ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา

นายสทาศัย พงศ์หิรัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

SUICIDE OF DARASA: THE DANCE CREATION FROM THAI LITERATURE INAO

Mr. Sathasai Ponghirun

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2014

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา
โดย	นายสทาศัย พงศ์หิรัญ
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดวงใจ อมาตยกุล)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สทาศัย พงศ์หิรัญ : ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา (SUICIDE OF DARASA: THE DANCE CREATION FROM THAI LITERATURE INAO) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.นราพงษ์ จรัสศรี, 207 หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ และศึกษาค้นคว้าหาแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยใช้เครื่องมือที่ช่วยให้เข้าถึงข้อมูลเชิงลึก ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ทั้งการสังเกตแบบมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ และแบบฝึกหัดทางนาฏยศิลป์ ซึ่งมุ่งเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย ผลของการวิจัยในครั้งนี้ คือ ได้ผลงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ และได้แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ซึ่งตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ โดยผลงานการสร้างสรรค์นั้น สามารถจำแนกได้ตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ออกเป็น 8 ประการดังนี้ 1) บทการแสดงที่สร้างสรรค์ใหม่บนพื้นฐานมาจากวรรณคดีของไทย 2) นักแสดงที่มีความถนัดและมีทักษะปฏิบัติทางการแสดงมากกว่าการเต้นรำ เพื่อการสื่อสารจินตภาพ อารมณ์ และความรู้สึกเป็นสำคัญ 3) ลีลาและการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสโมเดิร์นดาร์นซ์ (Post Modern Dance) ที่เรียกว่า “อันเทรนดาร์นซ์เซอร์” (Un - Train Dancer) ในการฝึกฝนนักแสดง 4) เสียงและดนตรีประกอบที่เปิดกว้างทางความคิดและจินตนาการของผู้ชม 5) อุปกรณ์การแสดงภายใต้พื้นฐานแนวคิดที่เรียกว่ามินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) โดยมุ่งเน้น ความประหยัด และความเรียบง่าย 6) พื้นที่การแสดงตามแนวคิด “ศิลปะเฉพาะที่”(Site Specific Art) ที่สามารถสื่อสารความหมาย และสร้างความเชื่อให้กับผู้ชม 7) แสงที่ใช้ทฤษฎีของสี มาเป็นส่วนสำคัญในการเล่าเรื่องและลำดับเหตุการณ์ 8) เครื่องแต่งกายที่ส่งเสริมบุคคลิกตัวละคร ที่เอื้อต่อลีลาและการเคลื่อนไหวของนักแสดง นอกจากนั้น แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ก็สามารถสรุปประเด็นตามความสำคัญ ได้ดังนี้คือ 1) การคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพวรรณคดีไทย 2) การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตก 3) การคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร 4) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) 5) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – modern) 6) การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง และ 7) การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ข้อสรุปจากผลการวิจัย ตลอดจนผลสำรวจจากแบบสอบถามในงานวิจัยครั้งนี้ แสดงให้เห็นว่า “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” เป็นผลงานการแสดงที่มีลักษณะเด่นที่เรียกว่า “พหุวัฒนธรรม” (Muticultural) คือการผสมผสานระหว่างเรื่องราวความเป็นไทยกับการนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) ของตะวันตก และยังมีความแตกต่างจาก ดรสา แบหลา ในรูปแบบนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เคยปรากฏมาด้วยการตีความผ่านแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชิ้นนี้ได้ จะสามารถเป็นตัวอย่างของสื่อการแสดงแนวใหม่ ในการถ่ายทอดและอนุรักษ์วรรณคดีไทย ในอนาคตต่อไป

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2557 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5586817535 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: CREATIVE DANCE/THAI LITERATURE/INAO

SATHASAI PONGHIRUN: SUICIDE OF DARASA: THE DANCE CREATION FROM THAI LITERATURE INAO. ADVISOR: PROF. NARAPHONG CHARASSRI, Ph.D., 207 pp.

The objectives of “Suicide of Darasa: the Dance Creation from Thai Literature Inao” are to create a dance performance and to study the concepts in the art creation, using the tools in reaching in-depth data in dance creation. Participant observation, informal interviews and dance exercises are also employed, focusing on an analysis to reach inductive conclusions.The outcome of this research is a creation of a dance and concepts in dance creation, which fulfils the study’s objectives. The creation consists of 8 dance components: 1) a new play based on Thai literature; 2) performers trained in acting rather than dancing who chiefly convey imagination, emotions and feelings; 3) choreography and movements in the school of postmodern dance or “untrained dancers”, whose concepts are used to train the performers; 4) sound and music accompaniment which stimulate the audience’s thoughts and imagination; 5) minimal props which are simple and economical; 6) performing space observing the “Site-Specific Art” concept, which conveys meaning and create illusion for the audience; 7) colour theory in lighting to present narrative chronology; and 8) costumes which enhance characters and allow free movements for the performers. Moreover, the concepts in dance creation are, presented in order of importance, namely 1) consideration of the dance creation based on respect for Thai literature; 2) consideration of Thai literature mixed with western dance concepts and forms; 3) consideration of integration between dance and drama; 4) consideration of feminist concepts and theories; 5) consideration of postmodern concepts and theories; 6) usage of symbols to communicate in the performance and 7) reflection of social conditions. The research conclusions and results from questionnaires in this study show that “Suicide of Darasa: the Dance Creation from Thai Literature Inao” is a performance with prominence in multiculturalism; that is, a fusion of Thainess and western dance theatre presentation. It is also distinct from existing “Suicide of Darasa” in the dance form in its unveiling of feminism. This dance creation will be an example of a new performance medium in disseminating and preserving Thai literature.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2014 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงเป็นอย่างดี ด้วยความกรุณาของบุคคลหลายท่าน ซึ่งผู้วิจัยมีความรู้สึกซาบซึ้งในพระคุณ และใคร่ขอขอบพระคุณโดยลำดับดังนี้

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เป็นอย่างสูง ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะนำด้วยความเมตตา ตลอดจนช่วยแก้ไขปัญหาและกำลังใจในการทำงานวิจัยมาโดยตลอด ทำให้ผู้วิจัยซาบซึ้งในความกรุณาอย่างยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล กรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้กรุณาตรวจแก้ไข และให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ ในการทำงานวิจัย

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ที่กรุณาสละเวลาอันมีค่ายิ่งมาเป็นกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ด้วยความเต็มใจ ตลอดจนให้ข้อเสนอแนะ และแนวทางแก้ไขอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยเป็นอย่ายิ่ง

ขอกราบของพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่กรุณาให้ข้อมูลในการสร้างสรรค์งานวิจัย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง อาจารย์สถาพร สนทอง รองศาสตรจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล ผู้ช่วยศาสตรจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สามมิติ สุขบรรจง อาจารย์ธนะภัทร พัฒน์กุลพิศาล อาจารย์ธัญญรัตน์ ประดิษฐ์แท่น อาจารย์พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ อาจารย์ธรากร จันทนะสาโร และคุณอัจจิมา ณ พัทลุง ที่กรุณาสละเวลาให้คำปรึกษาด้วยความเมตตา ทำให้ผู้วิจัยเกิดกำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์มากยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต จากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ได้ให้ทุนสนับสนุนการศึกษาบางส่วนในการศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิต ตลอดจนการสนับสนุนวิทยานิพนธ์และการสร้างสรรค์ผลงาน จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา ญาติพี่น้อง ตลอดจนมิตรสหาย ที่ให้การสนับสนุนและให้กำลังใจมาโดยตลอด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นส่วนสำคัญในการสร้างแรงบันดาลใจในการศึกษาครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ สาขาวิชาศิลปะการแสดง และสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ตลอดจนศิษย์เก่าและศิษย์ปัจจุบัน รุ่นพี่และรุ่นน้องที่ช่วยสร้างสรรค์ผลงานการแสดงให้สมบูรณ์แบบในครั้งนี้

สุดท้ายนี้ ขอขอบพระคุณผู้เกี่ยวข้องอีกหลายท่านที่ไม่สามารถเอ่ยนามได้หมด ณ ที่นี้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ญ
สารบัญภาพ ..... ฎ
สารบัญแผนภูมิ ..... ฑ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 คำถามในการวิจัย 3
1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4
1.4 ขอบเขตของการวิจัย 4
1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย 5
1.6 วิธีดำเนินการวิจัย 6
1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น 8
1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 8
1.9 รายงานผลการวิจัย 9
1.10 สรุปบท 10
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวข้อง 11
2.1 อารัมภบท 11
2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ 11
2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา 15

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.4 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม (Feminism).....19
2.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์.....25
2.6 บทสรุป.....45
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....46
3.1 อารัมบท.....46
3.3 การออกแบบงานวิจัยส้างสรรค์.....49
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....59
3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย.....70
3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย.....71
3.7 บทสรุป.....75
บทที่ 4 กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์งาน.....76
4.1 อารัมบท.....76
4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล.....76
4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา.....76
4.2.1.1 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1.....77
4.2.1.2 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2.....95
4.2.1.3 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3.....114
4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดของการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา.....138
4.2.2.1 การคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพวรรณคดีไทย.....138
4.2.1.2 การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตก.....141

หน้า

4.2.1.3 การคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร 142
4.2.1.4 การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) 143
4.2.1.5 การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – Modern) 144
4.2.1.6 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง 145
4.2.1.7 การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม 146
4.3 อภิปรายผล 148
4.4 สรุปบท 154
บทที่ 5 บทสรุป 155
5.1 อารัมภบท 155
5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา” 155
5.3 ผลงานการแสดงเรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา” 162
5.4 การอภิปรายผล 186
รายการอ้างอิง 189
ภาคผนวก 193
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 207

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย.....73

ตารางที่ 4.1 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 93

ตารางที่ 4.2 ตารางแสดงการเปรียบเทียบโครงสร้างบทละคร 95

ตารางที่ 4.3 ตารางสรุปรายนามนักแสดง..... 103

ตารางที่ 4.4 สรุปปัญหาและวิธีการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2..... 113

ตารางที่ 4.5 สรุปปัญหาและวิธีการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3..... 136

ตารางที่ 5.1 ตารางสรุปกิจกรรมในวันแสดงผลงานโดยสังเขป..... 162

ตารางที่ 5.2 ตารางแสดงข้อมูลของกลุ่มผู้ชม..... 187

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 อิสดอรา ดันแคน 37

ภาพที่ 2.2 มาธา เกรแฮม.....39

ภาพที่ 2.3 พีนา เบลาส์.....40

ภาพที่ 2.4 นราพงษ์ จรัสศรี 42

ภาพที่ 3.1 แผ่นประชาสัมพันธ์การแสดงชุด Creative Theatre for Peace 66

ภาพที่ 3.2 แผ่นประชาสัมพันธ์ ละครเวที "อิสตรีแห่งเอเชีย" (Women of Asia).....67

ภาพที่ 4.1 Freytag's Pyramid 79

ภาพที่ 4.2 ท่านอน.....85

ภาพที่ 4.3 ท่ายืน 86

ภาพที่ 4.4 ท่าก้าว.....86

ภาพที่ 4.5 Edgar Newman, Lloyd Newson (who went on to found DV8 company), Tam, Lindsey Butcher, Annelise Stoffel and Charlotte Hacker in Field Study, a piece which New York based American contemporary choreographer David Gordon later developed further at the Paris Opera (1984).....87

ภาพที่ 4.6 ท่าล้ม.....88

ภาพที่ 4.7 ท่านั่ง (หันหลัง).....88

ภาพที่ 4.8 ท่าหันหน้าตรง.....89

ภาพที่ 4.9 ท่ายืนบนที่สูง.....90

ภาพที่ 4.10 ท่าโกรธเกรี้ยว.....90

ภาพที่ 4.11 ท่าเดิน.....91

ภาพที่ 4.12 การฝึกฝนนักแสดงจากความต้องการภายใน (Objective)..... 106

ภาพที่ 4.13 การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยเทคนิคการแสดงสด (Improvisation)..... 108
ภาพที่ 4.14 (ต่อเนื่อง) การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยเทคนิคการแสดงสด (Improvisation)..... 108
ภาพที่ 4.15 การเคลื่อนไหวตามสถานการณ์ที่กำหนด (Improvisation)..... 109
ภาพที่ 4.16 อุปกรณ์การแสดง กล่องหลากหลายขนาดจำนวน6 ใบ..... 112
ภาพที่ 4.17 การทดลองใช้อุปกรณ์การแสดงในการซ้อมการแสดง..... 112
ภาพที่ 4.18 การใช้เทคนิค Body contract improvisation ในการแสดง..... 120
ภาพที่ 4.19 การใช้เทคนิค “หยุดนิ่ง”(Freeze) ในการแสดง..... 120
ภาพที่ 4.20 การใช้อุปกรณ์การแสดงเป็นส่วนหนึ่งของลีลาและการเคลือนไหว..... 121
ภาพที่ 4.21 การใช้พื้นที่ว่าง (Space) และการกำหนดการเคลื่อนไหวบนพื้นที่เฉพาะ..... 121
ภาพที่ 4.22 การใช้เส้นตรงสร้างกรอบกับอุปกรณ์การแสดง..... 124
ภาพที่ 4.23 พื้นที่เวที ด้านหน้า และด้านข้าง ห้องโถง ชั้น1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย..... 125
ภาพที่ 4.24 ตารางแสดงพื้นที่บนเวที..... 126
ภาพที่ 4.25 ภาพการซ้อมการจัดวางตำแหน่งของนักแสดงบนพื้นที่..... 127
ภาพที่ 4.26 ตัวอย่างภาพแสงสีน้ำเงิน..... 130
ภาพที่ 4.27 ตัวอย่างภาพแสงสีน้ำเงินผสมสีแดง..... 130
ภาพที่ 4.28 ตัวอย่างภาพแสงสีแดง..... 130
ภาพที่ 4.29 การออกแบบเครื่องแต่งกาย..... 132
ภาพที่ 4.30 ชนิดของผ้า และสีที่ใช้ในการผลิตเครื่องแต่งกาย..... 133
ภาพที่ 4.31 เทคนิคการเผาไฟกับเครื่องแต่งกาย..... 134
ภาพที่ 4.32 ขั้นตอนและกระบวนการแต่งหน้าเพื่อการแสดง..... 134
ภาพที่ 4.33 ตัวอย่างการแต่งหน้านักแสดงหญิง ด้านตรงและด้านข้าง..... 135
ภาพที่ 4.34 ตัวอย่างการแต่งหน้านักแสดงชาย ด้านตรงและด้านข้าง..... 135

ภาพที่ 4.35 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง “พระมหาชนก” เนื่องในโอกาสฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี 140

ภาพที่ 4.36 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว 144

ภาพที่ 4.37 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Ballerina: นางระบำปลายเทาผู้น่าเวทนา 148

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1.1 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับ รูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์.....5

แผนภูมิที่ 1.2 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับ แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ 5

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ภาพลักษณ์และบทบาทของผู้หญิงในวรรณคดีไทย มักถูกหล่อหลอม และขับเคลื่อนด้วย “วัฒนธรรมชายเป็นใหญ่” ดังจะเห็นได้จากสภาพสังคม การเมืองการปกครอง ตลอดจนวัฒนธรรม และคติความเชื่อ ภายใต้ทัศนะของผู้ประพันธ์ชาย ที่แสดงภาพสะท้อนผ่านตัวละครผู้หญิง ทำให้เห็นถึงความเหลื่อมล้ำระหว่างเพศ ขาดความเสมอภาคและความเท่าเทียม อาทิ สิทธิในการเลือกคู่ครองของผู้หญิง ที่ไม่สามารถเลือกชายที่รักได้ หากต้องคำนึงถึงความเหมาะสมเป็นหลัก มากไปกว่านั้น ตัวละครผู้หญิงในวรรณคดีไทยบางเรื่อง ยังต้องยอมรับกับเงื่อนไขของประเพณีที่อนุญาตให้ผู้ชายสามารถมีภรรยาได้หลายคน หรือหากผู้หญิงทำผิดศีลธรรม หรือเป็นที่ต้องสงสัยของความไม่บริสุทธิ์ ก็ต้องถูกลงโทษเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์นั้นๆ ด้วยการลุยไฟ เป็นต้น “ผู้หญิงในวรรณคดีไทยจึงมีความหมายเป็นเพียงสัญลักษณ์วัตถุสมบัติของผู้ชาย ไม่มีค่า ไม่เป็นสาระที่จักต้องใส่ใจ เมื่อพ่อหรือสามีตาย ลูกสาวหรือภรรยา ก็ควรตายตกตามกันไปด้วย อีกนัยหนึ่งก็คือ ผู้หญิงเป็นเพียงสมบัติอย่างหนึ่งของผู้ชายนั่นเอง”(ณรงค์กรรณ รอดทรัพย์ สมหมาย รอดแป้น และภูมิใจ ณัฏฐ์ชาภา, 2557: 7)

วรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นวรรณคดีไทยเรื่องหนึ่งที่แสดงมุมมองและวาทกรรมว่าด้วยเรื่องสิทธิสตรี ซึ่งแฝงอคติทางเพศสัญลักษณ์ปรากฏให้เห็นอยู่ในหลายๆตอน เช่น การมอบธิดาให้เป็นบาทบริจาริกา และการมีชายาหรือภรรรยามากกว่าหนึ่ง ฯลฯ แสดงให้เห็นถึงบทบาท และสถานะของสตรีภายใต้ สังคมวัฒนธรรมปิตาธิปไตย ที่กำลังถูกลดทอน กดขี่ และเอารัดเอาเปรียบเพศหญิง อย่างไม่เท่าเทียม ดังตัวอย่างในตอนหนึ่งของวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา ตอนประสันตาต่อนก “เมื่อระตูบุศสิหนาพระสวามีของนางดรสา สิ้นพระชนม์ ด้วยเหตุเพราะต้องทวนของปันหยี (อิเหนา) ในการรบ นางดรสาเมื่อทราบข่าวการสิ้นพระชนม์ของพระสวามี ด้วยขัตียนารี จึงได้ทำการแบหลา (ฆ่าตัวตาย) โดยการใช้กริชปักลงที่คอและกระโดดตามพระสวามีไปในกองเพลิงพระศพ” (ผุสดี หลิมสกุล, 2555: 7) จนนำไปสู่เรื่องราวโศกนาฏกรรม

อิทธิพลของวรรณคดียังคงส่งผลต่อวัฒนธรรม ความเชื่อ และการดำเนินวิถีชีวิตของคนในสังคม เพราะพิธีกรรมการเผาตนทั้งเป็นตายตามสามี หรือการกระโดดเข้ากองไฟของหญิงหม้าย เมื่อรู้

ว่าสามีของตนตาย ที่เรียกกันว่า “พิธี สตี”นั้น ยังคงปรากฏให้เห็นในประเทศอินเดียจวบจนปัจจุบัน วิถีวัฒนธรรมแบบฮินดูดังกล่าว ถูกถ่ายทอดสู่สังคมวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยมีความเชื่อที่ว่า “การกระทำเช่นนั้น แสดงให้เห็นถึงความรักและความซื่อสัตย์ทีภรรยามีต่อสามี อีกทั้งยังเป็นการรักษาเกียรติของสามีตน แต่ในทางตรงกันข้ามเมื่อภรรยาตาย กลับไม่พบพิธีกรรมที่บังคับให้สามีต้องตายตามภรรยาปรากฏให้เห็น ปรากฏการณ์ของพิธีกรรมสตีนี้ จึงแสดงให้เห็นว่า ผู้หญิงยังคงมีบทบาทเป็นรอง ด้อยคุณค่า ถึงขั้นต้องรับกรรมด้วยการเผาตนเองเมื่อเป็นหม้าย โดยไม่จำเป็นต้องถามความสมัครใจว่ายินยอมหรือไม่” (ปรีชา ช้างขวัญยืน, 2541: 157)

