ได้แก่ พระจันทร์เสี้ยวการละคร คณะละครบี-ฟลอร์ คณะละคร 8x8 คณะละครหน้ากากเปลือย คณะละครอนัตตา และพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานี มีการสร้างเครือข่ายกับองค์กรที่ให้การสนับสนุนทางด้านทุนทั้งในและต่างประเทศ มีเพียงคณะละครนิว เธียเตอร์ โซไซตี้เท่านั้นที่สร้างละครโดยใช้เงินทุนของกลุ่มเท่านั้น และจากคณะละคร 6 ใน 7 คณะ ที่มีเครือข่ายกับองค์กรที่สนับสนุนเงินทุนในการสร้างงานพบว่า 5 ใน 6 คณะได้รับทุนสนับสนุนจากต่างประเทศและในประเทศ มีเพียงคณะละครหน้ากากเปลือยเท่านั้นที่รับทุนสนับสนุนจากองค์กรในประเทศเพียงอย่างเดียว

4) การจัดองค์กร (Organizing) คณะละครแต่ละคณะมีลักษณะการจัดองค์กรที่แตกต่างกันออกไปตามธรรมชาติ ลักษณะการทำงานของสมาชิก และวัตถุประสงค์ของคณะละคร บางคณะอาศัยการทำงานในระบบอาสาสมัครเนื่องจากข้อจำกัดทางด้านต้นทุน บางคณะใช้ระบบเครือข่ายสมาชิกจำนวนมาก บางคณะมีการกำหนดรายชื่อสมาชิกอย่างชัดเจน ในขณะที่หลายคณะให้การเป็นสมาชิกขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของสมาชิกในกำหนดว่าตนเองเป็นสมาชิกของคณะหรือไม่

ลักษณะขององค์กรของคณะละครเวทีขนาดเล็กมีทั้งลักษณะไม่เป็นทางการคือเป็นการรวมตัวกันโดยไม่ได้จดทะเบียนอย่างเป็นทางการ รวมทั้งเป็นลักษณะทางการคือการจดทะเบียนในรูปแบบคณะบุคคลรวมถึงบริษัทจำกัด โดยคณะละคร คณะ ได้แก่ พระจันทร์เสี้ยว 4 ฟลอร์เธียเตอร์ นิว เธียเตอร์ โซไซตี้ และ อนัตตา เป็นองค์กรในรูปแบบท-การละคร บี่ไม่ใช่นิติบุคคล แต่เป็นการรวมตัวกันในลักษณะของเพื่อนศิลปินที่ต้องการสร้างงานร่วมกัน ส่วนคณะละคร 8 คณะ คือ หน้ากากเปลือย และ 2xมีการจดทะเบียนเป็นลักษณะคณะบุคคลเพื่อรับทุน 8 อย่างไรก็ตาม ในกระบวนการทำงานของคณะก็ยังเป็นใน .จากองค์กรในประเทศ เช่น สสส ลักษณะการดำเนินงานแบบเพื่อศิลปิน และเครือข่ายพี่น้องคนทำละคร มิได้มีลักษณะการ คณะ คือ พิเชษฐ กล 1 ดำเนินงานในรูปแบบองค์กร ทั้งนี้มีคณะละครั่นชื่นแดนซ์ คอมพานี เท่านั้นที่มีการจดทะเบียนเป็นนิติบุคคลในรูปแบบบริษัทที่มีลักษณะการทำงานแบบงานประจำ มีระบบเงินเดือน และสวัสดิการให้กับศิลปินในคณะ ฯ

คณะละครทั้งหมดยกเว้นพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานีเป็นการรวมตัวกันของสมาชิกกลุ่มเล็ก ๆ ในลักษณะร่วมกันทำงานตามโอกาส ไม่มีต้นทุนเป็นเงินเดือนหรือเงินรายได้ประจำ สมาชิกต่างคนต่างชีวิตของตัวเองแล้วมารวมกันเมื่อสร้างงาน ส่วนพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานีเป็นคณะเดียวที่สมาชิกของกลุ่มจะมีระยะเวลาการทำงานในรูปแบบของบริษัทและมีเงินเดือนประจำ

อย่างไรก็ตามทุกคณะละครมีจุดร่วมที่สำคัญคือความสัมพันธ์ในคณะละครที่ลักษณะความสัมพันธ์แบบครอบครัว พี่น้อง ผองเพื่อนที่ทำงานร่วมกันและเกิดความผูกผันจากกระบวนการการทำละคร พัฒนาทักษะในการทำละคร การแลกเปลี่ยนซึ่งความคิดในการทำงานและการได้มีพื้นที่ในการแสดงออก คณะละครจึงเปรียบเสมือนพื้นที่ของครอบครัวทางศิลปะการแสดงที่ทำให้เกิดความผูกพันและยังดำรงอยู่ได้

โดยคณะละครแต่ละคณะมีการบริหารจัดการเฉพาะตัวที่ปรับให้เหมาะสมกับธรรมชาติของสมาชิก คณะละคร เศรษฐกิจ บริบทและข้อจำกัดต่าง ๆ ของคณะละคร โดยมีการใช้หลักการบริหารมาใช้แต่ปรับให้เข้ากับบริบทของสมาชิกคณะที่เป็นศิลปิน โดยสมาชิกในแต่ละคณะต้องทำหน้าที่ต่าง ๆ ในคณะมากกว่า 1 หน้าที่)Multitask Skills) เพื่อการบริหารจัดการทางด้านต้นทุนการผลิต รวมทั้งการพัฒนาทักษะด้านต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์งานของคณะ

สิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งต่อการดำรงอยู่ขององค์กรคณะละครคือการที่ต้องมีสมาชิกหลักที่เป็นผู้กำกับ ผู้บริหาร และเป็นศูนย์กลางในการขับเคลื่อนกิจกรรมต่าง ๆ ของคณะ เพราะสิ่งบ่งชี้

ที่แสดงถึงการดำรงอยู่ของคณะละครคือการสร้างงานและกิจกรรมอย่างสม่ำเสมอ หากไม่มีผู้กำกับหรือผู้เป็นหัวเรือในการสร้างงานย่อมทำให้คณะละครไม่สามารถดำรงอยู่ได้