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วข้างต้นนั้น ผู้วิจัยจึงต้องการศึกษา และสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง “ดรสา แบหลา : นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” โดยนำเรื่องราววรรณคดีของไทยมาผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของศิลปะการแสดงตะวันตก อาทิ แนวคิดโพสโมเดิร์น (Post - modern) แนวคิดสตรีนิยม (Feminism) ฯลฯ ตลอดจนรูปแบบการนำเสนอที่นำนาฏยศิลป์บูรณาการกับการเล่าเรื่องตามแนวทางของศิลปะการละคร ที่ให้ความสำคัญกับการตีความหมาย การวิเคราะห์บท และการวิเคราะห์ตัวละคร หรือที่เรียกว่า นาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) ตัวอย่างเช่น ผลงานการแสดงของ “เคทที่ ดักค์ (Katie Duck) เรื่อง ' On the Breadline' จัดแสดงในปี1985 ที่ใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวร่างกายที่นักแสดงทั่วไปสามารถฝึกฝนและปฏิบัติกันได้ โดยการแสดงชิ้นนี้ไม่ใช่การนำเสนอเพียงแค่การเต้นรำเท่านั้น แต่นักแสดงยังต้องร้องเพลงและแสดง ไปพร้อมๆกันอีกด้วย” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

การแสดง “ดรสา แบหลา : นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ในครั้งนี้จะแตกต่างจาก ดรสา แบหลา ในรูปแบบนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เคยปรากฏมา โดยนำเสนอความรู้สึกของผู้หญิง ในสภาวะที่ต้องอยู่ภายใต้กรอบของสังคมปิตาธิปไตย ผ่านเรื่องราวการกระทำอัตตวินิบาตของ “นางดรสา” ที่กระโดดเข้ากองไฟตายตามพระสวามีของตน ด้วยเหตุผลของความรักและเป็นการแสดงความจงรักภักดีต่อพระสวามี หรืออาจเป็นเพราะกฎเกณฑ์ทางสังคมซึ่งถูกสร้างขึ้นโดยวัฒนธรรมชาย ที่เป็นผู้กำหนดชะตากรรมทำให้นางดรสาไม่มีทางเลือก “ความตาย” ให้กับตนเอง ผลงานการแสดง “ดรสา แบหลา : นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”จะเป็นเสมือนภาพสะท้อนความคิดและมุมมองของคนยุคใหม่ ในการตีความหมายอย่างสร้างสรรค์ บนพื้นฐานของความเคารพ โดยไม่ทำลายรากเหง้าวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของวรรณคดีไทย

1.2 คำถามในการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”นี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์สำคัญ เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เพื่อสื่อสารแก่นของเรื่อง ว่าด้วยเรื่องบทบาท และสิทธิของผู้หญิงในสังคมปัจจุบัน โดยอาศัยเรื่องราวจากวรรณคดีไทยมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ตั้งประเด็นคำถามสำคัญตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ดังนี้

1.2.1 ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจากการวิจัย เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” เป็นอย่างไร โดยสามารถจำแนกคำถามตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ซึ่งในแต่ละองค์ประกอบนั้น ได้คำนึงถึงสาระสำคัญ หรือนัยของการแสดงนาฏยศิลป์ว่าควรมีหลักความคิดพื้นฐานมาจากสิ่งใด มีคุณสมบัติหรือลักษณะเป็นอย่างไร เพราะเหตุใดดังนี้

1.2.1.1 การออกแบบบทในการแสดง

1.2.1.2 การกำหนดบทบาทนักแสดง

1.2.1.3 การออกแบบลีลา

1.2.1.4 การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง

1.2.1.5 การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

1.2.1.6 การออกแบบพื้นที่เวที

1.2.1.7 การออกแบบแสง

1.2.1.8 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

1.2.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในแนวทางตามหัวข้องานวิจัย

แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” เป็นอย่างไร โดยผู้วิจัยได้พิจารณาตั้งคำถามของงานวิจัย เพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยแบ่งเป็นประเด็นต่างๆดังนี้

1.2.2.1 การคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพวรรณคดีไทย

1.2.2.2 การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตก

1.2.2.3 การคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร

1.2.2.4 การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism)

1.2.2.5 การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post - modern)

1.2.2.6 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

1.2.2.7 การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ต้องการศึกษาเพื่อค้นหารูปแบบการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนาดังนั้นจึงมีวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้ดังนี้

1.3.1 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์เรื่อง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา

1.3.2 เพื่อศึกษาและค้นคว้าหาแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

ในการทำวิทยานิพนธ์เรื่อง "ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา" มีขอบเขตการวิจัยที่จะศึกษาดังต่อไปนี้

1.4.1วิทยานิพนธ์เรื่อง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ศึกษาเฉพาะ ฉบับที่พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2

1.4.2 วิทยานิพนธ์เรื่อง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ไม่ได้พัฒนา ต่อยอด หรือดัดแปลง จากงานนาฏศิลป์ไทยชุด ดรสาแบหลา (กริชดรสา) และ ดรสาทรงเครื่อง ในการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยนี้ ใดๆทั้งสิ้น

1.4.3 การเก็บข้อมูล ได้ดำเนินการอยู่ในช่วงเดือน ตุลาคม พ.ศ.2556 – พฤศจิกายน พ.ศ.2557

1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย

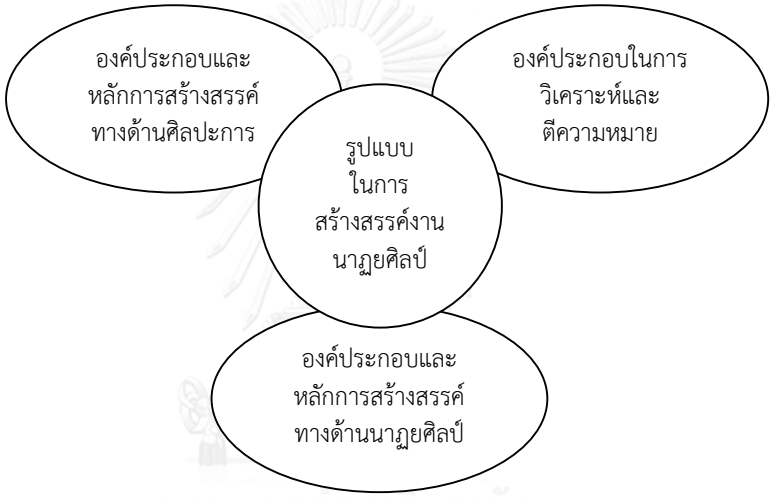
ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับกรอบแนวคิดสำหรับการวิจัย เรื่อง“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” เพื่อให้งานวิจัยสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ คือ

1.5.1กรอบแนวคิดเกี่ยวกับ รูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

1.5.2 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับ แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

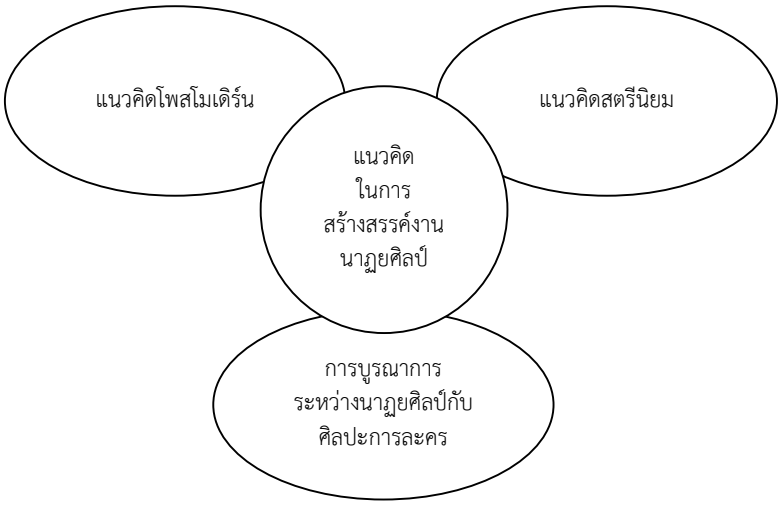
โดยผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นเป็นแผนภูมิดังภาพประกอบต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 1.1 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับ รูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แผนภูมิที่ 1.2 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับ แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์



1.6 วิธีดำเนินการวิจัย

1.6.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1.6.1.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำรา และบทความเชิงวิชาการต่างๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

1) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา

2) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ แนวคิดสตรีนิยม (Feminism)

3) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

4) ข้อมูลเกี่ยวกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.6.1.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ที่มีอยู่หลากหลายสาขา ทั้งในด้านวิชาการ และสร้างสรรค์ผลงานการแสดง อันประกอบไปด้วย งานวรรณคดีไทย สตรีนิยม และศิลปะการแสดงในแต่ละด้าน ข้อมูลที่ได้มาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึก แบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม โดยพิจารณาเลือกประเด็นของการสัมภาษณ์แยกเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

1) ประเด็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์

2) ประเด็นเกี่ยวกับสตรีนิยม

1.6.1.3 สื่อสารสนเทศอื่นๆ

ศึกษาสื่อสารสนเทศอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับ “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง “อิเหนา” และการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยทั้งในประเทศและต่างประเทศ

1.6.1.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างงานจากแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) โดยการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลและร่วมกิจกรรมในฐานะผู้ชม ทั้งงานละคร นาฏศิลป์ กับสถาบันต่างๆ เช่น ชมรม สถาบันการศึกษา กลุ่มละครและนาฏยศิลป์ ได้แก่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) การแสดงเดี่ยว "ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว" (Salome Dancing for the Head) โดย ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี จัดแสดงเมื่อ 24 ตุลาคม – 2 พฤศจิกายน พ.ศ.2556 ณ โรงละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company)

2) การแสดงเดี่ยว "บัลเลอรีน่า" (Ballerina : The pathetic creature) โดย ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี จัดแสดงเมื่อ 24 ตุลาคม – 2 พฤศจิกายน พ.ศ.2556 ณ โรงละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company)

3) การแสดงเดี่ยว "เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ" (Dance Laboratory) โดย ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี จัดแสดงเมื่อ 24 ตุลาคม – 2 พฤศจิกายน พ.ศ.2556 ณ โรงละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company)

4) ละครเวที "อิสตรีแห่งเอเชีย" (Women of Asia) กำกับการแสดงโดย อะสา ปาโลเมลา จัดแสดงเมื่อวันที่ 15 – 25 สิงหาคม 2556 ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล ชั้น 6 อาคารมหาจักรีสิรินธร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.6.1.5การสัมนา

ผู้วิจัยได้เข้าร่วมรับฟังการสัมมนาและการวิพากษ์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ชุด Creative Theatre for Peace ในเทศกาลเดอะเรพเพอทัวร์ 2013 (The Repertoire 2013) ณ โรงละครแบล็กบ๊อกเธียเตอร์ (Black box theatre) มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต ในการสัมนาครั้งนี้ มีการแลกเปลี่ยนทรรศนะจากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิในประเด็นของการใช้วรรณกรรมในการเล่าเรื่อง การตีความผ่านสัญลักษณ์ ความสวยงามของลีลานาฏยศิลป์ เป็นต้น

1.6.1.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

ในหัวข้อเกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ในที่นี้ เป็นการคัดสรรศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางนาฏยศิลป์ เพื่อเป็นการยกย่องศิลปินเหล่านั้นว่ามีความรู้ความสามารถในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานสู่แวดวงนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน เพื่อหามุมมองแนวคิดทฤษฎี ที่นำมาใช้ในการอ้างอิงในการสัมภาษณ์ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญ เกี่ยวกับรูปแบบและแนวความคิดใน การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

1.6.1.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้มีโอกาสในกาสในการเข้าร่วมรับชมการแสดงนาฏยศิลป์ และละครเวที มากไปกว่านั้นผู้วิจัยได้เข้าร่วมกิจกรรมแบบฝึกหัดทางการแสดง ตามสถาบัน และกลุ่มละคร

ต่างๆ โดยการทดลองเป็นนักแสดง ทีมงาน ตลอดจนการเป็นผู้กำกับการแสดง อย่างสม่ำเสมอ จึงนำประสบการณ์เหล่านั้นมาเป็นส่วนหนึ่งในกาสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา เพื่อเป็นการบูรณาการผลงานเก่าและผลงานใหม่ อันเป็นประโยชน์ต่อการสร้างผลงานสร้างสรรค์

1.6.2 วิธีการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยเป็นผู้ดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยตนเอง

1.6.3 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยมีวิธีการดังนี้

1.6.4.1 ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา วิธีการวิเคราะห์เอกสาร ร่วมกับการสังเกตและเข้าร่วมกิจกรรมทั้งในฐานะผู้ชม และผู้ปฏิบัติการ

1.6.4.2 ผู้วิจัยใช้วิธีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ โดยพิจารณาในแต่ละขั้นตอนของการสร้างสรรค์ และการจัดองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์อย่างเหมาะสม

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.7.1วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นี้เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ เพื่อใช้เป็นสื่อทางความคิดและสร้างความเข้าใจมุมมองของผู้หญิงภายใต้สังคมปิตาธิปไตย ตามแนวคิดสตรีนิยม (Feminism)

1.7.2 วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” มุ่งเน้นที่การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์เท่านั้น ไม่ได้รวมถึงวัตถุประสงค์ในการแก้ปัญหาสังคม และไม่อาจส่งผลให้ปัญหาของสังคมที่เกี่ยวข้องกับผู้หญิงลดลงได้

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.8.1 การแสดงนาฏยศิลป์ เรื่อง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา

1.8.2 แนวคิดและแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา

1.9 รายงานผลการวิจัย

การนำเสนอผลงานวิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” แบ่งออกเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

ประกอบด้วยความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น และประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัยแบบสร้างสรรค์

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย อารัมภบท นิยามศัพท์เฉพาะ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม (Feminism) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ดังจะกล่าวอย่างละเอียดในบทถัดไป

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย

ประกอบด้วยอารัมภบท การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และบทสรุป

บทที่ 4 การวิเคราะห์การสร้างงาน

การวิเคราะห์ข้อมูลและกระบวนการสร้างสรรค์งาน โดยศึกษาจากองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ที่ประกอบไปด้วย 1) บทการแสดง 2) นักแสดง 3) การออกแบบลีลา 4) การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง 5) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง 6) การออกแบบพื้นที่เวที 7) การออกแบบแสง 8) การออกแบบเครื่องแต่งกาย และสรุปการวิเคราะห์คำถามงานวิจัย การวิเคราะห์รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ แนวคิดในการสร้างสรรค์ และอภิปรายผลที่ได้จากงานวิจัยสร้างสรรค์

บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผล

สรุปและอภิปรายผลประกอบด้วย 1) ผลงานการแสดง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” และ 2) แนวคิดในการสร้างสรรค์งาน “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” และข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.10 สรุปบท

ดังที่กล่าวมาแล้วในบทที่ 1 นั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอที่มาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และเอกสารงานวิจัย สำหรับเนื้อหาในบทที่ 2 ผู้วิจัยนำเสนอเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำเสนอประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม (Feminism) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ดังกล่าวอย่างละเอียดในบทถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวข้อง

2.1 อารัมภบท

ในบทที่ 1 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา” นี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาในการวิจัย สำหรับในบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม (Feminism) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ

2.2.1ดรสา เป็นชื่อของนางละคร ตัวเอกในวรรณคดีไทยเรื่อง "อิเหนา" ตอนประสันตาต่อนก หรือตอน ดรสาแบหลา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผุสดี หลิมสกลุ ได้กล่าวถึงความเป็นมาและประวัติของตัวละครว่า

> นางดรสาเป็นพระราชธิดาของเจ้าเมืองประตาหรำ ได้ทำการอภิเษกสมรสกับ ระตูบุศสิหนา ผู้เป็นพระอนุชาของ ท้าวปันจะรากัน และ ท้าวปักมาหงัน หลังจากการอภิเษกสมรส ระตู (หมายถึงเจ้าเมืองน้อย ผู้ชาย) ทั้งสามพร้อมด้วยนางดรสาก็ได้เดินทางกลับเมือง ระหว่างทางได้แวะพักที่เชิงผาปะราปี และได้ขึ้นไปไหว้พระฤาษี ขณะเดียวกันนั้น อิเหนา ซึ่งปลอมพระองค์เป็นโจรป่าชื่อ ปันหยี ได้หยุดพักในระหว่างการเดินทางไปเมืองหมันหยา ประสันตาซึ่งเป็นพี่เลี้ยงคนสนิทของอิเหนา ออกไปยิงนกที่เชิงผาปะราปี ได้เข้าไปใกล้พลับพลาของระตูบุศสิหนา(พระสวามีนางดรสา) และเกิดทะเลาะกับไพร่พลดังกล่าว ประสันตาได้ร้องท้าทายให้เหล่าทหารไปกราบทูลระตูบุศสิหนา มารบกับปันหยีเจ้านายของตน ความทราบถึงระตูบุศสิหนาก็ทรงพิโรธ และยกทัพไปรบกับปันหยี โดยไม่ฟังคำทัดทานของนางดรสา ในที่สุด ระตูบุศสิหนาก็ต้องทวนของปันหยีตกจากม้าสิ้นพระชนม์ทันที เมื่อนางดรสาทรงทราบข่าวร้ายของพระสวามี ก็มี

ความโศกเศร้าเสียใจ จึงได้ทำการแบหลา (ฆ่าตัวตาย) ตามพระสวามีไปในกองเพลิงพระศพ นางดรสา จึงได้ชื่อว่าเป็นสตรีที่มีความซื่อสัตย์และกล้าหาญ มีความจงรักภักดีต่อพระสวามียิ่งกว่าชีวิตตนเอง (ผุสดี หลิมสกุล, 2555: 7-8)

2.2.2แบหลา มีผู้ให้ความหมายและนิยามของคำว่า แบหลา ไว้อย่างหลากหลาย แต่ผู้วิจัยคำนึงถึงบริบทของวรรณคดีเป็นสำคัญ จึงใช้ความหมายตามเรื่องราว ซึ่งโดยทั่วไปหมายถึง การฆ่าตัวตาย รายการรู้รักภาษาไทย ได้อธิบายความหมายของคำว่าแบหลาไว้ว่า

แบหลา เป็นคำที่มาจากภาษาชวา แปลว่า การฆ่าตัวตาย สำหรับในภาษาไทยนำมาใช้ในวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 หมายถึง การเผาตัวตายตามสามี เช่น ในตอนประสันตาต่อนก

เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา ก็<u>แบหลา</u>โจนเข้าในอัคคี

หรือ หมายถึงการฆ่าตัวตาย ตามคนรักที่ตายจากไป เช่น

ให้ประหวั่นพรั่นจิตแสนทวี เหมือนจะชิงยาหยีพี่ไปได้
แม้เจ้าพรากจากอกวันใด จะ<u>แบหลา</u>บรรลัยไปตามน้อง

(ราชบัณฑิตยสถาน, รายการวิทยุ: 18 กุมภาพันธ์ 2557)

นอกจากนั้น งานวิจัยเรื่อง"ภาพลักษณ์ด้านลบของผู้หญิงในวรรณกรรมโบราณสันสกฤตพากย์ไทย" ยังอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับการแบหลา ไว้ในการวิจัยด้วยว่า

ในคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ ที่กล่าวถึงกฎหมายลักษณะผัวเมีย ความว่า ลูกสาวย่อมเป็นสมบัติของบิดา หรือภรรยาต้องชำระหนี้สินแทนสามี และอื่นๆ หรือแฝงไว้ในคำสอนทางศาสนาเกี่ยวกับการอุทิศพระองค์ของพระบรรพตี ชายาพระศิวะ ซึ่งทรงกระโดดเข้ากองไฟเพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อพระสวามี จนกลายเป็นประเพณีสำคัญของหญิงฮินดูโบราณผู้เป็นม่ายเพราะสามีตายนั้น เรียกว่า ประเพณีสตี (ตายตามสามี) ซึ่งอนุญาตให้ภรรยาคนแรก หรือคนที่สองเท่านั้น สามารถตายตามสามีได้โดยไม่ผิดกฎหมาย เมื่อวิถีวัฒนธรรมแบบฮินดูดังกล่าวแผ่ขยายสู่อาณาจักรชวา

> โบราณ ประเพณีตายตามสามี จึงถ่ายทอดสู่สังคมวัฒนธรรมท้องถิ่นในชื่อใหม่ ที่เรียกว่า “แบหลา”
> (ณรงค์กรรณ รอดทรัพย์ สมหมาย รอดแป้น และภูมิใจ ณัฏฐ์ชาภา, 2557: 7)

2.2.3นาฏยศิลป์ (Dance) คำว่า นาฏยศิลป์ หรือนาฏศิลป์ นั้นได้มีผู้ให้ความหมายไว้อย่างหลากหลาย ตามประสบการณ์ และความคิดเห็นส่วนบุคคลของผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งโดยทั่วไป อาจหมายถึงการทำการฟ้อนรำให้วิจิตรพิศดาร หรือการเต้นระบำ ในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้นิยามความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ ให้มีความหมายรวมถึงการเคลื่อนไหว และการใช้ลีลา ที่ไม่ได้มุ่งเน้นที่การประดิษฐ์ท่าเพื่อความสวยงามเพียงอย่างเดียว การเคลื่อนไหวและลีลาที่มาจากธรรมชาติ ก็จัดเป็นนาฏยศิลป์เช่นกัน อาทิ นาฏยศิลป์ในงานละคร (Dance Theatre) เป็นต้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความหมายของนาฏยศิลป์เพิ่มเติมว่า

> นาฏยศิลป์มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของความหมายมาโดยตลอด ซึ่งรูปแบบของนาฏยศิลป์นั้นมีหลากหลาย ทั้งนาฏยศิลป์ที่ต้องคำนึงถึงด้านองค์ประกอบของการแสดง และ นาฏยศิลป์ที่ไม่คำนึงถึงองค์ประกอบอื่น ๆเลย เช่น นาฏยศิลป์ที่ให้ความสำคัญเฉพาะด้านลีลาเพียงอย่างเดียว ใกล้เคียงกับภาษาอังกฤษที่ว่า Dance for Movement Sakeดังนั้นความหมายของนาฏยศิลป์จึงแตกต่างกันออกไป ตามการนำเสนอของศิลปินด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

นอกจากนั้นมัทนี รัตนิน ได้อธิบายถึงนาฏศิลป์ที่สอดคล้องกับศิลปะการละครเพิ่มเติมด้วยว่า “นาฏยศิลป์เป็นศิลปะแขนงหนึ่ง ซึ่งมีบทบาทในงานละครทั้งที่เป็นส่วนประกอบและบทบาทในฉากที่ผู้ประพันธ์ระบุไว้ในบท” (มัทนี รัตนิน, 2551: 54)

2.2.4นาฏศิลป์ไทย (Thai Dance) หมายถึง ศิลปะการแสดงเป็นมรดกตกทอดมาแต่อดีตและพัฒนาต่อมาจนถึงปัจจุบัน แบ่งเป็น 2 สาขา คือ นาฏยศิลป์ที่เป็นแบบแผนชั้นสูงหรือที่เรียกว่าคลาสสิก (classic) ซึ่งได้ขัดเกลาอย่างประณีตโดยยึดถือตามแบบฉบับของ “ในวัง” และสืบทอดต่อกันมานานจนออกไป “นอกวัง” สู่ประชาชน และนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่เป็นศิลปะของท้องถิ่นต่าง ๆ ที่

ยังมิได้ขัดเกลาและที่ได้พัฒนาขัดเกลาให้ประณีตแล้วในสมัยหลัง แต่ยังคงรูปแบบและเอกลักษณ์ของตนไว้ ที่จริงแล้วนาฏยศิลป์ทั้งสองแบบนี้มีอิทธิพลต่อกันอยู่เสมอมา (มัทนี รัตนิน, 2551: 76)

2.2.5นาฏยศิลป์ตะวันตก (Western Dance) หมายถึง การแสดงลีลาและระบำของชาติตะวันตก ซึ่งอาจได้รับอิทธิพลจากเชื้อชาติ ภาษา และวัฒนธรรม ที่แตกต่างกัน ส่งผลให้รูปแบบการแสดงแตกต่างกันออกไป ธรากร จันทนะสาโร ได้ให้ความหมาย นาฏยศิลป์ตะวันตกไว้ว่า

> นาฏยศิลป์ตะวันกเป็นศิลปะการเต้นรำของชาวตะวันตก มีเอกลักษณ์ในการเคลื่อนไหวเฉพาะตัว มักปรากฏท่าทางที่หลีกหนีจากแรงโน้มถ่วงของโลก มีลีลาการเคลื่อนไหวที่สะท้อนจิตวิญญาณของมนุษย์ได้อย่างชาญฉลาด นาฏยศิลป์ตะวันตกก่อรูปร่างในดินแดนอารยธรรมลุ่มแม่น้ำไนล์ ส่งต่อเรื่อยมาผ่านอารยธรรมต่าง ๆ ก่อนจะพัฒนามาสู่ยุโรปและสหรัฐอเมริกา ที่เป็นที่นิยม เช่น บัลเลต์ นาฏยศิลป์สมัยใหม่ ฯลฯ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 5 พฤษภาคม 2557)

2.2.6 นาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary dance) นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยไว้ว่า

> นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เป็นการยากที่จะอธิบายให้เข้าใจลึกซึ้ง แต่ควรทำความเข้าใจใน 2 ประการสำหรับคำว่า ร่วมสมัย ประการแรก หมายถึงยุคสมัย ซึ่งเริ่มต้นควบคู่กับยุคนาฏยศิลป์สมัยใหม่ และอีกประการหนึ่ง หมายถึงสมัยหนึ่งกับสมัยหนึ่งมารวมกัน เช่น การนำนาฏยศิลป์ไทยราชสำนักตามอย่างกรมศิลปากร เอามาจัดการแสดงในยุคปัจจุบัน อย่างนี้เรียกได้ว่าเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแล้ว อย่างไรก็ตามคำว่าสมัยใหม่ดูเหมือนจะมาก่อนคำว่าร่วมสมัย ซึ่งตำราบางแห่งจะถือว่าเป็นอย่างเดียวกัน แต่เมื่อเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยจะให้ “ความทันสมัยใหม่เสมอ” เนื้อหาสาระมักพูดถึงสิ่งใดก็ได้ เป็นการแสดงความเป็นปัจเจกชนในศิลปินอย่างที่สุด รวมไปถึงท่าทางที่ไม่เน้นถึงความสวยงาม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 4 เมษายน 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.7นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ (Creative dance) นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ความหมายไว้ว่า "รูปแบบหรือลักษณะของงานนาฏยศิลป์ที่ได้ผ่านกระบวนการจัดเตรียมข้อมูล วางแผนและออกแบบที่เหมาะสมต่อแนวคิดที่ได้กำหนดขึ้น" (อ้างถึงใน วรากร เพ็ญศรีนุกูล, 2556: 12) และนอกจากนั้น พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ได้กล่าวเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไว้ว่า "การพัฒนาสิ่งใดเราจำเป็นต้องเข้าใจแก่นแท้ คุณค่าหรือตัวตนที่แท้จริงของสิ่งนั้นเสียก่อน เราจึงจะพัฒนาสร้างสรรค์ได้อย่าดี" (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2545: 13)

2.2.8 นาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความหมายนาฏยศิลป์การละครไว้ว่า "นาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) เป็นนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชนิดหนึ่ง เพราะเป็นการรวมระหว่าง นาฏยศิลป์ กับศิลปะการละคร เช่นเดียวกับศิลปะหลายแขนง ซึ่งหลอมรวมแล้วทำให้เกิดประเด็นใหม่ขึ้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา

2.3.1พิธีสตี (แบหลา)

ความหมายของ พิธีสตี นั้น คือพิธีการฆ่าตัวตายตามสามีที่เสียชีวิตไป ของผู้หญิงสมัยโบราณด้วยการกระโดดเข้ากองไฟขณะไฟกำลังลุกไหม้ศพของสามี ซึ่งพิธีกรรมนี้ยังมีปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน ตามความเชื่อ ของชาวฮินดู ซึ่งมีทั้งผู้หญิงที่เต็มใจทำ และไม่เต็ม ในกรณีที่ไม่เต็มใจนั้นหญิงหม้ายจะถูกสังคมกดดันให้ทำพิธี ตลอดจนการจับโยนเข้ากองไฟอย่างไม่สมัครใจ จอห์น การ์เรต (John Garrett) กล่าวถึงความหมายของพิธีสตี ว่า

> คำว่า สตี มาจาก √อสฺ แปลว่า เป็น คำว่า สตฺ เป็นคำนามเพศชาย หมายถึงความจริง ความซื่อสัตย์ สตี เป็นคำนามเพศหญิง หมายถึง หญิงดี หญิงผู้ซื่ออสัตย์ เมื่อเป็นชื่อเฉพาะเป็นชื่อธิดาองค์หนึ่งของพระทักษะ (อ้างถึงใน ปรีชา ช้างขวัญยืน, 2541: 154)

นอกจากนั้น ในงานเขียนของมอร์แกน (Morgan Kenneth) ได้เล่าถึงความเชื่อ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของนางสตี พระธิดาของพระทักษะ ไว้ว่า

> นางสตี ซึ่งเลือกพระศิวะเป็นสวามีโดยที่บิดาไม่เห็นด้วย เนื่องจากพระศิวะมีนิสัยแปลกและไม่เหมือนเทพองค์อื่นคือ ชอบเดินรอบสถานที่ทำศพหรือใช้เวลาฝึกโยคะ กายของพระองค์เปื้อนด้วยฝุ่นและขี้เถ้า เมื่อบิดานางสตีทำพิธีบูชาจึงไม่เชิญพระศิวะและนางสตี แต่นางก็ไปเข้าพิธี จึงถูกบิดาฆ่าเสีย เมื่อพระศิวะทราบ จึงยกพวกมาทำลายพิธีและลงโทษบิดาของเธอ หลังจากนั้น พระศิวะก็ทรงเสียพระทัยและท่องไปทั่วจักรวาล ทรงลืมหน้าที่ของเทวดาเสียสิ้น ทรงแบกร่างของชายาไว้บนบ่า พระวิษณุต้องการให้พระองค์คืนสู่สภาพปกติ จึงทรงใช้จักรตัดร่างของนางสตีกระจัดกระจายไปทั่วอินเดีย สถานที่ซึ่งชิ้นส่วนร่างกายของนางสตีไปตก จึงกลายเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ของนิกายศักติ พระศิวะจึงกลับมาทำหน้าที่สวรรค์ต่อไป ต่อมาทรงถูกเทพกามะรบกวนการทำสมาธิ และทำให้รักนางอุมา ธิดาของเทพหิมาลยะ และได้แต่งงานกับเธอ (อ้างถึงใน ปรีชา ช้างขวัญยืน, 2541: 155)

จากการวิเคราะห์ข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยจึงสามารถสรุปได้ว่า พิธีสตีนั้นมีที่มา จากความเชื่อเรื่องเทพเจ้าในตำนานของศาสจนาพราหมณ์ฮินดู โดยตั้งชื่อพิธีกรรมนี้ตามชื่อพระชายา ขององค์พระศิวะ หรือที่เรียกกันต่อมาจวบจนปัจจุบันว่า “พิธีสตี” ปรีชา ช้างขวัญยืน ได้อธิบายถึงประวัติความเป็นมาของพิธีกรรมนี้ ในประเทศอินเดีย ไว้ว่า

> พิธีสตรีเริ่มแพร่หลายขึ้นหลังสมัยฤคเวท ราวศตวรรษที่ 11-7 ก่อนคริสต์ศักราช ซึ่งสอดคล้องกับสภาพที่ผู้หญิงได้รับการศึกษาน้อยลงเรื่อยๆ จนในที่สุดผู้หญิงทั่วไปไม่ได้รับการศึกษาและฐานะของผู้หญิงก็ตกต่ำลง แต่งงานตั้งแต่ยังเด็ก สิ่งเหล่านี้จะเป็นสาเหตุที่ทำให้ผู้หญิงด้อยค่าลงจนถึงขั้นที่ต้องรับเคราะห์กรรมด้วยการเผาตัวเมื่อเป็นหม้าย แต่การเผาตัวนี้คงไม่ได้ทำกันในหมู่คนส่วนใหญ่เพราะหากเป็นเช่นนั้น กฎหมายเกี่ยวกับหญิงหม้ายซึ่งระบุไว้ในคัมภีร์ต่างๆ ย่อมจะไม่จำเป็น การที่มีกฎหมายในเรื่องดังกล่าวค่อนข้างละเอียดแสดงว่าคนทั่วไปไม่ได้ปฏิบัติกันเป็นปกติ

> แม้ในสมัยหลังฤคเวท หรือสมัยพระเวทตอนปลาย ซึ่งมีพิธีสตีแล้วก็ปรากฏว่า ผู้หญิงที่มีฐานะทางสังคมดีและได้รับการศึกษาดียังมีปรากฏอยู่ แต่ก็อาจจำกัดเฉพาะในหมู่ชนชั้นสูง เพราะในระยะเดียวกันนี้นักประวัติศาสตร์ก็ได้เล่าถึงความตกต่ำของผู้หญิงด้วย (ปรีชา ช้างขวัญยืน, 2541: 157)

สืบเนื่องจากข้อมูลข้างต้นที่กล่าวถึงพิธีสตีนี้ ผู้วิจัยพบว่า ในวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา ในตอนประสันตาต่อนก หรือตอน ดรสา แบหลา นั้น มีพิธีกรรมที่มีลักษณะเดียวกันนี้ แต่ถูกเรียกชื่อใหม่ว่า “การแบหลา” ซึ่งมีวัตถุประสงค์และรูปแบบของพิธีกรรมที่สอดคล้องกัน ดังจะเห็นได้จากผู้ประพันธ์วรรณคดีไทยนั้นได้พิถีพิถัน และให้ความสำคัญกับการตายของนางดรสา จนการตายของนางกษัตริย์ผู้นี้กลายเป็นสิ่งที่มีเกียรติ ควรยกย่อง และน่าสรรเสริญ เช่นเดียวกับพิธีสตี ตามความเชื่อของชาวฮินดู

ในขณะเดียวกัน หากมองตามหลักความเป็นจริง การฆ่าตัวตาย ถือเป็นบาปมหันต์ และไม่ควรแก่การเอาเยี่ยงอย่างใดๆ แต่ในทางตรงกันข้าม พิธีสตีหรือการแบหลานั้น กลับกลายเป็นความเชื่อ ค่านิยมของกลุ่มคนจำนวนหนึ่ง ที่ยังคงปฏิบัติสืบต่อกันมา และยังคงมีปรากฏให้เห็นอยู่ในประเทศอินเดีย

2.3.2 รำเดี่ยวมาตราฐาน ชุด ดรสา แบหลา

การแสดงรำเดี่ยวมาตราฐาน ชุด ดรสา แบลา เป็นการแสดงตอนหนึ่ง ในวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา ซึ่งเป็นถ่ายทอดเรื่องราวของนางดรสา ทั้งก่อนทำพธี แบหลา และ ขณะทำพิธีแบหลา โดยสามารถแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ชุดการแสดง คือ ดรสา ทรงเครื่อง เป็นกระบวนท่ารำเกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัวเพื่อไปเคารพศพพระสวามี และ ดรสา แบหลา เป็นกระบวนท่ารำในรูปแบบพิธีแบหลาตามความเชื่อในคติของฮินดู ซึ่งทั้ง2การแสดงนี้จะใช้นักแสดงเพียงคนเดียวในการถ่ายทอดการร่ายรำ โดยนอกเหนือจากการเล่าเรื่องตามวรรณคดีไทยแล้ว การแสดงชุดนี้ยังจัดเป็นการแสดงที่ นักแสดงหรือผู้ศึกษานาฏยศิลป์ไทย ใช้รำเพื่ออวดฝีมือ เนื่องจากเป็นการแสดงที่มีลีลาประดิษฐ์ซับซ้อนและยากต่อการฝึกฝน ในขณะเดียวกันการแสดงชุดนี้กลับไม่เป็นที่นิยมนำมาแสดงกันมากนัก เพราะแนวคิดของการแสดงนำเสนอการฆ่าตัวตายซึ่งไม่เป็นสิริมงคลต่อสังคม จึงทำให้คนไทยและเยาวชนไทยรุ่นใหม่ ไม่ทราบถึงข้อมูลและรายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครนางนี้

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ได้อธิบายถึงการแสดงชุด ดรสา แบหลา ไว้อย่างละเอียด โดยลำดับเรื่องตั้งแต่ความสำคัญของการแสดง ตลอดจนความเป็นมาและประวัติของการแสดง ไว้ว่า

> การแสดงชุดนี้ มาจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ซึ่งมีความสำคัญในการจัดแสดงอยู่ 2ประเด็นใหญ่ๆคือ เพื่อแสดงเป็นละครใน ตามบทละครเรื่องอิเหนา ในตอนอิเหนา รบกับระตูบุศินา ต่อด้วย ดรสาแบหลา และอีกประเด็นคือ เพื่อรำอวดฝีมือแสดงความสามารถและศักยภาพของผู้รำ เพราะมีท่ารำที่ยากและใช้เวลาในการแสดงนาน การแสดงชุดนี้น่าจะสืบทอดกันมาเป็นเวลานาน แต่ไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด จวบจนกระทั่งในสมัยของ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ผู้เป็นเจ้าของวังสวนกุหลาบ เป็นผู้อุปถัมป์การละครและการแสดงในสมัยนั้น การแสดงชุดนี้เริ่มมีหลักฐานปรากฏให้เห็นว่า ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้ได้รับการต่อท่ารำในสมัยที่ท่านมีอายุเพียง14 ปี ครั้งหนึ่งท่านได้มีโอกาสนำการแสดงชุด ดรสา แบหลา ออกแสดงต่อหน้าพระพักตร์ ด้วยความที่ท่านผู้หญิงเป็นผู้มีความสามารถด้านการรำ กอรปกับมีรูปร่างหน้าที่งดงาม จึงได้รับใช้ถวายตัวเป็นหม่อม ในเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ในเวลานั้น นอกจากนั้นการแสดงชุด ดรสา แบหลา ก็ยังมีหลักฐานปรากฏว่า ท่านอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช ก็เป็นอีกท่านหนึ่ง ที่ได้รับการต่อท่ารำ ดรสาแบหลาด้วย ในเวลาต่อมา วังสวนกุหลาบถูกยุบ คณะละครจึงอยู่ภายใต้ การอุปถัมป์ ของวังเพชรบรูณ์แทน แต่การแสดง และการรำยังถูกถ่ายทอด และต่อท่ากันต่อมา จนกระทั่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ก่อตั้งขึ้น ท่านอาจารย์ละมุล ยมะคุปต์ ก็ได้นำอาจารย์จากวังสวนกุหลาบ หนึ่งในนั้นคือ ท่านอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช มาเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำให้กับนักเรียน ทำให้การแสดงชุดนี้จึงยังปรากฏมาจวบจนปัจจุบัน (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

การแสดงชุด ดรสา แบหลา ถือเป็นนาฏยลักษณ์แบบหลวงชั้นสูงอันโดดเด่น ทำให้สถาบันการศึกษา ระดับอุดมศึกษานำไปใช้สอนในหลักสูตรนาฏยศิลป์ โดย รองศาสตรจารย์ผุสดี หลิมสกุล ก็เป็นอีกท่านหนึ่งที่ได้รับการต่อท่ามา ทั้งในรูปแบบไทย และแบบชวา และยังจัดทำเป็น

ศิลปนิพนธ์ ตลอดจนการบันทึกเทป เพื่อใช้เป็นตำราสำหรับงานวิจัย และสื่อการสอนสำหรับวิชานาฏยศิลป์ต่อไป

2.4 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม (Feminism)

คำว่า "เฟมินิสซึ่ม" (Feminism) หรือภายหลังในสังคมไทยบัญญัติเรียกกันว่า “สตรีนิยม” นั้น เป็นคำที่ปรากฏเป็นครั้งแรกในฝรั่งเศสราวปี ค.ศ.1880 แล้วแพร่เข้าสู่อังกฤษและอเมริกาในทศวรรษ 1890 และ 1910 ตามลำดับ สตรีนิยม คือขบวนการเรียกร้องสิทธิเสมอภาคที่เกิดขึ้นในประเทศตะวันตกที่มีการปฏิวัติอุตสาหกรรม แล้วได้แพร่กระจายขยายตัวไปทั่วโลก (ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2553: 4)

หลักของสตรีนิยม คือการแสดงแนวความคิดที่ว่าเพศชาย และเพศหญิงมีความเป็นมนุษย์เท่าเทียมกัน จึงควรมีความเสมอภาคเท่าเทียมกันในทุกๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นกฎหมาย สังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ และ การเมือง แต่ด้วยความเป็นไปในสังคม ที่ปรากฏให้เห็นว่า มีความเหลื่อมล้ำระหว่างเพศ โดยที่เพศหญิงมีสถานภาพที่ด้อยกว่าเพศชาย ถูกกดขี่ เอารัดเอาเปรียบ เลือกปฏิบัติ จึงเกิดมีกระแสของการเรียกร้องสิทธิเสมอภาคระหว่างเพศ ซึ่ง ลักษณวัต ปาละรัตน์ แสดงทัศนะสนับสนุนแนวคิดสตรีนิยม ไว้ว่า