นอกจากนี้ผลการวิจัยยังพบว่า คณะละครไม่ใช่พื้นที่ทางกายภาพที่ต้องมีโรงละครหรือสถานที่ที่ประจำ ถึงแม้พื้นที่จะเป็นปัจจัยที่มีความสำคัญมากและเอื้อให้การทำกิจกรรมทุกอย่างง่ายและราบรื่นขึ้นมากก็ตาม โดยผลการวิจัยพบว่าคณะละครจำนวน 6 คณะ จาก 7 คณะ ไม่มีโรงละครถาวรที่เป็นของคณะเพื่อการดำเนินกิจกรรมและการแสดง แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดของการดำรงอยู่ของคณะละคร คือ สมาชิกของคณะที่ยังคงสร้างงานอย่างต่อเนื่องแม้จะมีศิลปินที่เป็นหลักอยู่จำนวนไม่กี่คนก็ตาม ซึ่งตรงกับ "**ทฤษฎีไข่แดง**" ที่กล่าวถึงการต้องมีบุคลากรที่เป็นแกนหลักของคณะละครอย่างน้อย 1 คน มาเป็นศูนย์กลางในการสร้างงานและเป็นศูนย์รวมของอาสาสมัคร สมาชิกประจำ และสมาชิกจรที่เข้ามาร่วมทำงานด้วยกันจึงทำให้คณะละครสามารถดำรงอยู่ได้

5) การตลาด การประชาสัมพันธ์ และการสร้างเครือข่ายของคณะละครเวทีขนาดเล็กในปัจจุบัน ทุกคณะใช้ Socail Media ที่เป็นของคณะ เช่น Website และ Facebook เป็นหลักในการสื่อสารประชาสัมพันธ์ เนื่องด้วยลักษณะของสื่อที่ไม่ต้องใช้ต้นทุน หรือใช้ต้นทุนไม่มาก สามารถแจ้งข่าวสารได้ตลอดเวลา เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่เป็นเครือข่ายได้โดยตรง คณะแต่ละคณะมักจะมีแผนการส่งเสริมการขาย (Promotion) ของคณะละครที่คล้ายกัน อาทิ การขายบัตรล่วงหน้าในราคาพิเศษ (Early Bird) การขายบัตรในราคาหมู่คณะ การขายบัตรในราคานิสิตนักศึกษา เป็นต้น

ด้านการสร้างเครือข่ายของคณะละครเป็นสิ่งสำคัญมากเนื่องจากสร้างให้เกิดการรับรู้ข่าวสาร ช่วยในการสนับสนุนด้านงานแสดงและกิจกรรมของคณะ และเป็นการสร้างโอกาสให้กับคณะละคร คณะละครทุกคณะจะมีเครือข่ายกับศิลปิน คณะละคร ชุมชน ผู้ชม สื่อ องค์กรสนับสนุนทุนจากทั้งภายในและต่างประเทศ ฯลฯ

ทั้งนี้มีเครือข่ายที่สำคัญและเป็นเสมือนชุมชนของคณะละครเวทีขนาดเล็กได้แก่ เครือข่ายละครกรุงเทพ ที่จะจัดกิจกรรมเทศกาลละครกรุงเทพขึ้นในทุกปี เป็นพื้นที่ที่ให้คณะละครหลากหลายคณะได้เข้ามาร่วมแสดงงานซึ่งจัดขึ้นปีละครั้ง

6) ด้านการสืบสานวัฒนธรรมของคณะละคร คณะละครเวทีขนาดเล็กแต่ละมีลักษณะการสืบสานวัฒนธรรมของคณะละครที่แตกต่างกัน การสืบสานเป็นทั้งรูปแบบการเพิ่มสมาชิก การได้รับการสนับสนุนจากสมาชิกที่เป็นอาสาสมัคร หรือไม่ได้เพิ่มสมาชิกแต่เป็นการที่มีผู้กำกับสร้างผลงานอยู่เสมอ รวมถึงการขยายขอบเขตงานของคณะเพื่อเพิ่มโอกาสในการดำรงอยู่ที่

เหมาะสมกับบริบทที่เปลี่ยนไป เช่น การนำละครที่เคยจัดแสดงแล้วมาจัดแสดงซ้ำ หรือการเขียนหนังสือจากองค์ความรู้และประสบการณ์ในการทำงาน เป็นต้น

ปัจจัยที่สำคัญยิ่งในการสืบสานวัฒนธรรมและการดำรงอยู่ของคณะละคร คือ การมีสมาชิกของคณะที่มีความเป็นผู้กำกับการแสดง (Directorship) ทำให้เกิดกระบวนการในการสร้างงาน พัฒนาทักษะของสมาชิก

ส่วนที่ 2 การผลิตและสร้างสรรค์ละครเวทีของคณะละครเวทีขนาดเล็ก

1) การคัดเลือกบทละครของคณะละครเวทีขนาดเล็กแต่ละคณะจะมีประเด็นที่สอดคล้องกับแนวทาง แนวความคิด และวัตถุประสงค์ของคณะละครที่ต้องการนำเสนอ โดยมีประเด็นที่หลากหลาย อาทิ ประเด็นต่าง ๆ ทางสังคม การเมือง ผู้หญิง ครอบครัว คนตัวเล็ก ๆ ในสังคม ศาสนา เสรีภาพ ความเป็นปัจเจกบุคคล ความสัมพันธ์ ฯลฯ โดยประเด็นที่คณะละครส่วนมากมักจะหยิบขึ้นยกขึ้นมามักจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสังคม และการเมืองการปกครอง

2) การสร้างสรรค์บทละครพบว่าคณะละครมีวิธีการสร้างสรรค์บทละครด้วยวิธีการต่างกันตามความถนัดและเอกลักษณ์ของแต่ละคณะ โดยมีทั้งการแปลบท ดัดแปลงบทต่างประเทศ การดัดแปลงวรรณกรรม การนำประวัติศาสตร์บ้านเมืองมาใช้ การเขียนบทขึ้นมาใหม่ การสร้างบทร่วมกันในกระบวนการสร้างงาน รวมถึงการสร้างงานร่วมกันจากแนวความคิด (Concept) ที่ต้องการนำเสนอ

3) วัตถุประสงค์ในการสร้างงานละครของแต่ละคณะคือการนำเสนอแนวความคิดและประเด็นที่คณะต้องการนำเสนอ โดยมิได้มีวัตถุประสงค์เชิงพานิชย์ โดยวัตถุประสงค์ของคณะละครจะเป็นเพื่อการพัฒนาผู้ชม (Audience Development) วิพากษ์สังคมการเมืองในประเด็นต่าง ๆ การนำเสนอแง่มุมความคิดต่าง ๆ ของมนุษย์และการใช้ชีวิต