> เฟมินิสม์ (Feminism) ก็คือ แนวความคิดและกระบวนการในการต่อสู้เรียกร้องเพื่อให้สิทธิสตรี (Women’s right) ปรากฏเป็นจริงในสังคมและเพื่อปลดปล่อยสตรีเพศจากการถูกกดขี่ (Oppression) การเอารัดเอาเปรียบ (Exploitation) ความไม่เสมอภาค (Inequality) ความไม่เป็นธรรม (Un-justice) อันเป็นความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงสังคมให้มีความยุติธรรมและเคารพในสิทธิของหญิงในฐานะมนุษย์อย่างเท่าเทียมกัน (ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2553: 4)

ในประเด็นของเรื่องความหมายนั้น มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมาย ที่แตกต่างกันออกไป แต่ยังคงซึ่งนัยสำคัญที่จะนำเสนอมุมมองเรื่องความเท่าเทียมกันระหว่างเพศ ที่หมายถึงศักยภาพและความสามารถของผู้หญิงที่ทำทุกอย่างได้เช่นเดียวกับผู้ชาย ผู้วิจัยได้นำข้อมูลดังกล่าวมาเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอการออกแบบลีลาสำหรับผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ด้วย

2.4.1 แนวคิดสตรีนิยมหลังสมัยใหม่ (Postmodern Feminism)

ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น จะเห็นได้ว่าพัฒนาการของแนวคิด สตรีนิยม (Feminism) มีการเปลี่ยนแปลงมาอย่างต่อเนื่องในทุกยุคทุกสมัย สาเหตุเพราะผู้หญิงยังคงมีสถานะและบทบาทเป็นรองเช่นเคย ปราศจากการให้คุณค่าจากเพศชาย สำหรับสตรีนิยมในยุคปัจจุบันนั้น เชื่อมโยงมาจาก แนวคิดหลังสมัยใหม่ ดังที่ จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต อธิบายถึงแนวคิดสตรีนิยมหลังสมัยใหม่ว่า นี้ว่า

> สตรีนิยมหลังสมัยใหม่ ต้องการสร้างและรักษาระยะห่างจากกรอบทฤษฎี เดิม ๆ และวางรากฐานใหม่สำหรับองค์ความรู้ที่ดีกว่า เหมาะสมกว่า สำหรับสังคมในโลกยุคหลังสมัยใหม่ที่เน้นทัศนคติแบบ การเสื่อมสภาพของทฤษฎี ค่านิยม และความเชื่อเดิม และความคงอยู่ในโลกนั้นเป็นเรื่องไร้สาระ (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2550: 245)

จงจิตต์ โศกนคณาภรณ์ อธิบายโดยภาพรวมเพิ่มเติมว่า

> สตรีนิยมสายหลังสมัยใหม่ปฏิเสธความเป็นสากลของผู้หญิง แต่จะให้ความสำคัญกับความแตกต่างของผู้หญิงที่มีอยู่ รวมทั้งความหลากหลายที่มีอยู่ในผู้หญิงแต่ละคน นอกจากนั้นยังปฏิเสธระบบคิดแบบแบ่งเป็นคู่ตรงข้าม โดยควรพิจารณาในภาพรวมมากกว่า (จงจิตต์ โศกนคณาภรณ์, 2550: 79)

นอกจากนี้ “การทำความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นหญิงหรือความเป็นชายนั้นจำเป็นจะต้องทำความเข้าใจในระดับจิต เพราะเพศเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น จึงสนใจในประสบการณ์ที่หลากหลายของผู้หญิงในการเล่าประสบการณ์ด้านเพศสภาพในแง่มุมต่าง ๆ จากทั้งระดับจิตสำนึกและจิตใต้สำนึก” (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2550: 261)

ผู้หญิงสามารถพัฒนาความภูมิใจและนับถือตนเอง ด้วยการสร้างความเข้มแข็งให้แก่ตนเองได้ สามามารถคิด และเลือกเส้นทางให้กับชีวิตตนเองได้ ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ดรสาแบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา จึงต้องการนำเสนอเรื่องราวแนวคิดใหม่และทำลายความคิดความเชื่อเดิมของคนในสังคมเกี่ยวกับบทบาททางเพศ สื่อให้เห็นถึงการรวมตัวกันและพลังของผู้หญิงที่ต้องการให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

2.4.2 แนวคิดสตรีนิยมกับสังคมไทย

แม้ว่าในปัจจุบันนี้ สถานภาพของสตรีไทยจะได้รับสิทธิ และโอกาสในการดำเนินชีวิตที่มีความสุข และมีความสะดวกสบายต่างๆเพิ่มมากขึ้น ทั้งในด้าน การศึกษา อาชีพการงาน การเลือกคู่สมรส ฯลฯ แต่หากมองอย่างละเอียดถ่องแท้แล้ว สตรีในสังคมไทยก็ยังคงมีบทบาทเป็นรองบุรุษอยู่มาก ความทัดเทียมที่พยายามเรียกร้องของกลุ่มสตรีนั้น อาจต้องใช้ระยะเวลาในบ่มเพาะ และรอเวลาในการเติบโตอย่างสมบูรณ์ในอนาคตข้างหน้า ลักษณวัต ปาละรัตน์ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับสถานภาพของสตรีกับสังคมไทยไว้ว่า

> ด้วยเหตุที่เรื่องฐานะ บทบาท สิทธิเสรีภาพของสตรี และความเสมอภาคระหว่างเพศเป็นเรื่องที่ทั่วโลกให้ความสนใจ เราเคยมีปีสตรีสากล และในทุกปีเรามีวันสตรีสากลเพื่อกระตุ้นให้มีการเคลื่อนไหว การดำเนินการในการยกระดับสถานภาพสตรีอย่างต่อเนื่อง และในประเทศไทย ปัญหาเกี่ยวกับสตรีก็เป็นสิ่งที่คนไทยให้ความสนใจเช่นกัน ในรอบหลายสิบปีที่ผ่านมา เราได้มีการปรับปรุงแก้ไขกฎหมายอันเกี่ยวกับสตรี มีการจัดตั้งกลุ่มหรือสมาคมต่างๆขึ้นมา เพื่อร่วมกันทำงานในการแก้ไขปัญหาและยกระดับสถานภาพสตรี อีกทั้งเผยแพร่กระตุ้นให้สตรีได้ตระหนักในเรื่องสิทธิหน้าที่ ความยุติธรรมระหว่างเพศ ความสามารถแห่งตนมากขึ้น และยังมีการให้บริการคำปรึกษา คำแนะนำ เป็นที่พึ่ง ที่พักพิง ให้ความช่วยเหลือสตรีที่มีความเดือนร้อน ดังจะเห็นได้จากการดำเนินงานของกลุ่มเพื่อนหญิง สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรี สมาคมบัณฑิตสตรีทางกฎหมาย บ้านพักฉุกเฉิน โครงการช่วยเหลือหญิงและเด็กผู้มีความเดือนร้อน เฉพาะหน้า เป็นต้น อีกทั้งในฐานะที่คนไทยส่วนใหญ่นับถือพุทธศาสนา มีพุทธศาสนาเป็นศาสนาประจำชาติ จึงเป็นการสมควรที่เราจะศึกษาและมองเรื่องของสตรีนี้ให้เกี่ยวโยงกับสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม และสังคมของเราด้วย โดยการมองแนวความคิดเกี่ยวกับสตรีจากแง่มุมของพุทธปรัชญา เท่าที่ผ่านมาก็ได้มีความพยายามที่จะทำให้ความเข้าใจฐานะ บทบาทของสตรีในทัศนะของพุทธศาสนาทั้งในด้านการทำการศึกษา ค้นคว้า วิจัย รวมทั้งการสอบถาม สัมภาษณ์ จากผู้รู้ในเรื่องนี้ จึงได้นำเสนอบทสรุปที่ได้จากการศึกษาวิจัยในเรื่องดังกล่าว ด้วยเห็นว่า เป็นประโยชน์ในการช่วยให้ชาวพุทธได้ทราบถึงทัศนะและท่าที

ที่พุทธศาสนามีต่อเรื่องดังกล่าวอย่างถูกต้องชัดเจน โดยทั่วไป คนส่วนมากเมื่อทราบถึงการที่พุทธศาสนากล่าวเกี่ยวกับสตรีนั้น มักจะได้ยินได้ฟังกันแต่เพียงบางแง่บางตอน ที่มีผู้หยิบยกขึ้นมากล่าวเสมอๆ ซึ่งโดยมากแล้วจะเป็นการกล่าวถึงในแง่ลบ คือ ความไม่ดีหรืออันตรายของสตรี เช่นว่า สตรีเป็นมลทินแห่งพรหมจรรย์ สตรีเปรียบได้กับอสรพิษ ในบางแห่งก็กล่าวถึงความยั่วยวน มารยาหญิง ความโลเล ความไม่น่าไว้วางใจ แต่ในบางแห่งก็กล่าวยกย่องสรรเสริญสตรี เช่น มารดาเป็นผู้มีอุปการะมาก หรือภริยาเป็นมิตรสนิทในเรือน ส่วนด้านสติปัญญาความสามารถก็มีกล่าวยกย่องสตรีไว้ โดยตั้งสตรีให้เสมอบุรุษ และยอมรับว่าสตรีก็สามารถบรรลุธรรมขั้นสูงได้ แต่ขณะเดียวกันในพระไตรปิฎกก็มีกล่าวไว้ว่า สตรีไม่สามารถเป็นพระเจ้าจักรพรรดิ พระพุทธเจ้า ท้าวสักกะ พรหม และพญามารได้ ในเมื่อหลักฐานทางศาสนาก็มีคำกล่าวเกี่ยวกับสตรีไว้หลายด้าน และบางด้านก็ดูเหมือนจะขัดแย้งกัน จึงอาจจะทำให้เกิดความสงสัยได้ว่า อะไรคือทัศนะที่แท้จริงและถูกต้องเกี่ยวกับสตรีในพุทธปรัชญา สิ่งสำคัญอย่างหนึ่งก็คือ การพิจารณาเฉพาะพุทธวจนะหรือหลักฐานแต่เพียงบางเรื่องบางตอนโดนไม่วิเคราะห์พิจารณาถึงหลักธรรมคำสอนและทัศนะโดยส่วนรวมแล้วอาจทำให้เกิดความเข้าใจไขว้เขว และดูเหมือนว่าพุทธศาสนามีความคิดที่ขัดแย้งกันในตัวเอง อันจะทำให้เกิดความเข้าใจอย่างผิดๆ และทำให้เกิดทัศนคติที่ไม่ดีต่อพุทธศาสนาได้ แต่ถ้าเราจะมองย้อนหลังไปสักสองสามพันปีและเปรียบเทียบสถานภาพของสตรีในสมัยก่อนพุทธศาสนากับสมัยพุทธกาลแล้ว เราจะเห็นถึงสภาพที่เปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้นของสตรี โดยที่พุทธศาสนามีส่วนช่วยในการยกระดับของสตรีในฐานะต่างๆ ให้สูงขึ้นทั้งในทางสังคมและศาสนา (ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2553: 201-202)

จากข้อมูล แนวคิดและความหมายของสตรีนิยม(Feminism) ข้างต้นนั้น ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการสื่อสารเรื่องสิทธิสตรี กับสังคมไทยในทิศทางที่ถูกต้อง และเป็นการถ่ายทอดความคิดในอีกแง่มุมหนึ่งของผู้หญิง ที่มุ่งเน้นเรื่องความเท่าเทียม สิทธิ โดยให้ผู้ชมตระหนักถึงความรุนแรง ที่สังคมเพศชาย (ปิตาธิปไตย) กระทำกับผู้หญิง ซึ่งผู้วิจัยมุ่งเน้นให้ผู้ชมการแสดงหันมาเข้าใจ ยอมรับ และสงสาร (Pity) ตามแบบฉบับของโครงสร้าง ละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) ของกรีก มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา ด้วย

2.4.3 แนวคิดเกี่ยวกับสตรีนิยมกับวรรณกรรมและศิลปะการแสดง

สตรีนิยม(Feminism) เป็นประเด็นที่ถูกนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานการแสดงอยู่บ่อยครั้ง ทั้งในลักษณะของรูปแบบการแสดงเฉพาะกลุ่ม และในวงกว้าง ซึ่งพบได้ในงานละครเวที ภาพยนตร์ หรือแม้กระทั่งงานนาฏยศิลป์ เนื่องจากศิลปะการแสดงเป็นสื่อที่ผู้ชมสามารถทำความเข้าใจได้ไม่ยาก เป็นสื่อที่เสพง่าย และสามารถเข้าถึงผู้ชมได้ในทางตรงอย่างไม่อ้อมค้อม ศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์ผลงาน จึงเลือกใช้เครื่องมือนี้ ใช้เป็นตัวแปรสำคัญในการนำเสนอแนวคิด และสาระสำคัญที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยมสู่ผู้ชม ซึ่ง ธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายถึงความเชื่อมโยงระหว่าง สตรีนิยมกันาฏยศิลป์ไว้หลายประเด็นด้วยกันว่า

> หากพูดถึงสตรีนิยม จะพบว่า เป็นประเด็นที่มีมาตั้งแต่ครั้งอดีต ตัวอย่างเช่น ตอนสีดาลุยไฟ ในวรรณคดีไทยเรื่องรามเกียรติ์ หรือนางพิมพิลาไล ในวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผน ผู้หญิงมักเป็นผู้ถูกกระทำให้มีบทบาเป็นรองเพศชายเสมอ แสดงให้เห็นว่าเรื่องของผู้หญิงและเพศสภาพ ยังปรากฏให้เห็นในทางลบในละครไทยเสมอ นอกจากนั้น ผู้หญิงยังถูกพูดถึงอยู่เสมอๆในการแสดง ที่เด่นชัดคือ การรำเดี่ยว มักจะเป็นบทบาทของตัวละครผู้หญิง มากกว่าบทบาทของตัวละครผู้ชาย แม้ว่าการแสดงชุดนั้นจะใช้ผู้ชายเล่นก็ตามแต่ก็จะเป็นการสวมบทบาของผู้หญิง ในส่วนของสายอาชีพการสอนการแสดงในราชสำนัก ผู้หญิงก็ถูกกำหนดให้มีบทบาทในการสอนและแสดงละครใน สังเกตได้จากบทบาทของครูละครในช่วงสมัยรัชกาลที่4-6 นั้น จะเป็นผู้หญิงโดยส่วนใหญ่ ในขณะที่ครูละครผู้ชายจะปรากฏอยู่ใน ละครชาตรีเท่านั้น (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 10 กรกฎาคม 2557)

ในขณะที่กาญจนา แก้วเทพ ก็ได้สรุปบทความ และงานวิจัยต่างๆในประเด็นที่เกี่ยวของกับสตรีนิยมกับศิลปะการแสดง มากไปกว่านั้นยังได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับ บทบาทของผู้หญิงที่ถูกสะท้อนผ่านสื่อการแสดง ทั้งในทางบวก และทางลบ อันได้แก่ สื่อละครโทรทัศน์ไทย และสื่อภาพยนตร์ไทย ซึ่งมีรากฐานมาจากการวิเคราะห์งานวรรณไทย ไว้อย่างละเอียดดังนี้

มีงานวิจัยหลายชิ้นที่ศึกษาสถานภาพของสตรีในสื่อสมัยใหม่ที่มีฐานมาจากวรรณกรรมคือ ละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ไทย โดยศึกษาบทบาทของสตรีในสถานะต่างๆ เช่น แม่ แม่ยาย เมีย เมียน้อย ผู้หญิงแกร่ง ผู้หญิงอ่อนต่อโลก ฯลฯ นอกจากบทบาทของสตรีที่ปรากฏในสื่อการแสดงแล้ว ยังมีข้อสังเกตเกี่ยวกับอาชีพของตัวละครผู้หญิง ในสื่อละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ บรรดาอาชีพของผู้หญิงที่กล่าวมานั้น ล้วนแล้วแต่เป็นอาชีพรองบ่อนหรือเป็นอาชีพที่ต้องขึ้นต่อผู้ชายทั้งสิ้น เช่น ผู้ชายจะเป็นแพทย์ ผู้หญิงจะเป็นพยาบาล ผู้ชายจะเป็นเจ้านาย ผู้หญิงจะเป็นเลขา ดังข้อสรุปของผู้วิจัยว่า “ผู้ชายบริหาร ผู้หญิงบริการ” ในแง่มุมนี้ละครสามารถสะท้อนภาพที่เป็นจริงได้พอสมควร ประเด็นที่ผู้วิจัยศึกษาต่อไปก็คือ เหตุผลในการเข้าสู่อาชีพของผู้หญิงคืออะไร และพบว่าส่วนใหญ่แล้ว ผู้หญิงมิได้ตัดสินใจเข้าสู่อาชีพเพื่อการพึ่งตนเองทาเศรษฐกิจ แต่มักจะเป็นเพราะต้องการตอบแทนบุญคุณ เพราะแต่งงาน เพราะเรื่องเพศ และในเวลาเดียวกัน ผู้หญิงก็พร้อมจะยุติชีวิตการงานเพื่ออย่างอื่นๆ ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าอาชีพมิใช่สิ่งที่สลักสำคัญสำหรับชีวิตผู้หญิง นอกจากนั้น ละครโทรทัศน์ยังได้วาดภาพผู้หญิงบางคนที่ประสบความสำเร็จในชีวิตการงาน เช่น เป็นเจ้าของกิจการหรือเป็นผู้บริหารว่า ผู้หญิงเหล่านี้จะเป็นหญิงโสด สูงอายุ มีลักษณะแบบสาวทึนทึกคือ จู้จี้ เจ้าอารมณ์ ไม่มีความสุขในชีวิตและอยู่อย่างปราศจากความรัก นอกเหนือจากมิติด้านอาชีพการงานแล้ว ยังมีกลุ่มผู้หญิงพิเศษกลุ่มหนึ่งที่ถูกนำเสนอจินตภาพอยู่เสมอในละครโทรทัศน์ คือ กลุ่มผู้หญิงโสเภณี เช่นเดียวกับปรากฏการณ์ในงานวรรณกรรมประเภทนวนิยายที่มีเนื้อหาว่าด้วยเรื่องโสเภณีอยู่มามายจนสามารถจัดเป็น “กลุ่มวรรณกรรมโสเภณี” ได้ ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นสภาพปัญหาที่เป็นจริงในสังคม (กาญจนา แก้วเทพ, 2541: 292)

จากข้อมูลและเหตุผลข้างต้น ผู้วิจัยจึงสนใจและให้ความสำคัญกับประเด็น สตรีนิยมกับวรรณกรรมและศิลปะการแสดง โดยจะนำข้อมูลที่ได้ ไปใช้ประกอบกับการสร้างสรรค์บทการแสดงและการออกแบบลีลา ตลอดจนองค์ประกอบต่างๆในงานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนภาพหญิงในสังคมปิตาธิปไตย ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้

2.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

นวลรวี จันทร์ลุน ได้อธิบายว่า “เมื่อนำคำว่า นาฏยศิลป์ รวมกับคำว่า สร้างสรรค์ จึงมีความหมายว่า รูปแบบหรือลักษณะของการฟ้อนรำหรือการละครที่ได้ถูกประดิษฐ์ขึ้นให้วิจิตรงดงาม มีลักษณะไปในเชิงสร้างสรรค์ความสุขความเจริญแก่สังคม” (นวลรวี จันทร์ลุน, 2554: 24)

นอกจากนั้น สุขสันติ แวงวรรณ ก็ได้แสดงทัศนะที่สอดคล้องกันว่า

> นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คือ การแสดงที่สร้างขึ้นใหม่เพื่อการสื่อความจากผู้สร้างงานผ่านนักแสดงไปยังผู้ชม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ชมตระหนักถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่อยู่ในบริบททางสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ ซึ่งอาจมีเนื้อหาเกี่ยวกับปัญหาสังคม สิ่งแวดล้อม การเมือง รวมถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในด้านอื่น ๆ ด้วย (สุขสันติ แวงวรรณ, 2554: 30)

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์คือ การสร้างงผลงานของศิลปินที่ผ่านประสบการณ์และการเลือกสรร โดยคำนึงถึงความรูปแบบ และแนวความคิด ที่ผสมผสานจนเกิดผลงานขึ้นใหม่ ซึ่งผู้วิจัยจะนำแนวคิดเหล่านี้ไปสร้างสรรค์งานการแสดงในลำดับต่อไป

2.5.1แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบาย คำว่า แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดิร์น (Postmodernism) ไว้ดังนี้

> ศิลปะหลังสมัยใหม่ คือ ศิลปะการเคลื่อนไหว แนวโน้มรูปแบบ หรือกระแสความคิดที่ปฏิเสธหรือต่อต้านแนวคิดแบบโมเดิร์น (Modernism) เริ่มใช้คำนี้ครั้งแรก เมื่อปี 1949 แต่แพร่หลายในทศวรรษที่ 70 ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในแง่สังคมหมายถึงสังคมที่แปรปรวน ในระบบคุณค่าทำให้ขอบเขตของ การแยกแยะสิ่งต่างๆ เช่น ความดี ความเลว ความงาม ความอัปลักษณ์ มีความคลุมเครือ เป็นผลมาจากการที่มนุษย์เกิดความอิ่มตัวกับความเจริญ ทันสมัย เทคโนโลยีและ อุตสาหกรรมในยุคโมเดิร์น จึงพยายามแสวงหาทางออกใหม่ด้วยการละ ทิ้ง ระบบคุณค่าเดิมทั้งหมด (อารี สุทธิพันธุ์, 2535: 11)

นอกจากนั้น จันทนี เจริญศรี ยังได้อธิบายถึงความหมาย รูปแบบ และแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ เพิ่มเติมไว้ด้วยว่า

> ศิลปะหลังสมัยใหม่ หมายถึงรูปแบบ (Style) และลีลา ทางศิลปะ ในความหมายนี้ทัศนภาพแนวหลังสมัยใหม่ถูกใช้เรียกรูปแบบทางศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงจุดเปลี่ยนของศตวรรษที่ 20 ในขณะที่รูปแบบทางศิลปะแนวหลังสมัยใหม่ จะให้ความสำคัญกับความก้าวหน้า (Avant-garde) และแปลกใหม่ (Novelty) พร้อมกับมีเนื้อหาที่เน้นถึงการตรวจสอบตัวเอง และตรวจสอบความเป็นจริง โดยเผยให้เห็นลักษณะที่ไม่แน่นอนของความจริง (จันทนี เจริญศรี, 2544: 14-15)

ในขณะที่ จุติกา โกศลเหมมณี ก็ได้ตั้งข้อสังเกต และสรุปถึงลักษณะเฉพาะของ ศิลปะหลังสมัยใหม่(Postmodernism) ไว้ด้วยว่า

> ลักษณะของศิลปะหลังสมัยใหม่ สามารถอธิบายเป็นประเด็นดังนี้ 1) การปฏิเสธศูนย์กลาง ซึ่งก็คือ การปฏิเสธอำนาจครอบงำ เน้นชายขอบซอกมุม เพื่อปลดเปลื้องการครอบงำทางเวลา เทศะและอัตลักษณ์ที่ยังหลงเหลืออยู่ ดังปรากฏในสถาปัตยกรรมจำนวนมากที่เลิกเน้ศูนย์กลาง 2) การปฏิเสธความเป็นเอกภาพ หรือองค์รวม ภาพเขียนหรือสถาปัตยกรรมจึงไม่จำเป็นต้องจบสมบรูณ์ อาจเป็นหลายเรื่องซ่อนเร้นกัน 3) โพสโมเดิร์น (Post – modern) คัดค้านโครงสร้าง ระเบียบลำดับ ไม่ยึดติดกับโครงสร้างเพราะถือได้ว่าเป็นแนวคิดหลังโครงสร้างนิยม 4) โพสโมเดิร์น (Post – modern) ปฏิเสธจุดเริ่มต้น จึงปฏิเสธประวัติศาสตร์แต่โหยหาอดีต เนื่องจากความไม่มั่นคงทางอัตลักษณ์ อดีตของพวดเขาไม่ใช่ประวัติศาสตร์ แต่เป็นการทำลายประวัติศาสตร์ เพราะมันถูกนำมาอยู่ในปัจจุบันหรือหลุดไปจากบริบทอย่างสิ้นเชิง ความคิดโพสโมเดิร์น เป็นทั้งการวิพากษ์ และการตั้งคำถามที่มีต้อโลกแบบโมเดิร์นของตะวันตก ซึ่งมองว่าการสร้างสังคมสมัยใหม่ของโลกตะวันตกที่ได้ดำเนินมานั้น ไม่พัฒนาความสุข การหลุดพ้น หรือชีวิตที่เป็นเหตุเป็นผล อย่างที่

> กล่าวอ้างกัน เป็นเพียงการสร้างวาทกรรมผ่านภาษา เพียงเพื่อครอบงำสังคมอื่นเพื่อชิงความได้เปรียบในหลายปัจจัย (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: ภาคผนวก)

จากข้อมูลข้างต้นนั้น พบว่าแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ สอดคล้องกับ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post modern dance) ที่ว่าด้วยเรื่องการต่อต้าน สมัยใหม่ (Modern) อย่างไม่มีเงื่อไข ซึ่งแอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้ว่า

> ในช่วงทศวรรษที่ 1950 ศิลปินหรือผู้ออกแบบท่าเต้นรำเริ่มรู้สึกถึงคำว่า “ข้อจำกัด” ของนาฏยศิลป์ที่ผ่านการสอนจากศิลปินรุ่นก่อนหน้านี้ ดังเช่น อิสดอรา ดันแคน ที่มีพื้นฐานการเต้นบัลเลต์ แต่ก็ได้นำเอาท่าเต้นเหล่านั้นมาทำทิศทางที่แตกต่างหรือสร้างท่าทางขึ้นใหม่ให้แตกต่างไปจากสิ่งที่ได้รับถ่ายทอดในชั้นเรียน นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ถือเป็นปรัชญาของการเคลื่อนไหวร่างกาย เพราะต้องเข้าใจคำว่า “นามธรรม” (abstract) และคนในสังคมปัจจุบันมักให้นิยามของคำว่าศิลปะหลังสมัยใหม่ว่าเป็น “ความเปรี้ยวจี๊ดจ๊าดที่ล้ำหน้า” (avant garde) กล่าวคือเป็นผู้นำศิลปะที่มีแนวคิดหรือมุมมองการนำเสนอที่ก้าวล้ำไปกว่าคนจำนวนมาก โดยเฉพาะในแง่ของการเต้นรำนั้นก็ไม่ได้ยึดถือเอาความมีรูปแบบหรือตีแผ่ความต้องการในสิ่งที่สมบูรณ์แบบตามต้นฉบับเป็นที่ตั้ง (Ambrosio, 1999: 65)

โดยสรุปแล้ว แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่เชื่อแนวคิดทฤษฎีใดแนวคิดอย่างตายตัว แต่เน้นเสรีภาพทางความคิด จึงนำมาซึ่งความหลากหลายในการคิดสร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ศิลปะหลังสมัยใหม่ยังเด่นชัดในเรื่องการสร้างสรรค์ที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ โดยบูรณาการศิลปะหลายแขนงไว้ด้วยกันในองค์ประกอบการแสดง ทั้งบทการแสดง การออกแบบลีลาการ การออกแบบเครื่องแต่งกาย เสียงประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง และการใช้พื้นที่ในการแสดง เพื่อช่วยในการสื่อสารความคิดของผู้วิจัย ตลอดจนเกิดผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่มีความแปลกใหม่ต่อไป

2.5.2แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะการแสดงสมัยใหม่ และหลังสมัยใหม่

การแสดงเป็นศิลปะชั้นสูงแขนงหนึ่งของมนุษย์ที่มีมายาวนาน ตั้งแต่สมัยอดีต หากย้อนไปเมื่อราว 450 ปีก่อนคริสตศักราช ในสมัยของกรีกโรมัน ยุคสมัยที่นักประวัติศาสตร์การละครถือเป็นยุคแรกเริ่มแห่งศิลปะการละคร ละครในสมัยนั้นจะเป็นการแสดงเพื่อบูชาเทพเจ้าไดโอนีซุส (Dionysus) จัดแสดงในพื้นที่กลางแจ้ง ตามไหล่เขา จนมีการพัฒนาสู่การแสดงในที่ร่ม มีการจัดสร้างเป็นโรงละคร เพื่อเป็นสถานที่สำหรับผู้ชมละครโดยเฉพาะ ในสมัยนั้นละครเวทีจึงเฟื่องฟูอย่างมากและเป็นที่นิยม อย่างแพร่หลาย

ศิลปะการแสดง ได้มีพัฒนาการเรื่อยมาตามยุคและสมัย สังคม วัฒนธรรม ของแต่ละประเทศของที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งแต่ละยุคสมัยก็จะมีรูปแบบและแนวคิดที่แตกต่างกัน ตลอดจนการให้คุณค่าและความสำคัญต่องานศิลปะการแสดงด้วย ข้อสังเกตที่พบคือ ความเจริญรุ่งเรือง และการไหลของอารยธรรม และศิลปะการแสดงนั้น ไม่ได้ถูกจำกัดอยู่ที่ใดที่หนึ่ง แต่จะหมุนเวียน และจะถูกเรียกตามความเฟื่องฟูของประเทศและภูมิภาคนั้นๆ เช่น เริ่มต้นในประเทศอิตาลี ไหลเข้าสู่ประเทศอังกฤษ สลับเปลี่ยนกับประเทศฝรั่งเศส เป็นต้น ซึ่งสามารถสรุป และลำดับยุคของศิลปะการแสดงได้ดังนี้ เริ่มต้นจากยุคกรีก เข้าสู่ยุคโรมัน ยุคกลาง ยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ (Renaissance) ยุคนีโอคลาสสิค(Neoclassicism) ยุคโรแมนติก (Romanticism) จนถึง ยุคศิลปะการแสดงสมัยใหม่ (Modern Theatre) ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมาก จวบจนเทคโนโลยีได้มีการพัฒนาให้ทันสมัย ทำให้เทคโนโลยีนั้นเข้ามามีบทบาทต่อศิลปะการการละคร กลายเป็นละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ ต่อเนื่องมาจนปัจจุบัน

2.5.2.1ศิลปะการแสดงสมัยใหม่ (Modern Theatre)

ในสภาวการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจ ซึ่งกำลังอยู่ในภาวะยุ่งเหยิงจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมของประเทศทางยุโรปในขณะนั้น มีผลต่อเนื่องมาถึงความแออัดของผู้คนในเมือง จากการที่กรรมกรในชนบทอพยพเข้ามาอยู่กันหนาแน่นตามเมืองใหญ่ ความอดอยากและอัตราของอาชญากรรมพุ่งสูงขึ้น แนวความคิดเพ้อฝันแบบละคร โรแมนติค และ ความไม่สมจริงแบบละครเมโลดรามา ดูจะไม่สอดคล้องกับเหตุการณ์ที่เป็นอยู่เลย ศิลปะการละครเริ่มเปลี่ยนแปลงมาสู่การแสวงหาความเป็นจริงมากขึ้น จึงเกิดละครในรูปแบบใหม่ ที่ละทิ้งธรรมเนียมเดิมขึ้น

1) ละครสมัยใหม่แนวต่อต้านเรียลิสม์ (Anti-Realism)

สดใส พันธุมโกมล กล่าวถึงแนวคิดและรูปแบบของละครประเภทต่อต้านความสมจริง ในยุคของศิลปะการแสดงสมัยใหม่ ไว้ว่า

> แม้ว่าละครแนวเรียลิสม์และแนทเชอรัลลิสม์จะสามารถแก้ไขปัญหาการไม่สมจริงและความเสื่อมทรามไร้สาระของละครประเภทเมโลดรามา ตลอดจนนำศิลปะและวรรณคดีกลับมาสู่วงการละครได้สำเร็จ แต่ผู้นำทางการละครสมัยใหม่ก็มิได้พอใจอยู่เพียงแค่นั้น ไม่ช้าไม่นาน ต่างคนต่างก็พากันเบื่อหน่อยและแลเห็นจุดอ่อนของละครประเภทเรียลิสม์และเนทเชอรัลลิสม์หลายอย่างหลายประการ หลายคนอ้างว่าเรียลิสม์และแนทเชอรัลลิสม์ไม่สามารถให้ความสมบูรณ์แก่การละครได้ เพราะพอมาเน้นเรื่อง “ความจริง” แล้ว จะต้องทิ้งทุกอย่างที่เป็นความฝันหรือจินตนาการ จะต้องเลิกใช้โครงกลอนในการประพันธ์หรือลีลาที่ไม่ได้ “ลอกแบบ” มาจากชีวิตจริงในละคร ผลที่เกิดขึ้นก็คือ “ความจริง” ที่เสนอในรูปของละครเรียลิสม์และแนทเชอรัลลิสม์บางครั้งกลายเป็นความจริงที่อยู่ในวงแคบ และกฎข้อบังคับในการแสดง การสร้างฉาก เครื่องแต่งกาย ฯลฯ ที่จะให้ “เหมือนธรรมชาติ” หรือ “เหมือนชีวิต” แต่อย่างเดียวนั้นทำให้การละครต้องละทิ้งแนวอื่นๆ ที่มีลีลาแตกต่างไปจากธรรมชาติอย่างน่าเสียดาย ผู้ที่คุ้นเคยกับการละครต้องละทิ้งแนวอื่นๆที่มีลีลาแตกต่างไปจากธรรมชาติอย่างน่าเสียดาย ผู้ที่คุ้นเคยกับการละครของประเทศทางตะวันตกย่อมทราบดีว่าละครที่มีมาแต่ดั้งเดิมซึ่งมิได้ใช้ลีลา “เหมือนธรรมชาติ” ทั้งของไทย จีน อินเดีย ญี่ปุ่น ฯลฯ นั้น มิใช่ว่าจะไม่ให้ “ความจริง” เกี่ยวกับชีวิตต่อเรา เพียงแต่วิธีให้ความจริงของละครทางตะวันออกนั้นมีศิลปะของการแสดงที่เป็นแบบเป็นแผนใช้ภาษาและลีลาที่ไม่ได้ “ลอกแบบ” มาจากชีวิตประจำวัน แต่ในขณะเดียวกัน ละครประเภทนี้ก็สามารถให้ “ความจริง” เกี่ยวกับชีวิตผู้ชมได้มากกว่าๆ กับละครแนวเรียลิสม์และแนทเชอรัลลิสม์เหมือนกัน (สดใส พันธุมโกมล, 2542: 46)

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนั้น ผู้วิจัยได้นำแนวคิดของศิลปะการแสดงสมัยใหม่ มาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ โดยเลือกแนวคิดสำคัญๆที่สอดคล้องกับงานวิจัย ตลอดจนการนำไปสู่กระบวนการนำเสนอและการสร้าวสรรค์ผลงาน ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้ แนวคิดการละคร2 รูปแบบด้วยกัน คือ ละครแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (expressionism) และละครแนวสัญลักษณ์ (Symbolism)

1.1) ละครแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (expressionism)

มัทนี รัตนิน ได้อธิบายถึง ความหมายและลักษณะ ของละครแนว เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (expressionism) ไว้ว่า

> ละครแนวนี้ได้อิทธิพลจากจิตรกรรมเยอรมันสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 แสดงด้านลบของมนุษยชาติ มี 2 พวก คือ พวกหัวรุนแรง (activists) กับพวกจิตวิญญาณนิยม (mystics) จะเน้นการแสดงออกซึ่งอารมณ์รุนแรง และความรู้สึกนึกคิดที่ต่อต้านระบบจักรกลของโลกอุตสาหกรรม การทำงานล้างผลาญโดยสงคราม ความทารุณกดขี่ในสังคม ชีวิตมนุษย์บิดเบี้ยว พิการ มนุษย์กลายเป็นเครื่องจักรกลที่ไร้วิญญาณ ในขณะเดียวกันก็พยายามแสวงหาทางออกและการแก้ไขสภาพชีวิตและสังคมให้ดีขึ้น นักการละครแนวเอ็กเพรสชันนิสม์ที่มีชื่อ คือ ออกัสต์ สตรินเบร์ก (August Strindberg, ค.ศ. 1849 – 1912) ชาวสวีเดน ละครเรื่อง นิมิตมายา (The Dream Play, ค.ศ. 1902) ของเขาแสดงความทุกข์ของมนุษย์ในภาวะต่างๆ ทั้งในครอบครัว ความสัมพันธ์ระหว่าง พ่อ แม่ ลูก ความผิดหวังในความฝันและความรัก การรอคอยที่ไร้ผล ฯลฯ ตัวละคอนอีกตัวหนึ่งจะกลายเป็นอีกตัวหนึ่งต่อเนื่องกันเหมือนอยู่ในห้วงสงสารวัฏ เวียนว่ายตายเกิดไม่รู้จักจบสิ้น ลักษณะฉากโล่งเลี่ยน มีรูปปราสาทผุดขึ้นมาจากกองมูลสัตว์ ยอดปราสาทบานออกมาเป็นดอกไม้ เป็นสัญลักษณ์ของความงามและความฝันที่เกิดขึ้นจากโคลนตมสกปรก เป็นเรื่องธิดาพระอินทร์ลงมาเกิดเป็นมนุษย์เพื่อเรียนรู้เกี่ยวกับความทุกข์ของมนุษย์โดยมีกวีเป็นผู้ชี้นำอธิบายไขปริศนาให้ แต่กวีเองก็ไม่สามารถพ้นจากทุกข์ในขณะที่สร้างผลงานที่งดงามสุนทรีย์ สตรินเบิร์กได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์และปรัชญาฮินดูอยู่มาก ผสมกับศาสนาคริสต์ในเรื่องพระเยซูมาเกิดเป็นมนุษย์เพื่อนับทุกข์และบาปแทนมนุษย์ ซึ่งคล้ายการอวตารของฮินดู อีกเรื่องหนึ่งคือ The Ghost Sonata (ค.ศ. 1907) เสนอ

เรื่องเป็นตอนๆ ไม่ต่อเนื่องเหมือนฝันร้ายแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ มีอิทธิพลต่อผู้กำกับการแสดงตะวันตกรุ่นใหม่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในละครต่อต้านการเมืองและระบบทุนนิยม ส่งเสริมลัทธิสังคมนิยมเพื่อความยุติธรรมทางเศรษฐกิจและสังคม (มัทนี รัตนิน, 2551: 194)

1.2) ละครแนวสัญลักษณ์ (Symbolism)

สดใส พันธุมโกมล ได้อธิบายถึง ความหมายและลักษณะของ ละครแนวสัญลักษณ์หรือ ซิมโบลิสม์ (Symbolism) ไว้ว่า

เป็นละครที่ใช้สัญลักษณ์ในการเสนอความเป็นจริง แทนที่จะลอกภาพที่เหมือนจริงมาแสดงแต่อย่างเดียว พวกนี้อวดอ้างว่า “ความจริง” ที่เข้าเสนอโดยใช้สัญลักษณ์นี้ลึกซึ้งกว่า “ความจริง” ที่ได้มาจากการ “ลอกแบบ” ธรรมชาติโดยใช้สัมผัสทั้งห้า เช่น “ความจริง” ของพวก “เรียลิสม์และแนทเชอรัลลิสม์” เพราะความเป็นจริงที่สูงสุดและสมบูรณ์นั้นอยู่ลึกเกินกว่าที่จะเห็นหรือจับต้องได้ นอกจากนั้น ธรรมชาติและการกระทำของมนุษย์ก็มีอยู่มากที่ไม่สามารถอธิบายได้ด้วยเหตุผล และประสบการณ์บางอย่างในชีวิตก็เป็นสิ่งที่ลึกลับซับซ้อนเกินกว่าที่มนุษย์จะเข้าใจได้ ฉะนั้น การที่จะอธิบายถึงปัญหาชีวิตอย่างแจ่มแจ้ง ใช้ถ้อยสำนวนที่สมเหตุสมผลนั้นบางครั้งก็เป็นสิ่งที่ไม่อาจทำได้นักเขียนบทละครประเภท “ซิมโบลิสม์” จึงหันมาใช้วิธี “แนะ” ให้ผู้ชมใช้จิตนาการแสวงหาความจริงด้วยตนเอง โดยใช้สัญลักษณ์ที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังฉาก ตัวละคร การกระทำ และบทเจรจา เป็นสื่อในการนำผู้ชมไปสู่ความเข้าใจเรื่องราวหรือข้อคิดของผู้เขียนเกี่ยวกับชีวิตหรือมนุษย์ หรือสิ่งอื่นใดที่ถือว่าเป็น “ความจริง” ที่ละครเรื่องนั้นๆต้องการเสนอต่อผู้ชม ผู้นำในด้านการเขียนบทละครแนว “ซิมโบลิสม์”นี้ มักมีความเห็นว่าโลกของเรานี้เต็มไปด้วยสิ่งมหัศจรรย์และอำนาจเร้นลับที่มนุษย์ไม่อาจเข้าถึงหรือเข้าใจได้อย่างถ่องแท้ ฉะนั้น บทละครประเภทนี้มักมีบรรยากาศที่แปลกประหลาดและไม่เหมือนจริง คำพูดและการกระทำต้องนำไปตีความเสียก่อนจึงจะได้ความหมายที่ลึกซึ้ง ในบางครั้งผู้เขียนอาจจะเขียนเป็นแบบเทพนิยาย หรือเขียนเรื่องที่เกี่ยวกับจินตนาการ เช่น เรื่องบลู เบริ์ด (Blue Bird) ของ มอรีส เมเทอร์ลิงค์ (Maurice Maeterlinck) นักเขียนชาวเบลเยียมซึ่งถือกันว่าเป็นผู้นำที่สำคัญคนหนึ่งในด้านการเขียนบทละคร