4) ด้านกระบวนการกำกับการแสดงผู้ศึกษาวิจัยพบว่า แต่ละคณะละครมีวิธีการในการกำกับการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์และกระบวนการที่แตกต่างกัน ไม่ได้เป็นไปตามทฤษฎีการกำกับการแสดงแบบทั่วไปที่มีลักษณะเป็นลำดับขั้นการทำงาน (Heirachy) ที่ผู้กำกับการแสดง จะเป็นผู้กำหนดทุกอย่าง และนักแสดงที่ทำตามที่ผู้กำกับการแสดงกำหนด หากแต่คณะละครหลากหลายคณะที่มีอุดมการณ์ทางการเมืองแบบเสรีนิยมที่พูดถึงความเท่าเทียมและมีความเป็นประชาธิปไตย ดังนั้นคณะละครหลายคณะจึงมีการทำงานละครในลักษณะที่เป็นกระบวนการทำงานร่วมกันเป็นแนวนอน (Horizon) ที่ผู้กำกับจะรับหน้าที่เป็นเหมือนผู้นำทาง และทำให้เกิดกระบวนการการสร้างงานร่วมกันที่ทุกคนสามารถแสดงความคิดเห็นได้ในทุกกระบวนการขั้นตอน

คณะละครหลายคณะไม่ได้เริ่มการทำงานด้วยการมีบทการแสดงที่สมบูรณ์มาก่อน แต่จะเริ่มจากการมีแนวความคิด (Concept) ที่ต้องการนำเสนอเพื่อนำมาเป็นแกนและเป็นจุดเริ่มต้นของกระบวนการสร้างงานร่วมกันหรือที่เรียกว่า Devising ที่ทุกคนจะมีส่วนร่วมในการสร้างงานร่วมกัน

ดังนั้นกระบวนการสร้างงานจึงเป็นส่วนที่คณะละครให้ความสำคัญ โดยกระบวนการสร้างงานของแต่ละคณะจะสอดคล้องกับอุดมการณ์ความเชื่อของแต่ละคณะ

5) คณะละครทุกคณะมีลักษณะการสร้างงานโดยใช้ความร่วมมือกับเครือข่ายต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นความร่วมมือกับศิลปิน คณะละคร รวมถึงองค์กรต่าง ๆ ที่ให้การสนับสนุนด้านเงินทุนในการสร้างงานละคร โดยความร่วมมือมีทั้งลักษณะการรับทุนสนับสนุน การเข้าร่วมแสดงตามเทศกาลต่าง ๆ รวมถึงการสร้างงานร่วมกัน (Collaboration)

6) ในด้านการดำรงมาตรฐานและเอกลักษณ์ของงานพบว่าคณะละครแต่ละคณะมีเอกลักษณ์งานของตนเองอย่างชัดเจนทั้งในกระบวนการสร้างงาน หลายคณะมีลักษณะการสร้างงานที่เป็นกระบวนการสร้างบท และสร้างงานร่วมกัน (Devising) ในขณะที่หลายคณะมีบทละครมาก่อน แล้วทำงานกับบทละครโดยใช้วิธีการในการกำกับการแสดงแบบลักษณะทั่วไป หรือบางคณะเป็นแบบผสมผสาน

ในด้านรูปแบบของผลงานที่แสดงออกมา บางคณะมีเอกลักษณ์ในการสร้างงานแบบเป็น Physical Theatre หรืองานนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่เน้นการสื่อสารโดยใช้ร่างกายเพื่อนำเสนอความคิดอุดมการณ์ บางคณะมีเอกลักษณ์ในการทำละครพูดที่มาจากบทที่เขียนขึ้นมาใหม่ บทแปล บทแปลง บางคณะมีวิธีการนำเสนอในรูปแบบละครขนบไทยร่วมสมัยที่เป็นทั้งละครพูด และละครร้อง

ในส่วนของการประเมินผลงานเพื่อการพัฒนาคณะละครทุกคณะมีลักษณะแนวทางการประเมินที่ใกล้เคียงกันคือการอ่านหรือรับฟังคำวิจารณ์หรือข้อเสนอแนะจากสื่อต่าง ๆ หรือการพูดคุยกับผู้ชม เพื่อนศิลปิน ตลอดนักวิจารณ์วิจารณ์ แล้วนำมาประเมินประมวลเพื่อใช้ปรับแก้ตามแนวทางที่ผู้กำกับการแสดงเห็นว่าสอดคล้องกับสิ่งที่การแสดงชิ้นนั้นต้องการนำเสนอต่อไป

ส่วนที่ 3 การทำหน้าที่ในการปรับตัว การบรรลุเป้าหมาย การบูรณาการ และการรักษาแบบแผนของคณะละครเวทีขนาดเล็ก ในแง่มุมการบริหารจัดการ และการผลิตสร้างสรรค์งานละครเวที

จากผลการวิจัยทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นถึงวิถีในการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กที่ใช้หลักการในการบริหารจัดการ และการผลิตสร้างสรรค์ละครเวทีมาเป็นปัจจัยในการขับเคลื่อน เป็นการบูรณาการร่วมกันและทำให้คณะละครเวทีสามารถดำรงอยู่ได้

อภิปรายผล

จากผลการวิจัยในบทที่ 4 และสรุปผลการวิจัยข้างต้นผู้ศึกษาวิจัยจะนำข้อมูลทั้งหมดมาประมวลเพื่ออภิปรายให้เห็นปรากฏการณ์ต่าง ๆ ใน “การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็ก” โดยมีประเด็นที่ค้นพบ ดังนี้

1.คุณลักษณะและเอกลักษณ์ของ “ละครเวที” กับการดำรงอยู่ในสังคมไทย

“ละครเวที” เป็นศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยมีองค์ประกอบที่สำคัญหลายส่วนที่ประกอบขึ้นมาเป็นละคร หรือการแสดงแต่ละชิ้นเพื่อสื่อสารความคิดไปยังผู้ชมที่อยู่ในพื้นที่เดียวกัน ในช่วงเวลาเดียวกัน

องค์ประกอบหลัก ๆ ที่สำคัญ ได้แก่ เรื่องราว ตัวละคร ความคิด ภาษา เสียง และภาพ ที่ศิลปินหยิบมาร้อยเรียงใช้เพื่อสื่อสาร โดยมีเครื่องมือสำคัญที่มักจะถูกนำมาใช้เสมอ คือ การใช้สัญลักษณ์ (Symbol) และการอุปมามัย (Metaphor) เพื่อเปรียบเทียบและสื่อความหมายในกรณีที่ศิลปินไม่ต้องการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมาจนเกินไป

มีทฤษฎีวิพากษ์ที่กล่าวถึงสื่อมวลชนและระบบของรหัสแห่งความหมาย (Mass Communication and Coding) ของ Stuart Hall ที่กล่าวถึงการสื่อสารไปยังมวลชนที่มีการใส่รหัส (Encoding) และการถอดรหัส (Decoding) โดยผู้ส่งสารและผู้รับสาร

ในสังคมไทยปัจจุบันที่โครงสร้างทางสังคม การเมือง ศาสนา วัฒนธรรมทำให้เรื่องบางเรื่อง ประเด็นบางประเด็นในสังคมเป็นเรื่องต้องห้ามไม่สามารถพูดถึงได้อย่างตรงไปตรงมาโดยเฉพาะในสื่อมวลชนกระแสหลักที่ต้องอยู่ภายใต้วัตถุประสงค์เชิงพาณิชย์ “ศิลปะละครเวที” จึงเป็นสื่อทางเลือกที่เป็นอิสระและทางออกของศิลปินที่ต้องการแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับประเด็นนั้น ๆ ในการแสดงออกซึ่งความคิด เนื่องจากศิลปินสามารถใส่รหัสผ่านสัญลักษณ์การอุปมาอุปมัยที่แฝงไว้ซึ่งความหมายเพื่อสื่อสารความคิดบางอย่างผ่านศิลปะการแสดงได้

จากผลการวิจัยสะท้อนให้เห็นถึงปราฏการณ์ในประเด็นนี้ โดยมีคณะละครจำนวนเกือบครึ่งหนึ่งของทั้งหมดที่นำเสนอผลงานของคณะฯ ผ่านลักษณะการใช้ร่างกาย ใช้การ

เคลื่อนไหว นาฏศิลป์ และองค์ประกอบของภาพเพื่อสื่อสารเรื่องราวมากกว่าเป็นคำพูด ทั้งนี้เพื่อแสดงความคิดเห็นต่อการเมือง สังคม วัฒนธรรมผ่านการใส่รหัส สัญลักษณ์ และการเปรียบเทียบโดยไม่พูดตรง ๆ เพราะเป็นเรื่องที่ต้องห้าม

อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าจะเป็นลักษณะการแสดงละครเวทีที่ดำเนินเรื่องด้วยคำพูดเป็นหลัก (Text Base Performance) ศิลปินก็ยังสามารถใช้องค์ประกอบ และรูปแบบการนำเสนอต่าง ๆ ของละครเวทีเพื่อสื่อสารในประเด็นต้องห้ามในสังคมได้เช่นเดียวกัน

ดังนั้นคุณลักษณะ และเอกลักษณ์ของสื่อละครเวที จึงเป็นคุณสมบัติสำคัญสำหรับศิลปินที่ต้องการแสดงความคิดเห็นต่อเรื่องที่ต้องห้าม และเป็นสื่อที่ยังคงมีอยู่ในสังคมเพื่อทำหน้าที่ในการสื่อสารความคิดจากศิลปินสู่ผู้ชมอยู่เสมอในสังคมไทย

2. การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็ก กับ การต่อสู้ทางอุดมการณ์ และการสื่อสารทางการเมือง

จากผลการวิจัยเรื่องช่วงเวลา และวัตถุประสงค์ในการเกิดขึ้นของคณะละครเวทีขนาดเล็กพบว่าคณะละครเวทีขนาดเล็กเกิดขึ้นโดยมิได้มีวัตถุประสงค์เชิงพานิชย์ หากแต่เกิดขึ้นเพื่อนำเสนอแนวความคิด มุมมองต่อสังคม และอุดมการณ์ที่คณะละครเชื่อมั่น คณะละครมากกว่าครึ่งหนึ่งเกิดขึ้นเพื่อนำเสนออุดมการณ์ทางการเมือง

ผู้ศึกษาวิจัยได้ศึกษาทฤษฎีวิพากษ์หลังจากได้ผลการวิจัยทั้งหมดพบว่า มีทฤษฎีที่สอดคล้องกับปรากฏการณ์ดังกล่าว คือ ทฤษฎีการต่อสู้ทางอุดมการณ์ของ A. Gramsci ที่ไม่เชื่อว่าผู้ใดมีอำนาจในการควบคุมทุนหรือปัจจัยการผลิต จะสามารถความคุมการผลิต ความคิดจิตสำนึก และอุดมการณ์ความคิดของผู้ถูกควบคุมได้โดยปริยาย แต่ทฤษฎีกลับเชื่อว่าคนทุกกลุ่มมีความพยายามที่จะปฏิบัติการต่อสู้ทางอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจอยู่ตลอดเวลาตามสภาพเงื่อนไขของเขาความขัดแย้งทางชนชั้นจึงเป็นเหรียญที่มีทั้ง 2 ด้าน คือทั้งด้านการควบคุม การครอบงำ และด้านปฏิเสธ การต่อสู้ ดังปรากฏการณ์การเกิดขึ้นของคณะละครเวทีขนาดเล็กที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพการณ์ที่สอดคล้องกับทฤษฎีดังกล่าว

ดังเช่น การเกิดขึ้นของชมรมพระจันทร์เสี้ยวในช่วง พ.ศ. 2512 จนพัฒนาเป็นพระจันทร์เสี้ยวการละครเกิดขึ้นโดยนักศึกษาปัญญาชนที่แสดงถึงความคิดเชิงเสรีในช่วงที่ทหารเข้ายึดอำนาจเพื่อปกครองบ้านเมือง และยังดำรงอยู่มาจนถึงปัจจุบัน การแตกหน่อจากพระจันทร์เสี้ยวการละครสู่การเกิดขึ้นของคณะละครบี-ฟลอร์ ที่ก่อตั้งขึ้นโดยสมาชิกที่ครั้งหนึ่งเคยอยู่พระจันทร์เสี้ยวการละครก็ยังคงนำเสนอความคิด อุดมการณ์ รวมถึงการวิพากษ์โครงสร้างทางสังคม การเมือง ความสัมพันธ์ระหว่างรัฐบาลและประชาชน คณะละครอนัตตาที่ผู้ก่อตั้งและ