แนว “ซิมโบลิสม์” นี้ ละครแนว “ซิมโบลิสม์” นับว่าเป็นละครแนวแรกๆ ที่เกิดขึ้นเพื่อต่อต้าน “เรียลิสม์” และ “แนทเชอรัลลิสม์” และได้รับความนิยมสูงสุดระหว่างปี ค.ศ.1890 - 1914 และแม้ว่าในขณะนี้ละครประเภท “ซิมโลลิสม์” แท้ๆ จะไม่ค่อยมีผู้นิยมเขียนกันแล้ว แต่อิทธิพลของการเขียนและการจัดเสนอละครแนวนี้ก็ได้กลายมาเป็นอิทธิพลที่ถาวรในโลกการละคร แม้แต่ละครแนว “เรียลิสม์” ในปัจจุบันก็ได้รับเอาความคิดและเทคนิคในการเสนอละครของ “ซิมโบลิสม์” ไปใช้ทำให้เกิดละครสมัยใหม่ที่เป็นส่วนผสมของ “เรียลิสม์” และ “ซิมโบลิสม์” ขึ้นมากมาย เช่น เรื่อง เดอะ กลาส เมนาเจอรี่ (The Glass Menagerie) หรือ ตุ๊กตาแก้ว ของเทนเนสซี (Tennessee Williams) ซึ่งเป็นตัวอย่างที่เห็นได้ชัดของลักษณะของละครสมัยใหม่ที่นำแนวต่างๆ มาผสมกลมกลืนกันได้อย่างแนบเนียน กล่าวคือ เทนเนสซี วิลเลียมส์ ใช้หลักเกณฑ์ของเรียลิสม์ (realism) แนทเชอรัลลิสม์ (naturalism) ซิมโบลิสม์ (symbolism) และธีแอททริคัลลิสม์ (theatricalism) สร้างละครสมัยใหม่ที่วางอยู่บนรากฐานของความเป็นจริง แต่ใช้วิธีการเสนอที่เต็มไปด้วยสัญลักษณ์ จินตนาการ และประเพณีของละครที่ยอมรับว่า “ละครเป็นละคร” อย่างสมบูรณ์ นอกจากจะคัดค้านการลอกแบบชีวิตจริงมาใช้ในการประพันธ์แล้ว พวกต่อต้าน “เรียลิสม์” และ “แนทเชอรัลลิสม์” ที่เรียกตนเองว่าเป้นพวก “ซิมโบลิสต์ส” (symbolists) ยังคัดค้านการสร้างฉากที่เหมือนจริงทุกระเบียดนิ้ว ตลอดจนการเน้นรายละเอียดและการให้ข้อปลีกย่อยเกี่ยวกับการเวลาและสถานที่ในการเสนอละครมากเกินไป พวกนี้นิยมใช้ฉากและเครื่องแต่งกายที่ดูเป็น “กลางๆ” ไม่จำเพาะเจาะจงว่าเป็นยุคใด หรือแม้แต่เมืองใด แต่จะเน้นการให้อารมณ์ บรรยากาศ และทำให้ฉาก แสง สี เครื่องแต่งกาย เป็นส่วนหนึ่งของ “สัญลักษณ์” ที่ให้ความหมายของเรื่อง (สดใส พันธุมโกมล, 2542: 46-47)

2.5.2.2 ศิลปะการแสดงหลังสมัยใหม่ (Post Modern Theatre)

พัฒนาการของศิลปะการแสดงนั้น ได้เดินทางมาถึงยุคปัจจุบัน ซึ่งเรามักเรียกรวมกันว่า ศิลปะการแสดงยุคหลังสมัยใหม่ (Post Modern Theatre) ซึ่งมีรูปแบบ และแนวคิด ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงแตกต่างจากยุคก่อนๆที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ศิลปะยุคนี้ไม่เน้นผลลัพท์ที่ความถูกหรือผิด แต่กลับเปิดโอกาสให้ศิลปินได้ทดลองสร้างสรรค์งาน (Experimental) โดยไม่ยึดติดกับรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง แต่ให้ความสำคัญกับสาร (Theme) ที่ต้องการนำเสนอมากกว่าสิ่งอื่นใด สามมิติ สุขบรรจง อธิบายถึง ศิลปะการแสดงหลังสมัยใหม่(Post Modern Theatre) ไว้ว่า

สังคมโมเดิร์น (Modern) เป็นสังคมที่มีผลพวงจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม โดยมีวิธีคิดแบบดิ่งเดี่ยว (Vertical) มีลำดับและกระบวนการในการสร้างรูปของแบบศิลปะที่ชัดเจน ในขณะที่โพสโมเดิร์น (Post Modern) กลับพูดในทางตรงกันข้ามกัน โดยเปลี่ยนมุมมองจากการดิ่งเดี่ยว เป็นทางเส้นขนาน (Horisontal) ให้ความสำคัญกับเรื่องความหลากหลาย และความแตกต่าง ปราศจากการแบ่งชนชั้นของศิลปะ ไม่มีความเชื่อในเรื่องศิลปะชั้นสูง หรือศิลปะที่ต้อยต่ำ มีเพียงงานที่ใช้ได้หรือใช้ไม่ได้ ในยุคโมเดิร์นนั้น การสร้างงานจะให้ความสำคัญที่ตัวศิลปินแต่เพียงผู้เดียว ถือมุมมองของศิลปินเป็นสำคัญ (Art for Art Sake) ในขณะที่ โพสโมเดิร์น กลับเปลี่ยนการมองผลงานศิลปะ ที่ศิลปินมายืนอยู่ในตำแหน่งเดียวกับผู้ชม โดยผู้ชมเป็นผู้ตัดสินงานศิลปะนั้นๆ ศิลปะการแสดงก็เช่นเดียวกัน ในยุคนี้ มีการนำเสนอสิ่งที่แตกต่างสิ่งที่มีการผสมผสาน มากมาย นักการละครที่มีชื่อเสียงได้แก่ แอนน์ โบการ์ท (Anne Bogart) ซึ่งเป็นผู้คิดค้นแนวคิดเรื่องของมุมมอง(View Points) ที่อธิบายถึงแนวคิดความเท่าเทียม ในงานศิลปะการแสดง เช่น หน้าที่และบทบาทของคนทำละครเปลี่ยนไป ในอดีตนั้น ผู้กำกับคือตำแหน่งที่สูงสุด แต่ในยุคโพสโมเดิร์น ทุกหน้าที่เท่าเทียมกัน นักแสดงก็มีสิทธิในการนำเสนอ การออกความคิดเห็นทำ ศิลปะการแสดงในยุคนี้ จึงไม่มีกฎเกณฑ์ ไม่มีคำจำกัดความของงานศิลปะที่ตายตัว ว่าต้องเรียกว่าอะไร เพราะรูปแบบบางอย่างมีการผสมผสานสิ่งใหม่ๆ ได้เสมอ (สามมิติ สุขบรรจง, สัมภาษณ์: 4 มกราคม 2557)

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เรื่อง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนานั้น ได้นำแนวคิดทั้งรูปแบบสมัยใหม่ และหลังสมัยใหม่ มาผสมผสาน และบูรณาการร่วมกัน เพื่อให้เกิดผลงานการแสดงที่สามารถตอบโจทย์ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ตลอดจนผู้ชมการแสดง ปราศจากการแบ่งแยกหรือการจำกัดความหมายให้กับงานแสดง โดยมุ่งเน้นที่กระบวนการสร้างสรรค์ มากกว่าผลลัพธ์ของการสร้างสรรค์

2.5.3 นาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre)

นาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) คือการนำเสนอศิลปะการแสดงรูปแบบหนึ่งที่บูรณาการผสมผสานระหว่าง นาฏยศิลป์ และศิลปะการละคร เข้าไว้ด้วยกัน โดย อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ถือเป็นนักเต้นผู้ซึ่งเป็นแรงบรรดาลใจ ในการกำเนิดรูปแบบของการแสดงชนิดนี้ เพราะดันแคนเป็นคนแรกที่ปฏิวัติท่าเต้น จากท่าของลำตัว(Torso) ที่เปิดและแข็งนิ่ง กลายเป็นการเคลื่อนไหวที่มีทั้ง อินวาร์ด (Inward) และ เอาท์วาร์ด (Outward) ที่ยืดหยุ่น กระจาย หรือหยุดนิ่งเมื่อต้องการหยุด

นาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) จึงไม่ใช่รูปแบบของการเต้นรำ แต่เป็นรูปแบบการนำเสนอศิลปะการแสดง ผ่านการเล่าเรื่องทางร่างกาย และท่าทางการเคลื่อนไหวของนักแสดง โดยไม่อาศัยภาษา ด้วยแนวคิดที่ว่า “ศิลปะการแสดงที่แท้จริงก็คือศิลปะแห่งร่างกาย” นาฏยศิลป์การละคร มีรูปแบบและความหมายที่ใกล้เคียงกับ รูปแบบการละครประเภท ฟิซิเคิ่ลเธียร์เตอร์ (Physical theatre) โดยนักวิชาการ ตลอดจนผู้เชี่ยวชาญก็ให้นิยามและความหมายไปในทิศทางเดียวกัน ศศิพินทุ์ ศิริวาณิชย์ ได้อธิบายถึง รูปแบบของ “ นาฏยศิลป์การละคร” ไว้ว่า

> ดานซ์เธียร์เตอร์ (Dance Theatre) เป็นตรงกลางระหว่าง เธียร์เตอร์ กับ ดานซ์ ซึ่งมันทำให้เห็นภาพว่า ผลงานประเภทนี้ ยังคงเล่าเรื่องที่ศิลปินอยากจะพูด เพียงแต่สิ่งที่ใช้ในการสื่อสารนั้น ไม่ใช้คำพูด หรือถ้าใช้คำพูด คำพูดก็จะไม่ใช่สื่อหลักในการสื่อสาร แต่เป็นร่างกายต่างหากที่เราให้ความสำคัญในการเล่าเรื่อง หลายครั้งที่เราคุ้นชินกับการมาชมการแสดง แล้วคาดหวังว่าจะได้ฟังคำพูด จะมีคนเล่าเรื่องให้ฟัง ทำให้ผู้ชม ที่มาชมการแสดงประเภทนี้ เข้าใจว่ามันดูยาก เพียงเพราะไม่ชิน แต่หากลองเปิดใจ จะเข้าใจว่าการแสดงประเภทดานซ์เธียร์เตอร์ ดูง่าย เพราะเราแค่ชมภาพและปล่อยให้ภาพทำงาน กับจินตนาการของเรา จุดเด่นของการแสดงประเภทนี้คือ ผู้ชมสามารถสร้างความหมายเองได้ โดยไม่ถูกจำกัด ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ส่วนตัวของแต่ละคนที่นำไปเชื่อมโยงกับการแสดง (ศศิพินทุ์ ศิริวาณิชย์, สัมภาษณ์: 30 ตุลาคม 2557)

นอกจากนั้น สมพร ฟูราจ ก็ได้อธิบายถึง รูปแบบ และแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกาย รูปแบบของ นาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) ไว้ด้วยเช่นกันว่า

> การแสดงลักษณะนี้ นักแสดงจะต้องใช้การเคลื่อนไหวและสร้างภาพในเชิงรูปธรรมที่มองเห็นได้ชัด คนดูจะต้องติดตาม ตั้งใจ และใช้จินตนาการไปพร้อมๆกับนักแสดง เพื่อให้ภาพที่เห็นประสานกับความคิดเกิดเป็นความเข้าใจในเชิงนามธรรม ด้วยกระบวนการนี้ นักแสดงและผู้ชมจึงสามารถเปิดมิติไปสู่จินตนาการอีกชั้นหนึ่ง เป็นจินตนาการท่เป็นสากลและไม่สิ้นสุด (สมพร ฟูราจ, 2554: 168-169)

กล่าวโดยสรุปคือ หลักสำคัญของนาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) นั้น ใช้การเคลื่อนไหว และลีลาทางนาฏยศิลป์ โดยคำนึงถึงความสมัพันธ์ของการเล่าเรื่อง สถานการณ์ ตลอดจนการใช้พื้นที่ โดยปราศจากภาษาพูด และใช้แนวคิดของศิลปะการละคร คือ มีช่วงต้น (Begin) ช่วงกลาง (Middle) และช่วงจบ (End) ในการลำดับเหตุการณ์ ถ่ายถอดเรื่องราว เพื่อให้ผู้ชมเกิดจินตนาการในการรับชม

2.5.4 ศิลปินต้นแบบกับงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในต่างประเทศ

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์นั้น นอกจากสิ่งเร้า ความพอใจ รสนิยม และประสบการณ์ของศิลปิน แล้วนั้น อีกประการหนึ่งที่ในการขับเคลื่อนสู่กระบวนการสร้างสรรค์งาน ที่ขาดไม่ได้คือ ตัวอย่างผลงานการสร้างสรรค์ของศิลปินต้นแบบที่ได้รับการยอมรับในระดับนานาประเทศ ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของประเด็นนี้ จึงหยิบยกประเด็น เกณฑ์มาตราฐานศิลปินต้นแบบ ซึ่ง ได้แก่ จิตวิญญาณ รสนิยม ประสบการณ์ จรรยาบรรณ ปรัชญา ความสามารถหลากหลาย เป็นผู้นำและบุกเบิก ความสามารถในการสร้างสรรค์ และความสามารถในการถ่ายทอด มาเป็นกรอบของการศึกษาและการวิเคราะห์ผลงานงานแสดงตลอดจนแนวคิดของศิลปิน โดยการศึกษาศิลปินต้นแบบสำหรับงานวิจัยเรื่อง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา นั้น จะเลือกสรรศิลปิน ที่มีผลงานและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ที่มีความเกี่ยวข้องกับแนวคิดสตรีนิยม เพื่อเป็นแรงบันดาลใจ และพัฒนาสู่การสร้างสรรค์งานวิจัยต่อไป ดังผู้วิจัยสามารถสรุปศิลปินต้นแบบได้ดังนี้

2.5.4.1 อิสดอรา ดันแคน

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงอิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ในหนังสือ ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก ไว้อย่างละเอียดว่า

> อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan ค.ศ.1878 – 1927) ผู้เป็นเจ้าของทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ หรือฟรีสปิริต (Free Spirit) สตรีผู้นำทางด้านโมเดอร์นดานซ์คนนี้ใช้เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ทุกคนให้การยอมรับมาจนตราบเท่าทุกวันนี้ แม้ในชีวิตจริงของเธอก็เป็นผู้หญิงที่ยึดถือในอิสรภาพที่มีบุคลิกภาพเป็นผู้มีจิตใจอ่อนไหว คลั่งไคล้ทุ่มเทชีวิตให้กับความรักและศิลปะ ชีวิตเธอเพียบพร้อมไปด้วยความน่าสนใจด้วยเธอมีภาพพจน์ที่ดูเหมือนเป็นหญิงเสเพล ขี้เหล้า เมายา ที่หมกมุ่นอยู่ในอบายมุขที่สังคมยังรับได้ยากในขณะนั้น แต่ถึงแม้ว่าเธอจะมีภาพพจน์เป็นอย่างไรก็ตาม สิ่งที่สำคัญก็คือเธอเป็นผู้ที่ประสิทธิ์ประสาทวิญญาณของโมเดอร์นดานซ์ ให้ปรากฏขึ้นซึ่งถ้าไม่นับถึงเรื่องเทคนิคการเต้นแล้วถือว่าเธอมีส่วนสำคัญอย่างมากต่อการพัฒนาการของวงการโมเดอร์นดานซ์ เธอแสดงกับเวทีที่เปล่าเปลือย มักจะมีแค่ฉากสีน้ำเงินปิดด้านหลังบริเวณที่แสดง ออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงอย่างง่ายดูคล้ายชุดกรีกโบราณ (Greek tunics or robes) เต้นด้วยเท้าเปล่าซึ่งผู้ชมในสมัยนั้นต่างก็ไม่เคยเห็นมาก่อน การเต้นมีความแข็งแกร่ง เป็นการแสดงลีลาท่าทางของคนธรรมดาทั่วไปซึ่งจะไม่มีเทคนิคของการเตะขาสูง กระโดดสูง หรือแม้กระทั่งการหมุนตัว ดนตรีที่ใช้ประกอบมักจะใช้ผลงานของ วากเนอร์ (Wagner) กลุค์ (Gluck) บีโธเฟน (Beethoven) และไชคอฟสกี (Tchaikovsky) ในงานของเธอมีลักษณะที่เป็นการแสดงลีลาการแสดงออกของอารมณ์ประกอบผลงานเพลงของคีตกวีที่กล่าวมาแล้ว มีลักษณะการเต้นที่มีเรื่องราวของความเร่งจังหวะที่เรียกว่าไดนามิก (Dynamic) ซึ่งสามารถสะกดคนดูได้และที่ขาดเสียมิได้ในงานเธอจะมีอิทธิพลของศิลปะกรีกโบราณ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 109)

ภาพที่ 2.1 อิสดอรา ดันแคน

ที่มา: (Daly, 1995: 97)

โรเบิร์ท และฮูเตอรา (Robert and Hutera) อธิบายเกี่ยวกับรูปแบบการเต้น ของดันแคน ที่มีลักษณะเฉพาะตัว เพิ่มเติมด้วยว่า

> การเต้นของดันแคนมีความเป็นส่วนตัวมากจนไม่มีใครสามารถสืบทอดศิลปะของเธอได้ ในการแสดงของเธอเธอได้ใช้ทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ หรือฟรีสปิริต (Free Spirit) ได้ประสบผลสำเร็จจนทำให้เกิดการแสดงมีลักษณะเป็นแบบการเต้นที่ไม่มีการวางแผนมาก่อนเรียกว่า อิมไพรไวเซชัน (Improvisation)หรือการแสดงสดที่มาจากความรู้สึกภายในของดันแคนเอง (อ้างถึงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 110)

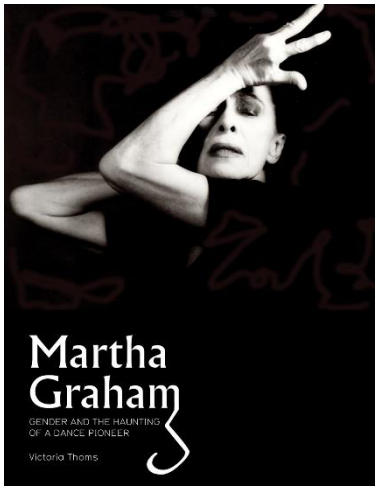
จากการศึกษาข้อมูลพบว่า อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ถือเป็นศิลปินคนแรกที่กล้าปฏิวัติแบบแผนการเต้นรำจากความดั้งเดิม นำไปสู่การปลดปล่อยให้ร่างกายผู้หญิงได้แสดงออกโดยอิสระ แม้เวลาจะล่วงเลยนานมากเพียงไร แต่ในปัจจุบัน เทคนิคการเต้น

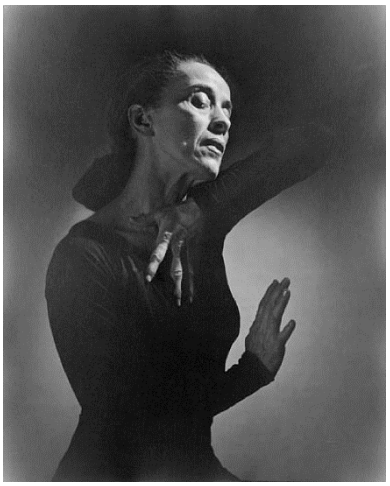
รูปแบบ อิสระ หรือ ฟรีสปิริต (Free Spirit) นั้น ก็ยังคงเป็นต้นแบบในการออกแบบท่าเต้นและลีลาให้กับศิลปินรุ่นหลังอีกมากมาย ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำแนวคิดและเทคนิคของ อิสดอรา ดันแคน ไปใช้เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบลีลาในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้

2.5.4.2 มาธา เกรแฮม

ศิลปินหญิงผู้มีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการของโมเดิร์นดานซ์ ที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญ และต้องกล่าวถึงในลำดับต่อมา คือ มาธา เกรแฮม เพราะการเต้นของม เกรแฮม นั้นมีรูปแบบและลักษณะที่โดดเด่น ดังจะเห็นได้จากปรัชญาและแนวคิดของ เกรแฮม ที่เกี่ยวกับ Contraction and Release นอกจากนี้แล้ว ยังมีความโดดเด่นในเรื่อง Floor Exercise อีกด้วย นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับ มาธา เกรแฮม ด้วยว่า

> มาธา เกรแฮม (Matha Grahamค.ศ.1984 – 1991) เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาการของโมเดอร์นดานซ์ แม้ผู้ที่ไม่เคยเห็นการแสดงของเธอก็ยังเคยได้ยินและสามารถจดจำชื่อของเธอได้ เสมือนชื่อเธอเป็นสัญลักษณ์ของโมเดอร์นดานซ์ คณะการแสดงของเธอได้เริ่มเปิดการแสดงครั้งแรกในสภาพที่แทบจะไม่มีคนสนใจชมเลย แต่เธอก็ได้ต่อสู้จนกระทั่งถึงวาระที่การแสดงได้รับความนิยมอย่างสูงสุดในบรรยากาศที่ตั๋วการแสดงของเธอขายหมดแทบทุกรอบ แม้เกรแฮมจะเสียชีวิตไปแล้วคณะการแสดงของเธอยังคงดำเนินต่อมาอีกระยะหนึ่ง และในที่สุดคณะการแสดงของเธอก็ได้ปิดฉากลงกลายเป็นประวัติศาสตร์ไปแล้วและคณะมาธาเกรแฮมก็อาจจะฟื้นคืนชีพขึ้นมาอีกก็เป็นได้เนื่องมาจากคำกล่าวขานถึงของนักเต้นนานาชาติได้มีการนำเอาผลงานของเธอไปเผยแพร่โดยนักเต้นผู้ออกแบบท่าเต้นผู้มีพรสวรรค์และเขาเหล่านั้นก็ยังคงใช้วิธีการสอนของเธอที่เธอได้สร้างสรรค์ขึ้นมาเองต่อมาอีกด้วย เช่น เมอร์ซ คันนิงแฮม (Merce Cunningham) อีริค ออว์คินส์ (Erick Hawkins) แอนนา โซโคโลว์ (Anna Sokolow) พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) เป็นต้น (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 116)





ภาพที่ 2.2 มาธา เกรแฮม

ที่มา : (Thoms, 2013: cover)

นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับ มาธา เกรแฮม อย่างละเอียดอีกด้วยว่า

> งานส่วนใหญ่ของเกรแฮมจะแสดงออกถึง ความรู้สึกทุกข์ทรมานจากภายในซึ่งสะท้อนออกมาให้เห็นในการแสดง ความสุข ความสนุกและมีชีวิตชีวา ความเกลียดชัง ความรัก ความริษยา ความคลั่งไคล้ ความรู้สึกที่ปิดบังอีกต่อไปไม่ได้แล้วอันเนื่องมากความรักหรือความเกลียด ส่วนเทคนิคการเต้นของเกรแฮมได้มีการคิดค้นขึ้นใหม่และเก็บสะสมไปพร้อมกันกับการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เทคนิคการเต้นของเกรแฮมจะเน้นการหายใจซึ่งถือเป็นการปฏิบัติขั้นพื้นฐานของการเคลื่อนไหวของการเต้นทั้งมวล ท่าที่มีชื่อเสียงคือท่าเกร็งกล้ามเนื้อที่เรียกว่า คอนเทรกชั่น (Contraction) จะต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็วบังคับกล้ามเนื้อท้องให้โค้งตัวดันกระดูกสันหลังให้โคงและท่าผ่อนคลายที่เรียกว่า รีลีส (Release) ทำให้เกิดลีลาที่กระตุก – สะดุ้งทำให้คนดูรู้สึกถึงลีลาที่แปลกไปจากการดูบัลเลต์ที่มีแต่ความราบรื่น นิ่งสง่างามเหมือนไม่ได้ออกกำลังกายอะไรเลย (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 116)

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า มาธา เกรแฮม ถือเป็นศิลปินที่มีรูปแบบการเต้น และการใช้ลีลาที่เป็นเอกลักษณ์โดยมีเทคนิคการเต้นที่คิดค้นขึ้นใหม่ ที่แสดงออกโดยอิสระ ท่าที่มีชื่อเสียงของมาธา คือคอนเทรกชั่น (Contraction) ซึ่งผู้วิจัยจะนำมาเป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบลีลา ที่ว่าด้วยการกำหนดลมหายใจมาประกอบกับการเคลื่อนไหว นอกจากนั้น ยังใช้เทคนิค ที่เรียกว่า รีลีส (Release) เป็นท่าที่ผ่อนคลาย เมื่อนำมาประกอบกันจึงเกิดลีลาที่กระตุก อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ของมาธา เทคนิคการเต้นของมาธานั้น ยังคงเป็นต้นแบบในการออกแบบท่าเต้นและลีลาให้กับศิลปินรุ่นหลังอีกมากมาย ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำแนวคิดและเทคนิคของ มาธา เกรแฮม ไปใช้เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบลีลาในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้

2.5.4.3 พีนา เบลาส์

พีนา เบลาส์ (Pina Bausch) เป็นศิลปินชาวเยอรมัน ผู้มีอิทธิพลต่อวงการโมเดิร์นดานซ์ และเป็นผู้บุกเบิกคณะTanztheater ในปี 1970หากจะกล่าวถึงรูปแบบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ ที่มีการผสมผสานระหว่างการเต้นและการใช้ความรู้สึกภายในของนักแสดงในการถ่ายทอด ตลอดจนมีการเล่าเรื่องตามโครงสร้างแบบละคร หรือที่นิยมเรียกการแสดงรูปแบบนี้กันว่า นาฏยศิลป์การละคร (Dance Theatre) นั้น ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะ และเป็นเอกลักษณ์ของ พีนา เบลาส์ ในการถ่ายทอดผลงาน โดยการ ผสมระหว่าง การเคลื่อนไหว เสียง พื้นที่ในการแสดง และอุปกรณ์ประกอบต่างๆ อย่างมีเอกภาพ

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของ พีน่า เบาสช์ คือ การนำเสนอผลงานโดยใช้ความสดจากอารมณ์ของนักแสดงหรือความจริงของสถานการณ์ที่เกิดขึ้นบนเวที (Real Situation)” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 24 มิถุนายน 2557)

ภาพที่ 2.3 พีนา เบลาส์

ที่มา *http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/*

ผลงานการแสดง ของ พีนา เบลาส์ มีความชัดเจน ด้านแนวคิดสตรีนิยมอย่างมาก เพราะจะใช้นักแสดงหญิงเป็นตัวแสดงนำ โดยเน้นการถ่ายทอดแบบดิบเถื่อน (Primitive) และรุนแรง ซึ่งเป็นการผสมผสานแนวคิดแบบเอกซ์เพรสชั่นนิส์ (Expressionism) ที่ได้อิทธิพลจากจิตรกรรมเยอรมันสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 มัทนี รัตนิน ได้อธิบายถึง การแสดงในรูปแบบ ของเอกซ์เพรสชั่นนิส์ (Expressionism) ไว้ว่า

> Expressionism คือการแสดงด้านลบของมนุษยชาติ มี 2 พวก คือ พวกหัวรุนแรง (activists) กับพวกจิตวิญญาณนิยม (mystics) จะเน้นการแสดงออกซึ่งอารมณ์รุนแรง และความรู้สึกนึกคิดที่ต่อต้านระบบจักรกลของโลกอุตสาหกรรม การทำงานล้างผลาญโดยสงคราม ความทารุณกดขี่ในสังคม ชีวิตมนุษย์บิดเบี้ยว พิการ มนุษย์กลายเป็นเครื่องจักรกลที่ไร้วิญญาณ ในขณะเดียวกันก็พยายามแสวงหาทางออกและการแก้ไขสภาพชีวิตและสังคมให้ดีขึ้น (มัทนี รัตนิน, 2551: 5)

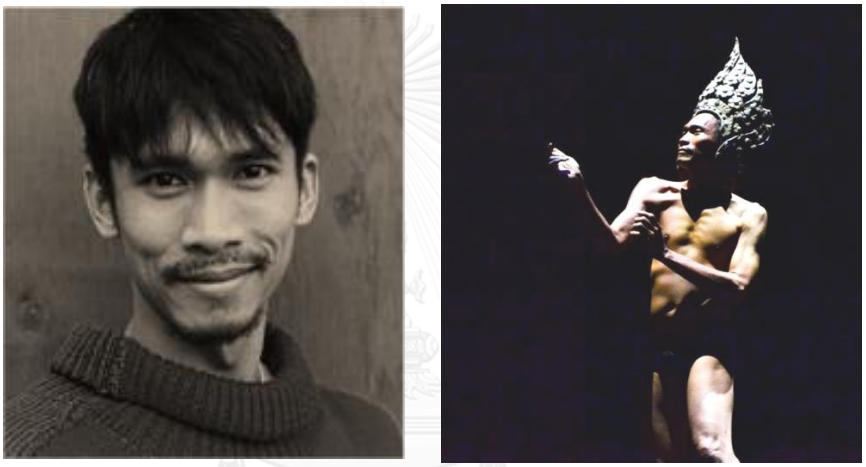
จากการศึกษาข้อมูลของ พีนา เบลาส์ (Pina Bausch) ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ลักษณะเด่นของการออกแบบท่าเต้น และลีลาการเคลื่อนไหวของ พีนา เบลาส์ นั้น เน้นความดิบ (Primitive) แบบไม่ปรุงแต่ง โดยเป็นรูปแบบการเต้นที่ปฏิเสธความงามและความกลมกลืนในแบบคลาสสิค กลับไปที่ความงามตามธรรมชาติของการเคลื่อนไหว มุ่งเน้นการเคลื่อนไหว ที่ใช้อารมณ์ และความรู้สึกภายในเป็นตัวกำหนดการกระทำ และขับเคลื่อนร่างกาย โดยสามารถใช้ทุกส่วนของร่างกายให้เคลื่อนไหวได้ ผสมผสาน กับรูปแบบการแสดงสด (Improvisation) เพื่อให้การเคลื่อนไหวนั้นสัมพันธ์และเชื่อมโยงกับสถานการณ์จริง เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วม จนกลายเป็นลักษณะเฉพาะของ พีนา เบลาส์ หรือสามารถเรียกได้ว่า นาฏยศิลป์การละคร (Dance Theatre) ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำแนวคิดและเทคนิคของ พีนา เบลาส์ ไปใช้เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบลีลาในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้

2.5.5 ศิลปินต้นแบบกับงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย

2.5.5.1 นราพงษ์ จรัสศรี

ในวงการนาฏยศิลป์ในประเทศไทยนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ถือเป็นบุคคลสำคัญที่มีอิทธิพลต่อวงการนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เพราะเป็นผู้บุกเบิก (Pioneer of Modern Dance) และเป็นผู้ผลิตผลงานการแสดงมากมายอย่างต่อเนื่องมากกว่า50 ผลงานการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงที่มีแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับ สตรีนิยม (Feminism)

หากวิเคราะห์งานแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี จะเห็นได้ว่า มีการใช้เทคนิคในการสร้างสรรค์งานที่หลากหลาย สืบเนื่องจากประสบการณ์ในการทำงานของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่มีผลงานร่วมกับศิลปิน คนสำคัญ ต่างชาติมากมาย อาทิ สตีฟ แพกซ์ตัน บิดาแห่งคอนแทค อิมโพรไวซ์เซชั่น (Contact Improvisation), เดวิด กอร์ดอน, แดน วากเนอร์ ฯลฯ แต่ทว่าในขณะเดียวกันผลงานแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี ก็มีข้อสังเกตบางประการ ที่จัดว่าเป็น “เอกลักษณ์สำคัญ” (Identity) ในงานแสดงซึ่งสามารถแยกได้เป็น2 ประเด็นหลัก คือ แนวคิดในการแสดง และรูปแบบของการแสดง



ภาพที่ 2.4 นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: บียูเธียร์เตอร์ (BU Theatre)

แนวคิดในการแสดง ของนราพงษ์ จรัสศรี ให้ความสำคัญที่ความหมายในการแสดงที่ไม่จำกัดความคิดของผู้ชมในการประเมินคุณค่าและตีความหมาย โดยแฝงความเป็น Minimalism ไว้ในทุกๆรายละเอียดของการแสดง ตั้งแต่การเคลื่อนไหว ดนตรี เสื้อผ้า ตลอดจนการใช้พื้นที่และอุปกรณ์ต่างๆบนเวที สำหรับรูปแบบของการแสดง ของนราพงษ์ จรัสศรี นั้น จะผสมผสานความเป็นขนบ และความใหม่ ผสมผสานกันจนเกิดเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีความเฉพาะตัว โดยการใช้รูปแบบการสร้างสรรค์แบบ “พรีเมทีฟ” (Permeative) อาจกล่าวได้ว่า เป็นงานนาฏศิลป์ที่ไม่ปรุงแต่ง เน้นความดิบ เถื่อน อันได้แก่ การเต้นรำดั้งเดิม อาทิ ท่าเต้นรำของชนชาวพื้นเมือง หรือ

แม้แต่การขึ้นปลายเท้าในการแสดงบัลเลต์ นำมาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการแสดง ของนราพงษ์ ซึ่งในบางครั้งก็ไม่ได้ปรากฏอยู่ในรูปแบบของการเต้นทุกครั้งไป

ผลงานการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ผู้ศึกษาจะนำมาเป็นต้นแบบในการศึกษาทั้งรูปแบบของผลงานการแสดง และแนวคิดในการสร้างงานการแสดง ประกอบไปด้วยผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ชุด Creative Theatre for Peace ทั้ง 3 เรื่อง ในเทศกาลเดอะเรพเพอทัวร์ 2013 (The Repertoire 2013) อันได้แก่

1) การแสดงเดี่ยว "ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว" (Salome Dancing for the Head)

เรื่องราวของ ซาโลเม่ มีเรื่องเล่าที่หลากหลายแตกต่างกันไป แต่ "ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว" ในครั้งนี้ ได้รับ แรงบันดาลใจมาจากเกล็ดความรู้ในเรื่องการตายของนักบุญ จอหน์ เดอะ แบปตีสต์ (John the Baptist) และบทละครเรื่อง Salome ของ ออสคาร์ ไวล์ (ค.ศ.1854-1900) นักเขียนและกวีคนสำคัญชาวไอริชที่มีผลงานการเขียนบทละคร และเรื่องสั้นเป็นจำนวนมากสู่งานการแสดง นาฏยศิลป์การแสดง (Dance Theatre) โดยศิลปินเดี่ยว ที่ใช้ลีลาท่าทาง สัญลักษณ์ ละคร และการแสดง สื่อถึงเรื่องราวของ ซาโลเม่ (Salome) หญิงสาววัยรุ่นวัย 19 ปี ผู้เป็นลูกสาวของพระนาง เฮรอดดิเอส (Herodias) ที่เต้นระบำจนทำให้พ่อเลี้ยงพระเจ้าเฮรอด (Herod) พอใจพร้อมที่จะยกทรัพย์สมบัติอันมีค่า และดินแดนครึ่งหนึ่งที่ปกครองให้เป็นรางวัล แต่เธอกลับต่อรองเพื่อเรียกร้องขอเอาเพียงสิ่งเดียว ซึ่งเป็นสิ่งที่สร้างความลำบากใจเป็นที่สุดให้กับพ่อเลี้ยง คือ ศีรษะของนักบุญจอหน์ เดอะ แบปตีสต์ (John the Baptisit) ท่ามกลางความพอใจของมารดาผู้บังเกิดเกล้า ด้วยความวิตถารของซาโลเม่ หลังจากได้สิ่งที่เธอต้องการแล้ว ทำให้เธอถูกสั่งประหารชีวิตจากผู้ที่ให้รางวัลเธอ การแสดงในครั้งนี้ได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากจินตนาการของ นราพงษ์ จรัสศรี เอง โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องเล่าของ "ซาโลเม่"

2) การแสดงเดี่ยว "บัลเลอรีน่า"(Ballerina : The pathetic creature)

“บัลเลรีน่า” เป็นคำนิยมที่สังคมให้ไว้กับนักเต้นบัลเลต์หญิงที่สามารถดำรงไว้ซึ่งคุณภาพ เป็นเวลาที่ยาวนาน ในช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนผ่านจากสมัยกลาง (Mediaval) สู่โลกสมัยใหม่ (Modern time) สังคมไม่ยอมรับที่จะให้สตรีสูงศักดิ์ปรากฏตัวบนเวทีสาธารณะ ผู้ชายจึงรับหน้าที่ในการแสดงบทเด่นแทน ครั้นย่างเข้าสู่ยุคของการเปลี่ยนแปลงทางด้านความคิดในโลกตะวันตก สตรีนักเต้นบัลเลย์ก็เริ่มแย่งพื้นที่บนเวทีของนักเต้นชายจนได้เข้าครองความ นิยมสูงสุดในยุค “โรแมนติค บัลเลต์” และก็สืบทอดความนิยมในตัวสตรีนักเต้นบัลเลต์ ต่อมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งๆ

ฝ่ายชายเป็นผู้ที่มีบทบาทออกแบบและสร้างสรรค์บัลเลต์ที่อยู่เบื้องหลังความ สำเร็จของนักแสดงหญิงมาโดยตลอด อย่างไรก็ตามภาพวาดในอดีตเป็นเพียงสิ่งเดียวที่ทำให้คนในยุคต่อมาสามารถจินตนาการได้ถึงบัลเลรีนาในอดีต เปรียบเทียบกับบรรยากาศที่เกิดขึ้นตามความคิดของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันด้วย มายาแห่งวงการบัลเลต์ที่แสนจะเหน็ดเหนื่อยและท้อแท้ ทำให้บางคนคิดถึงความรุ่งเรืองของสตรีนักเต้นที่เสมือนถูกสาปให้เป็น 'สัต ที่ต้องประสบกับทุกขลาภตลอดเส้นทางแห่งความสำเร็จไปในเวลาเดียวกัน จากประเด็นที่กล่าวมาได้ถูกนำมาถ่ายทอดเป็นการแสดง Dance Theatre ที่ใช้ลีลา ท่าทาง สัญลักษณ์ และละคร ถ่ายทอดเป็นการแสดงแบบปะติดถึงภาพและวิญญาณของดารานักเต้นระบำบัลเลต์หญิง ที่ยังคงวนเวียนอยู่ ซึ่งรู้จักกันในนามของ “บัลเลรีนา”

3) การแสดงเดี่ยว “เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ” (Dance Laboratory)