สมาชิกของคณะเคยอยู่ในคณะละครมะขามป้อมที่พัฒนามาจากกลุ่มละครทางการเมืองไปสู่การใช้ละครเป็นสื่อในการพัฒนาชุมชนก็ยังคงนำเสนองานที่กล่าวถึงความคิดต่อสังคม การเมือง และอุดมการณ์ผ่านรูปแบบการแสดงขนบไทยร่วมสมัย รวมทั้งพิเชษฐ กลั่นชื่น แดนซ์ คอมพานีที่เกิดขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์แน่ชัดในการใช้นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเพื่อแสดงทัศนะ ความคิดเห็น อุดมการณ์ของคณะ ต่อเหตุบ้านการเมืองและสังคม เป็นต้น

ปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าคณะละครเวทีขนาดเล็กมิใช่เกิดขึ้นเพื่อเหตุผลเชิงพานิชย์ หากแต่เกิดขึ้นและดำรงอยู่เพื่อแสดงความคิด ความเชื่อ และอุดมการณ์ของคณะละครต่อสังคมโดยมุ่งหวังว่าคุณค่าและความคิดจากผลงานจะเป็นส่วนหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นความเป็นไปในสังคมเพื่อทำให้เกิดการพัฒนาต่อไป

3. คณะละครเวที การปรับตัวเป็นองค์กรขนาดเล็กเพื่อการดำรงอยู่

ในช่วงก่อนวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจในยุคสมัยที่เศรษฐกิจของประเทศเฟื่องฟูและเป็นยุคทองของละครเวที ได้เกิดคณะละครเวทีที่เป็นองค์กรขนาดใหญ่ มีการระดมทุนเพื่อสร้างละครเวทีอย่างเต็มรูปแบบ พระจันทร์เสี้ยวการละครเป็นหนึ่งในคณะละครที่มีชีวิตอยู่ในช่วงนั้น

จนกระทั่งเกิดวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจต้มยำกุ้งทำให้ศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณที่ทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยการผลิต (Producer) ไม่สามารถสนับสนุนด้านเงินทุนและสถานที่ให้กับพระจันทร์เสี้ยวการละคร เป็นเหตุให้คณะละครต้องทำการปรับตัวครั้งใหญ่เพื่อให้คณะฯ สามารถอยู่รอดได้ในช่วงเวลาวิกฤตนั้น

การลดต้นทุน ค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากการดำเนินงานของคณะละครเวที ในขณะเป็นสิ่งที่จำเป็นต้องทำเพื่อความอยู่รอดของคณะ การบริหารจัดการองค์กรจึงเป็นส่วนสำคัญที่คณะละครต้องคำนึงถึง ด้วยสาเหตุนี้เองทำให้พระจันทร์เสี้ยวการละครต้องปรับรูปแบบขององค์กรจากอดีตมาเป็นคณะละครขนาดเล็กเพื่อที่จะประคับประคองคณะต่อไปได้ คณะละครต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นมาหลังจากนั้นก็เช่นกันก็จะเป็นลักษณะองค์กรที่มีขนาดเล็กเพื่อประหยัดต้นทุน งบประมาณและค่าใช้จ่ายเพื่อความคล่องตัวรวมทั้งหาวิธีการบริหารจัดการเฉพาะตัวที่เหมาะสมกับธรรมชาติของคณะละครเวทีแต่ละคณะ การเป็นคณะละครเวทีขนาดเล็กจึงเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้คณะละครทั้ง 7 คณะสามารถดำรงอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน

4. พื้นที่ของคณะละคร ปัจจัยสำคัญที่ขาดหาย

จากผลการวิจัยแสดงให้เห็นวิกฤตการณ์ทางด้านพื้นที่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กที่เกิดขึ้นในปัจจุบันที่คณะละคร 6 ใน 7 คณะไม่มีพื้นที่ถาวรที่สามารถใช้ทำงานหรือทำกิจกรรมของ

คณะละครได้ อย่างไรก็ตามคณะละครแต่ละคณะก็ได้ทำการปรับตัวหาพื้นที่ต่าง ๆ ที่เพื่อทำงาน รวมถึงจัดแสดงผลงาน

อย่างไรก็ตามการที่คณะละครสามารถมีพื้นที่ถาวรของคณะละครเองก็มีส่วนสำคัญที่จะสร้างโอกาสให้เกิดการแสดง และกิจกรรมที่คณะละครสามารถจัดขึ้นเพื่อให้ประชาชนสามารถมีประสบการณ์ทางศิลปะการแสดงได้ ดังนั้นปรากฏการณ์ด้านพื้นที่สำหรับศิลปะการแสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ควรจะตระหนักถึง

5.ศิลปะการแสดงละครเวทีจากคณะละครเวทีขนาดเล็ก กับแรงสั่นสะเทือนเพื่อการการพัฒนาสังคม

หลังจากผู้ศึกษาวิจัยได้ทราบถึงผลการวิจัยในครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้พบว่าปรากฏการณ์การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีในกรุงเทพมหานครที่เกิดขึ้นมีความสอดคล้องกับทฤษฎีวิพากษ์สื่อมวลชนที่วิเคราะห์ถึงการทำงานของสื่อมวลชน อาทิ ทฤษฎีเชิงวิพากษ์สำนักหน้าที่นิยม (Functionalism) ที่มีความเกี่ยวเนื่องกับทฤษฎีโครงสร้างการหน้าที่ (Funtional-Structuralism) ของทัลท์คอทท์ พาร์สันส์ที่ผู้ศึกษาใช้เป็นมหาทฤษฎีหลักในการศึกษาครั้งนี้ โดยสำนักหน้าที่นิยมใช้ความคิดด้าน ชีววิทยาของสิ่งมีชีวิต (Organism) ที่ประกอบด้วยอวัยวะต่าง ๆ ย่อย ๆ ที่ทำหน้าที่เฉพาะของตน เพื่อให้ทั้งระบบมีเสถียรภาพ เอกภาพ และดำรงอยู่ต่อไปได้ เมื่อใดก็ตามเกิดปัญหาขึ้น ระบบย่อย ๆ ต่าง ๆ เหล่านี้ก็จะทำการปรับตัวเพื่อจัดการแบปัญหานั้น ๆ เพื่อให้เข้าสู่ภาวะสมดุล ซึ่งผู้ศึกษาวิจัยมองว่าปรากฏการณ์ที่เกิดในทฤษฎีนี้มีความเกี่ยวเนื่องกับการทำหน้าที่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กที่ทำหน้าที่ของคนในสังคมที่คอยมองความเป็นไปของสังคมอย่างมีมุมมองและความคิดเห็น เมื่อเห็นว่ามีสิ่งใดที่เห็นว่าจะสร้างความไม่สมดุลให้กับสังคม ศิลปินก็ใช้ศิลปะการละคร นาฏศิลป์ในการแสดงออกทางความคิดเพื่อให้เกิดการพัฒนาของสังคมให้เป็นไปในทางที่เหมาะที่ควร

นอกจากนี้ปรากฏการณ์การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กยังสอดคล้องกับทฤษฎีวิพากษ์ในกลุ่ม Hegemonic Theoryof Media ที่ศึกษาเรื่องการต่อสู้ทางความคิดและอุดมการณ์ในสังคมและมองสื่อมวลชนในฐานะที่เป็นกลไกทางอุดมการณ์ซึ่งเป็นสิ่งที่คณะละครเวทีขนาดเล็กได้พยายามทำอยู่เป็นระยะเวลาร่วมหลายสิบปี

การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กจึงมีความสำคัญต่อสังคมและประเทศชาติเนื่องจากเป็นปรากฏการณ์ที่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม การดำรงอยู่อย่างยากลำบากของกลุ่มคนตัวเล็กๆ กลุ่มหนึ่งที่มุ่งมั่น ตั้งใจแสดงออกทางความคิดของ

ตนด้วยเครื่องมือและวิธีการที่ตนเองมีความถนัดเพื่อสื่อสารข้อความบางอย่างจึงมีนัยสำคัญที่น่าศึกษาวิเคราะห์ว่าปัจจัยใดในสังคมที่เป็นเหตุที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์นี้ขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1) คณะละครเวทีขนาดเล็กเป็นการเกิดขึ้นจากเหล่าศิลปินที่มีความถนัดในด้านศิลปะการแสดงละครเวที และนาฏศิลป์รวมตัวกันเป็นกลุ่มคณะเพื่อสร้างสรรค์งานเพื่อนำเสนอความคิดไปยังผู้ชม ลักษณะการเกิดขึ้นของคณะละครเวทีขนาดเล็กจึงมีลักษณะองค์กรที่มีธรรมชาติเฉพาะตัว และไม่ตายตัว และต้องหาวิธีการบริหารจัดการจากข้อจำกัดของแต่ละคณะและหาทางบริหารจัดการตามแบบฉบับของแต่ละคณะซึ่งต้องมีความสอดคล้องกับวิถีชีวิตของศิลปินจึงจะทำให้สามารถดำรงอยู่ได้

การดำรงอยู่ของคณะละครจึงไม่สามารถวัดความสำเร็จได้ด้วยผลประกอบการตามลักษณะขององค์กรทางธุรกิจ หากแต่เป็นการมองว่าคณะละครฯ ได้ทำตามอุดมการณ์และวัตถุประสงค์ที่คณะตั้งไว้หรือไม่

2) คณะละครเวทีขนาดเล็กส่วนมากเป็นลักษณะขององค์กรที่ไม่เป็นทางการคือมิได้เป็นองค์กรที่จดทะเบียนเป็นนิติบุคคล รวมถึงการบริหารจัดการก็จะเป็นลักษณะของครอบครัวที่ไม่ได้มีระเบียบวิธีการแบบบริษัทที่ต้องเข้าระบบบัญชี หรือระบบภาษี ซึ่งเป็นที่น่าพิจารณาศึกษาต่อไปว่าในอนาคตคณะละครควรจะมีแนวทางในการจัดตั้งองค์กรอย่างไร เป็นกิจการเพื่อสังคม Social Enterprise และองค์กรไม่แสวงหาผลกำไร (Non-Profit Organization) หรือองค์กรลักษณธพิเศษอื่น ๆ หรือไม่ รวมทั้งองค์กรต่าง ๆ หรือรัฐบาลถ้าจะต้องการสนับสนุนองค์กรในลักษณะนี้ควรจะมีแนวทางอย่างไร ทั้งในด้านนโยบาย รวมถึงการบริหารจัดการด้านภาษีเพื่อสนับสนุนให้คณะละครได้ทำหน้าที่ของตนเองต่อสังคมอย่างยั่งยืน

3) สำหรับศิลปินทางด้านศิลปะการแสดงละครเวทีที่ต้องการจัดตั้งคณะละครเวทีขนาดเล็กควรมีการศึกษาแนวทางการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กทั้ง 7 คณะเพื่อเป็นแนวทางในการจัดตั้งคณะละครของตนเอง อย่างไรก็ตามควรที่จะนำแนวทางต่าง ๆ ไปปรับใช้ให้เหมาะสมกับข้อจำกัดและบริบทของคณะตนเอง และสิ่งที่สำคัญที่สุดคือการมีวัตถุประสงค์ที่แน่ชัดว่าจะทำคณะละครเพื่ออะไรเพราะถือว่าเป็นหัวใจหลักที่จะเป็นชีพจรให้คณะละครสามารถดำรงอยู่และทำหน้าที่ต่อสังคมได้อย่างยั่งยืน

4) พื้นที่ทางศิลปะการแสดงเป็นปัจจัยพื้นฐานสำคัญที่จะทำให้เกิดกิจกรรมทางศิลปะการแสดง และเป็นพื้นที่ในการแสดงออกถึงความคิดต่อสังคมในเชิงสร้างสรรค์และพัฒนาองค์กรและหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนที่เล็งเห็นถึงคุณค่าและประโยชน์ของศิลปะการแสดง ละครเวทีในส่วนนี้ย่อมสามารถสนับสนุนให้เกิดพื้นที่ศิลปะอันเป็นส่วนสำคัญในการที่จะทำให้คณะละครเวทีขนาดเล็กจำนวนที่มีอยู่เป็นจำนวนมากทั้งคณะของเยาวชน นักเรียน นักศึกษา และศิลปินสามารถแสดงออกอย่างสร้างสรรค์และทำให้ศิลปะการแสดงละครเวทีได้ทำหน้าที่สร้างสรรค์และพัฒนาสังคมได้อย่างยั่งยืน

ผู้วิจัยหวังว่างานวิจัยเรื่อง “การดำรงอยู่ของคณะละครเวทีขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร” จะเป็นประโยชน์ และเป็นองค์ความรู้สำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการบริหารจัดการและการผลิตสร้างสรรค์งานของคณะละครเวทีขนาดเล็กเพื่อการดำรงอยู่ และเป็นส่วนเล็ก ๆ ที่จะทำให้ศิลปะการแสดงละครเวทีได้มีชีวิตยั่งยืนเพื่อสร้างสรรค์และพัฒนาสังคมต่อไป.

บรรณานุกรม

Andy Ryan. (2011). Social Entrepreneurship Business Models. Retrieved from https://www.inc.com/magazine/20110501/how-a-business-can-change-the-world.html. https://www.inc.com/magazine/20110501/how-a-business-can-change-the-world.html

Byrnes William J. (2009). *Management and the arts* (4th ed.. ed.): Amsterdam Boston : Elsevier Focal Press.

Chumpen Suksapar. (2014). องค์การไม่แสวงหาผลกำไร Nonprofit Organization (NPO). Retrieved from http://democracyinthehouse.blogspot.com/2014/08/nonprofit-organisation-npo.htm. http://democracyinthehouse.blogspot.com/2014/08/nonprofit-organisation-npo.htm

New Theatre Society. Retrieved from https://www.facebook.com/NewTheatreSociety/

S. Dev Appranah and Sunit Sher. (2011). Start a company. Change the world.(A PRACTICAL GUIDE TO SOCIAL ENTREPRENEURSHIP)(Brief article). *Inc.,* 33(4), 71.

Wayne Ingram. (2012). Theatre companies as social enterprises. Retrieved from https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2012/sep/20/theatre-arts-social-enterprise. https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2012/sep/20/theatre-arts-social-enterprise

Wilson Edwin. (1998). *The theater experience* (7th ed.. ed.): New York : McGraw-Hill.

เดย์ โพเอท โซไซตี้ (Producer). (2556). ไทยเท่. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=TV2ZZyekd-4

เอกชัย นิตยาเกษตรวัฒน์. (2554). โครงการวิจัยเรื่องการพัฒนากิจการเพื่อสังคม : กรณีศึกษาที่ประสบความสำเร็จในต่างประเทศ และการประยุกต์ใช้ในประเทศไทย,. วารสารบริหารธุรกิจ นิด้า, 8, 98.

โศจิรัตน์ สิงหลกะ. (2562, 24 มิถุนายน 2562) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร. คณะละครเวทีอนัตตา. Retrieved from https://www.facebook.com/anattatheatre/

จารุนันท์ พันธชาติ. (2562, 27 พฤศจิกายน 2562) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร.

ณรงค์ ศรีสวัสดิ์. (2555). การประยุกต์ทฤษฎีสังคมวิทยาในสังคมไทย (พิมพ์ครั้งที่ 1.. ed.): กรุงเทพฯ : ศูนย์หนังสือจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์. (2562, 26 พฤษภาคม 2562) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร.

ดุจดาว วัฒนปกรณ์. (2562) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร.

ธีระวัฒน์ มุลวิไล. (2562, 4 สิงหาคม 2562) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร.

นพมาส แววหงส์. (2550). ปริทัศน์ศิลปการละคร: กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิกร แซ่ตั้ง. (2562, วันที่ 3 มิถุนายน 2562) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร.

นินาท บุญโพธิ์ทอง. (2562, วันที่ 3 มิถุนายน 2562) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร.

ประดิษฐ ประสาททอง. (2560) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร.

ประดิษฐ์ ประสาททอง. (2562, 4 มิถุนายน 2562) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร.

ปานรัตน กริชชาญชัย. (2562, 19 เมษายน 2562) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. (2545). ละครเวทีสมัยใหม่ เรื่องไทย เรื่องเทศ ฤาสำคัญไฉน. ภาษาและหนังสือ ปีที่ 33, ฉบับพิเศษว่าด้วยวรรณกรรมละครไทย (2545), หน้า 16-28.

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน. (2554). Retrieved from http://www.royin.go.th/dictionary/. http://www.royin.go.th/dictionary/

พรรัตน์ ดำรุง. (2550). แนวโน้มละครร่วมสมัยในประเทศไทย. Retrieved from

พระจันทร์เสี้ยวการละคร. Retrieved from (http://crescentmoontheatre.blogspot.com/)

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2550). วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491-2500: กรุงเทพฯ : มติชน.

มัทนี รัตนิน. (2546). ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที (พิมพ์ครั้งที่ 1.. ed.): กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วิทยา ด่านธำรงกุล. (2546). การบริหาร = *Management*: กรุงเทพฯ : เธิร์ดเวฟ เอ็ดดูเคชั่น.

ศุภจักรวัฒนา ปาณัสม์ชฎา. (2014). องค์การไม่แสวงหากำไร: องค์ความรู้ทางรัฐประศาสนศาสตร์ที่ถูกลืมในไทย. *FEU Academic Review*.

สฤณี อาชวานันทกุล. (2553). *Macrotrends :* ภูมิทัศน์เศรษฐกิจโลกใหม่และการปรับตัวของไทย (พิมพ์ครั้งที่ 2, [ฉบับพิมพ์ซ้ำ]. ed.): กรุงเทพฯ : openbooks.

สวรรญา อิสราพร. (2530). จังหวะก้าวการละครเวที: ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ และ มหาวิทยาลัยจอห์น ฮอปกินส์. (2553). บัญชีองค์กรไม่แสวงหากำไรของประเทศไทย พ.ศ. 2549-2551 3-4.

สำนักงานสถิติแห่งชาติ. (2550). องค์การไม่แสวงหากำไร. Retrieved from http://service.nso.go.th/nso/nsopublish/service/.../nonpro50.doc. http://service.nso.go.th/nso/nsopublish/service/.../nonpro50.doc

สินีนาฏ เกษประไพ. (2562, 27 พฤษภาคม 2562) /*Interviewer:* เศรษฐ์สิริ นิรันดร.

สุภางค์ จันทวานิช. (2559). ทฤษฎีสังคมวิทยา (พิมพ์ครั้งที่ 7, [ฉบับพิมพ์ซ้ำ]. ed.): กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาคผนวก

รายชื่อกลุ่มละครเวทีที่เข้าร่วมเทศกาลละครกรุงเทพ ฯ นับตั้งแต่เทศกาลละครกรุงเทพครั้งที่ 1 ในปี พ.ศ. 2545 รวมถึงปี พ.ศ. 2554 2556 2557 2558 และปีปัจจุบัน พ.ศ.2560

ลำดับ	รายชื่อกลุ่มละคร
1	206 เพอร์ฟอร์มิ่ง ทรูป 206 Performing Troupe
2	กระจิดริด
3	กล้วย เดอะ มิวสิเคล Yellow Theatre
4	กล้วยไม้ แรงงาน
5	กลุ่มเยาวชนลูกมะปราง
6	กลุ่มละครสีเหลือง
7	กวิน พิชิตกุล
8	การหลอกของร่างกาย
9	เกสรลำพู
10	โกมลกูณฐ์
11	ข้าวนึ่งเชียงดาว
12	คณะปี่พาทย์บางลำพู และคณะศิลปกรรม จุฬาฯ
13	คนรักเด็ก
14	คนหน้าขาว
15	คอร์ สตูดิโอ
16	คาบูกิ-ลา
17	คิดแจ่ม
18	คิดบวกสิปป์
19	คิวคัวเบอร์ เดอะ คิลเลอร์
20	เครือข่ายละครยามเช้า โรงเรียนสตรีอ่างทอง
21	ศนศิลป์
22	เจนเนอเรเซีย ลิมิเทด GENERASIA LIMITED
23	เจ้าสำนึก
24	แจ๋

25	เซอรี่ เทียเตอร์
26	ซัน แดนซ์ เธียเตอร์
27	เซเว่น
28	ฐานการละคร
29	ดรีม มาสก์
30	ดอกไม้การบันเทิง
31	ดอกไม้การบันเทิง, ดอทเอ และ แชมป์
32	ดีง์
33	ดีซีซี โปรดักชั่น DCC Production
34	เด็กดื้อ
35	เด็กยิ้ม
36	ตะขบป่า
37	แต้มยิ้ม
38	ทรีซิกตี้อาร์ตซ์ โปรดักชั่น
39	ทะเลดาวหมีน้อย
40	ทีวี มังค์
41	แทรคส์
42	เธียเตอร์บอกซ์
43	นครรัฐ กัมปานี
44	นัวเธียเตอร์
45	นิทานคาราวาน
46	นิว เธียเตอร์ โซไซตี้
47	บลอนดิสเวย์
48	บลู บอกซ์
49	บอกซ์ ออฟ ฟิช
50	บางกอกการละคอน
51	บางเพล์
52	บ้านตุ๊กกะตุ่นหุ่นกระบอกไทย
53	บ้านเรียนละครมรดกใหม่

54	บี บอย พระสุเมรุ
55	บีทวีน เดอะ ไลน์ Between the Lines
56	บี-ฟลอร์
57	เบบี้ไมม์
58	แบ็งค์อค ทรูพเพ่อร์ส
59	แบลค เบิร์ดBlack Bird
60	ใบไม้ไหว
61	ปอเลอเปอ
62	ปาปีรัส
63	แปด คูณ แปด
64	พรรคสันหลัง (Spine Party) ร่วมมือกับ บลายเธียเตอร์
65	พระจันทร์เสี้ยวการละคร
66	พะยูนน้อย
67	พาสเทล
68	พีล เดอะ ไลม์ไลท์
69	เพอร์ฟอร์แมนซ์ พี เอส จี Performance PSG
70	ฟูลแฟตเธียเตอร์
71	มรดกใหม่
72	มะขามป้อม
73	มังคีย์ อาร์มี่ เธียเตอร์ แอนด์ ซันแสง Monkey Army Theatre & Sansang
74	มันตา
75	มัมมี่ พัพเพท
76	มารองดู
77	มิวท์
78	มิสเธียเตอร์
79	มุม ไมม์ Moom mime
80	เมล ทาม Male / Time
81	เมอเร่ย์ มอลลี่ Murray Molloy
82	แมชีนคิดส์ MachineKidz

83	ไม้ขีดไฟ
84	ยายกับตา
85	ยายหุ่น (ครูองุ่น มาลิก) พระจันทร์เสี้ยวการละคร
86	ยุ้ย เซลโล่
87	ยูโทเพลย์
88	เยลโล่วฟ็อกซ์เธียเตอร์
89	รองเท้าแก้ว
90	ระหว่างบรรทัด
91	โรบอท แมชีนคิดส์
92	ละครคนรักเด็ก
93	ละครใบ้ห้าเกลอ
94	ละครล้านนา
95	ลิตเติลปู
96	วงดนตรี "รวมมิตรกะทิสด"
97	วรรณศักดิ์ ศิริหล้า
98	ศิลปะการหลอกของร่างกาย
99	ศูนย์เยาวชนไทย-ญี่ปุ่น ดินแดง
100	สการ์เลต เธียร์เตอร์
101	สเตตัส
102	สปาร์ค ดรามา
103	สแปชชิ่ง เธียร์เตอร์ คอมพานี
104	สไปน์ ปาร์ตี้ มูฟเมนท์ Spine Party Movement
105	สมมติ
106	สวนีย์อุทุมมา
107	สายใย
108	สำนักเจ็ด
109	สุนทร มีศรี
110	เสาสูง
111	หนอนอวกาศ

112	หัดแบนด์แอ่นไว้
113	องศาศิลป์
114	อนัตตา
115	อะ เธียเตอร์ ยูนิท A Theatre Unit
116	อันไอเดนทิไฟเธียเตอร์
117	อาร์ท ฮับ กรุป Art Hub Group
118	อินโซอู เธียเตอร์ คอมพานี
119	อิมโพรไวส์ ไทยแลนด์ Improvise Thailand
120	แอคท์ สเตป Act Step
121	แอมเบียนซ์ สตูปิโด Ambience Stupido
122	ไอแพค
123	ฮ่อแรด
124	ฮักแพงสปักก์ (SPUKK)
125	ฮันชู ยูเอ (จากประเทศญี่ปุ่น)
126	ฮารูนะ ซูชิยะ (สาขาละครเพลง มหิดล)
127	โฮม เมด พัพเพท Home made puppet
128	โฮมเมด เธียเตอร์
129	โฮมรูมเมอร์

การสัมภาษณ์ผู้กำกับการแสดง และ ผู้อำนวยการผลิต คณะละครเวที
จำนวน 7 คณะ

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	เศรษฐ์สิริ นิรันดร
วัน เดือน ปี เกิด	20 ธันวาคม 2521
สถานที่เกิด	นนทบุรี
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2544 วารสารศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ1) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ.2549 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (การบริหารงานวัฒนธรรม) วิทยาลัยนวัตกรรมอุดมศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ที่อยู่ปัจจุบัน	91/344 รามอินทรา 44 คันนายาว กทม. 10230