ความน่าสนใจของภาพเบื้องหลังการซ้อมนาฏยศิลป์ก่อนการปรากฏตัวแสดงจริงต่อหน้าผู้ชม ได้ถูกนำมาเป็นเนื้อหาของการแสดงในรูปแบบแด๊นซ์เธียเตอร์ (Dance Theatre) ที่ใช้ลีลาและท่าทางสื่อถึงเรื่องราวของนาฏยศิลปินที่วุ่นวายอยู่กับการฝึกซ้อม ท่ามกลางความคิดคำนึงถึงภาพการแสดงในอดีตที่ยังคงวนเวียนอยู่ในความทรงจำ สำหรับการแสดงชุดนี้ประกอบไปด้วยนาฏยศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น บัลเลต์แบบคลาสสิก แจ๊สแด๊นซ์ แท็ปแด๊นซ์ นาฏยศิลป์ในแบบละครเพลง ตลอดจนลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายในแบบดั้งเดิม เช่น บัลเลต์ ระบำสเปน นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และ ละครบอร์ดเวย์ ก็ถือเป็นส่วนหนึ่งที่ได้ถูกนำมาจัดแสดงไปพร้อม ๆ กับการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการเทิดทูนถึงนาฏยศิลปินที่ประสบความสำเร็จในอดีตที่ยังคงสามารถครองใจคนรุ่นใหม่ได้ แม้ว่าการแสดงนั้นจะได้สร้างสรรค์มาหลายทศวรรษแล้วก็ตาม

ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 3 เรื่อง ของ นราพงษ์ จรัสศรี จึงถือเป็นศิลปินต้นแบบ ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดจากผลงานการแสดงดังกล่าวมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ โดยบูรณาการทั้งผลงานการแสดงของนราพงษ์ จรัสศรี และรูปแนวคิดการแสดงของศิลปินในต่างประเทศทั้ง3ท่าน ได้แก่ อิสดอรา ดันแคน มาธา เกรแฮม และ พีนา เบลาส์ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ทั้งบทการแสดง การออกแบบลีลาการ การออกแบบเครื่องแต่งกาย เสียงประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง และการใช้พื้นที่ในการแสดง เพื่อช่วยในการสื่อสารความคิดของผู้วิจัย ให้เกิดผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่ดีต่อไป

2.6 บทสรุป

ในบทที่ 2 ที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้นำเสนอเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประกอบด้วย ซึ่งประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม (Feminism) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และในบทถัดไปนั้น ผู้วิจัยจะกล่าวถึงวิธีดำเนินการวิจัย ซึ่งจะกล่าวอย่างละเอียดตามลำดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 อารัมบท

ในบทที่ 2 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา”นี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึง เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม (Feminism) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ สำหรับในบทที่ 3 นี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึง รูปแบบงานวิจัย การออกแบบวิจัยแบบสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย และผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังจะขอกล่าวถึงรายละเอียดโดยลำดับดังนี้

3.2 รูปแบบงานวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยทางศิลปกรรมที่ศึกษาข้อมูลเพื่อการสร้างสรรค์และหาแนวทางในการออกแบบการแสดง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” โดยใช้แนวทางและกรอบแนวคิดของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพมาเป็นหลักในการกำหนดรูปแบบงานวิจัย ที่มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.2.1 งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research)

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ กล่าวว่า “งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งเป็นการวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์และรูปแบบที่แปลกใหม่เป็นสำคัญ” (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 66) นอกจากนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ไว้ว่า

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เหมาะสมกับศาสตร์ทุกด้าน เห็นได้ชัดเจนคือทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และศิลปกรรม เมื่อนาฏยศิลป์เป็นศิลปะการใช้ร่างกายมนุษย์แต่ละคนก็มีร่างกายและคุณสมบัติในการเคลื่อนไหวไม่เหมือนกัน จึงทำให้ความสร้างสรรค์กับงานนาฏยศิลป์เกิดความสมดุลเมื่อนำมารวมกัน การวิจัยเชิงสร้างสรรค์จึงเน้นไปที่ความใหม่ กระบวนการที่ไม่เหมือนใคร หลีกหนีกฎเกณฑ์เดิม ๆ กล้าคิด กล้าทำ และการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมีเหตุผล (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 เมษายน 2557)

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้แสดงทัศนะถึงงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ไว้ว่า

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ คือการสร้างสรรค์งานวิจัยที่ใหม่กว่าเดิม โดยให้ความสำคัญกับแกนใดแกนหนึ่งของการสร้างสรรค์งาน เช่น ในด้านของการเคลื่อนไหวและท่าทางที่ใหม่ หรืออีกด้านหนึ่งคือ ด้านของแนวคิดที่ต่างจากเดิม เพื่อลดความเป็นขนบและแบบแผนเดิมๆ (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, สัมภาษณ์: 14 กันยายน 2557)

ระวิวรรณ วรรณวิไชย ได้ให้ข้อคิดเห็นเพิ่มเติมด้วยว่า

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ทางนาฏยศิลป์ คือการวิจัยใหม่ หรืองานวิจัยที่พัฒนาขึ้นจากเดิม โดยมีแนวคิด มีวิธีการวิจัยที่เป็นระบบ และมีวัตถุประสงค์ที่ชัดเจน เหนือสิ่งอื่นใดนั้นคือ งานวิจัยนั้นๆต้องพัฒนาเพื่อสิ่งที่ดีกว่า มิใช่การสร้างงานแบบไม่มีกรอบทฤษฎีฐานความคิดหรือ ความรู้เดิม เพราะเช่นนั้น จะกลายเป็นการทำลายมากกว่าการสร้างสรรค์ (ระวิวรรณ วรรณวิไชย, สัมภาษณ์: 25 กันยายน 2557)

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้นำแนวทางการวิจัยเชิงสร้างสรรค์มาเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เพื่อสร้างสรรค์ผลงาน และศึกษาและค้นคว้าหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลทางด้านงานนาฏยศิลป์เรื่อง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา

3.2.2 งานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับงานวิจัยเชิงคุณภาพไว้ว่า

> แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นวิธีค้นหาความจริงจากเหตุการณ์ และสภาพแวดล้อมที่มีอยู่ตามความเป็นจริงซึ่งไม่สามารถวัดปริมาณได้ โดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมมนา และการสัมภาษณ์ เป็นต้น โดยพยายามวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเหตุการณ์กับสภาพแวดล้อม เพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ (Insight) ของภาพรวมจากหลายปัจจัย (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 39)

สุภางค์ จันทวานิช ได้อธิบายถึงความหมาย และลักษณะสำคัญของงานวิจัยเชิงคุณภาพไว้ว่า

> การวิจัยเชิงคุณภาพ คือการแสวงหาความรู้โดยการพิจารณาปรากฏการณ์สังคมจากสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริงในทุกมิติ เพื่อหาความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์กับสภาพแวดล้อมนั้น วิธีการนี้จะสนใจข้อมูลด้านความรู้สึกนึกคิด ความหมาย ค่านิยม หรืออุดมการณ์ของบุคคลนอกเหนือไปจากข้อมูลเชิงปริมาณ มักใช้เวลาในนานในการศึกษาติดตามระยะยาว ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการเป็นวิธีการหลักในการเก็บรวบรวมข้อมูล และเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (สุภางค์ จันทวานิช, 2556: 13)

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้นำแนวทางของการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และการเข้าชมการแสดงทั้งงานนาฏยศิลป์และงานละครที่เกี่ยวข้อง ในช่วงเดือนตุลาคม พ.ศ.2556 – พฤศจิกายน พ.ศ.2557 ตลอดจนการเข้าร่วมฝึกปฏิบัติการ (Workshops) สังเกตการณ์ และผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม (Feminism) เพื่อนำข้อมูลที่ได้มา เรียบเรียง วิเคราะห์ และสังเคราะห์เพื่อให้เกิดคำตอบในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

3.3 การออกแบบงานวิจัยส้างสรรค์

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ตลอดจนศึกษาค้นคว้า หาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนความเป็น สตรีนิยม (Feminism) เพื่อเป็นสื่อทางการแสดงอีกรูปแบบหนึ่งให้กับคนในสังคมปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์ในการวิจัยและคำถามในการวิจัยมาเป็นตัวตั้งต้น ซึ่งผู้วิจัยจะขอแสดงรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.3.1 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ผสมผสานกระบวนการวิจัยสองลักษณะคือ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปความสำคัญของวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้ดังนี้

3.3.1.1 รูปแบบผลงาน ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา

3.3.1.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา

3.3.2 คำถามงานวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์สำคัญ เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อสื่อสารบทบาท และสิทธิของผู้หญิงในสังคมปัจจุบัน โดยอาศัยเรื่องราวจากวรรณคดีไทยมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “คำถามเป็นเสมือนทิศทางที่จะนำไปสู่เป้าหมาย การตั้งคำถามที่ดีจึงนับเป็นการสร้างแนวทางให้ผู้วิจัยได้ก้าวเดินไปสู่จุดหมายปลายทางได้โดยไม่หลงทาง” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 28 พฤษภาคม 2557) ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ตั้งประเด็นคำถามสำคัญตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ดังนี้

3.3.2.1 ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจากการวิจัย เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” เป็นอย่างไร โดยสามารถจำแนกคำถามตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ซึ่งในแต่ละองค์ประกอบนั้น ได้คำนึงถึงสาระสำคัญ หรือนัยของการ

แสดงนาฏยศิลป์ หลักความคิดพื้นฐาน ตลอดจนคุณสมบัติหรือลักษณะของผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ซึ่งสามารถจำแนกได้ดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทในการแสดง

บทละครถือเป็นส่วนประกอบสำคัญ ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ทำหน้าที่เสมือนเป็นตัวกำหนดองค์ประกอบต่างๆในงานแสดง ตลอดจนการกระทำของตัวละคร นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

> บทเปรียบเสมือนกับโครงสร้างสำคัญของงานการแสดง เมื่อไหร่ก็ตามที่โครงสร้างนั้นบิดเบี้ยว การแสดงนั้น ๆ ก็จะเกิดภาพที่ผิดเพี้ยนไป บทจึงเป็นทิศทางที่จะนำพาไปสู่ความถูกต้อง ทั้งในด้านของภาพการแสดงและรูปแบบของการแสดงอย่างสร้างสรรค์ได้ต่อไป (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 กรกฎาคม 2557)

2) การกำหนดบทบาทนักแสดง

นักแสดงคือหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ในการแสดงหนึ่งๆนั้น อาจขาดหน้าที่ผู้กำกับการแสดงได้ แต่ไม่สามารถขาดนักแสดงได้ นักแสดงที่ดีต้องมีลักษณะอันพึงประสงค์ ที่เหมาะสมกับการแสดง ตลอดจนทักษะ ที่ต้องหมั่นฝึกฝนตลอดเวลา สดใส พันธุมโกมล กล่าวเกี่ยวกับความสำคัญของนักแสดง ว่า

> ในการจัดแสดงละคร เราสารถตัดทุกสิ่งทุกอย่างออกได้ เว้นแต่นักแสดงและผู้ชมแต่นั่นไม่ได้หมายความว่า ผู้ร่วมงานฝ่ายอื่นๆไร้ความหมาย เพราะในกรณีที่ไม่มีผู้ร่วมงานฝ่ายอื่นๆ นักแสดงนั่นแหละที่จะต้องทำหน้าที่ของทุกฝ่าย (สดใส พันธุมโกมล, 2542: 8)

นราพงษ์ ได้อธิบายถึงนักแสดง โดยยกตัวอย่าง ผลงานการแสดง เรื่อง พระมหาชนก ประกอบการอธิบายว่า

> ยกตัวอย่างการแสดงเรื่องพระมหาชนก นักแสดงที่จะรับบทเป็นตัวเอกนั้น จะต้องมีคุณสมบัติและบุคลิกที่สอดคล้องไปกับเรื่อง เพราะต้องใช้นักแสดงที่มีความภูมิฐาน ทำให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ ไม่คำนึงถึงเรื่องเซ็กชวล (sexual) มากเกินความพอดี นักแสดงที่ดี ต้องลดความเป็น สตาร์ควอลิตี้ (star quality) ที่มีลักษณะความเป็นศิลปินดารา โดยต้องแยกให้ออกระหว่างนักแสดงกับดารา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 กรกฎาคม 2557)

3) การออกแบบลีลา

การออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวนั้น นอกจากการให้ความสำคัญกับความสวยงามแล้ว ผู้สร้างสรรค์ผลงานยัง ต้องคำนึงถึงเรื่องอื่นๆด้วย อาทิ พื้นที่การแสดง ร่างกายของนักแสดง เวลา ความเป็นเอกภาพ (Unity) ตลอดจน รูปแบบในการนำเสนอ ซึ่ง นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวอธิบายถึงความสำคัญของลีลา ไว้ว่า

> ลีลามีความสำคัญมาก เพราะตามแนวคิดของนาฏยศิลป์มีการเปลี่ยนแปลงไปตามประวัติศาสตร์ตลอดเวลา ตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ลีลาจึงเป็นหัวใจสำคัญของงานนาฏยศิลป์ ในปัจจุบันนิยามความหมายของนาฏยศิลป์ เปลี่ยนไป เพราะเน้นที่ความเป็นลีลา และตัดทอนองค์ประกอบของการแสดงอย่างอื่นออกไปจนหมด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 19 กันยายน 2557)

4) การออกแบบเสียง

หากการแสดงปราศจากเสียงย่อมขาดอรรถรสในการรับชม เฉกเช่นเดียวกับ อาหารที่ขาดการปรุง ดังนั้นเสียงจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก ของนักแสดง และผู้ชม ในบางครั้ง เราอาจพบการแสดงบางประเภทที่ถูกลดทอน ไม่ใช้เสียง แต่ถ้าหากลองสังเกตดีๆ เราจะพบเสียงของความเงียบ ที่ซ่อนอยู่ภายใต้การกระทำของตัวละคร อาจสรุปได้ว่าเสียงและดนตรีสามารถพาเราไปพบกับเหตุการณ์ที่แสนเศร้า ในขณะเดียวกันก็สามารถกระตุ้นให้เราสนุก จนร่างกายเคลื่อนไหวได้ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

> หากนึกถึงงานนาฏยศิลป์สมัยใหม่พบว่า เสียงในการแสดงได้ถูกลดความสำคัญลงไปมาก ในบางการแสดงเสียงก็จำเป็นในฐานะที่เป็นองค์ประกอบที่สำคัญและไม่ควรขาดหาย เสียงจึงเป็นสิ่งที่สามารถเปรียบเทียบได้ว่าเหมือนกับวิตามิน กล่าวคือ อาจจะมีไม่มากแต่ก็จำเป็น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 19 กันยายน 2557)

5) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

การแสดงที่มีชีวิต คือการแสดงที่มีส่วนประกอบขององค์ประกอบทางศิลปะสมบรูณ์ และสามารถทำหน้าที่ต่อเติมจินตนาการให้กับผู้ชมได้ อุปกรณ์ประกอบการแสดง นับเป็นปัจจัยหนึ่งที่ช่วยสร้างเรื่องราว สร้างความเชื่อ ตลอดจน สร้างความหมาย ให้กับผู้ชมได้ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

> ยกตัวอย่างฉาก ขบวนแห่ของการแสดงเรื่องพระมหาชนก ระหว่างสองคณะ คือคณะที่จัดแสดงในเมืองทองธานี และคณะที่จัดแสดงในสวนสาธารณะ ผู้ชมสามารถแยกแยะได้ว่าขบวนแห่ของคณะนาฏยศิลป์คณะใดที่บ่งบอกรายละเอียด ความอลังการ ความน่าเชื่อถือ ได้มากกว่ากัน เพราะฉะนั้นอุปกรณ์การแสดงจึงมีบทบาทสำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ทำให้การแสดงเกิดความน่าสนใจและสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 29 กันยายน 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6) การออกแบบพื้นที่เวที

ภาพในการแสดง (Spectacle) จะสมบรูณ์แบบได้นั้น องค์ประกอบด้านการใช้พื้นที่ (Space) นับเป็นปัจจัยสำคัญในการสะท้อน เรื่องราว เพื่อบอกเล่าเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นภายในเรื่อง พื้นที่การแสดงที่ดีนั้น หมายถึงพื้นที่การแสดงที่เหมาะสมกับเรื่องราว และนักแสดงสามารถใช้พื้นที่ได้อย่างมีอิสระ และมีข้อจำกัดน้อยที่สุด นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

> ในด้านของพื้นที่การแสดงเห็นว่ามีพัฒนาการมาโดยตลอด ตั้งแต่การเป็นบอลรูมสเปซ (Ballroom space) ที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 14-15 เป็นมุมมองที่ผู้ชมจะเห็นการแสดงในพื้นที่สูง เรื่องพื้นที่การแสดงจึงส่งผลในด้านแบบรูป (Pattern) อย่างมาก โดยปัจจุบันได้เปลี่ยนมาจัดแสดงในพื้นที่ที่เรียกว่าโพรซีเนียมเธียเตอร์ (Proscenium theatre) ที่ให้ความสำคัญกับเทคนิคมาก จนกระทั่งต่อมาในยุคโพสโมเดิร์น (Post

> modern) การแสดงที่เกิดขึ้นได้ทำลายกรอบสี่เหลี่ยมของรูปแบบเวทีปกติออกไป หันไปแสดงในสถานที่จริง ไม่จำกัดว่าเป็นพื้นที่แบบใด ทำให้เห็นได้ว่าพื้นที่การแสดงมีส่วนสำคัญอย่างมากในการแสดงนาฏยศิลป์ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 29 กันยายน 2557)

7) การออกแบบแสง

นอกจากการให้ความสว่างแล้วนั้น แสงยังทำหน้าที่เป็นตัวชี้นำให้ผู้ชมมองเห็นในสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องการเน้นย้ำ (High light) โดยเลือกให้ผู้ชมวางตำแหน่งสายตา (Focus) เฉพาะจุด ตามแต่แสงจะกำหนด นอกจากนั้นยังช่วยกระตุ้นอารมณ์ในการแสดง ให้ไปสู่เหตุการณ์ต่างๆ ได้อย่างน่าเชื่อได้อีกด้วย ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับแสงไว้ว่า

> ประโยชน์ของแสงคือการทำให้มองเห็นวัตถุต่าง ๆ ที่อยู่บนเวที ซึ่งก็คือนักแสดงและอุปกรณ์การแสดง ดังนั้นแสงจึงเป็นสิ่งที่สามารถเนรมิตรให้เกิดความซาบซึ้งในวัตถุที่เกิดขึ้นบนเวที ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโดยนักแสดงเพียงคนเดียว หรือการจัดกลุ่มที่ใช้นักแสดงหลายคน แสงจึงให้ความสมบูรณ์แบบต่องานนาฏยศิลป์ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

8) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความหมายและความสำคัญของเครื่องแต่งกายไว้ว่า “เครื่องแต่งกายสามารถบ่งบอกถึงยุคสมัยในเนื้อหาและเรื่องราวของการแสดงนั้น ถึงแม้ว่าในงานนาฏยศิลป์สมัยใหม่จะให้ความสำคัญกับเสื้อผ้าน้อยลง แต่การลดลงของเครื่องแต่งกายการแสดงนาฏยศิลป์ (ในที่นี้หมายถึงการลดทอนและการประหยัดตามคติแบบ มินิมอลลิซึม [minimalism]) ก็บ่งบอกถึงยุคสมัยของนาฏยศิลป์เช่นกัน ดังที่ให้ความสำคัญไปกับการออกแบบลีลามากว่าองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ฯลฯ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

3.3.1.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

แนวคิดในการสร้างสรรค์งาน“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ผู้วิจัยได้พิจารณาการตั้งคำถามของงานวิจัยเพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งเป็นเป้าหมายในการกำหนดลักษณะภาพรวมทั้งหมดของการวิจัยครั้งนี้ให้ปรากฏในรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ สามารถจำแนกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1) การคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพวรรณคดีไทย

การสร้างสรรค์งานศิลปะใดๆ ที่มีพื้นฐานมาจากวรรณคดี ย่อมต้องให้ความเคารพในบทประพันธ์ วรรณคดีไทยก็เช่นเดียวกัน เพราะถือเป็นงานวรรณกรรมรูปแบบหนึ่ง ที่สังคมไทยยอมรับว่าดี และมีคุณค่าทางวรรณศิลป์ สามารถสร้างจินตภาพ อารมณ์และความรู้สึกให้กับผู้อ่าน ตลอดจนสามารถยกระดับจิตใจ (Enlightenment) ของผู้อ่านได้อีกทางหนึ่งด้วย เฉกเช่นเดียวกับนักแสดงที่ต้องเคารพบทละครขณะแสดง เพราะแม้ว่าจะสามารถตีความหมายบทใหม่ได้ แต่ไม่สามารถเปลี่ยนบทสนทนาของตัวละครขณะแสดงได้ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ อธิบายถึงรูปแบบของวรรณคดีไทย ไว้ว่า

> ตามคติในวรรณคดีไทย ถือกันว่าวรรณคดีคือบทประพันธ์ที่ไพเราะเพราะพริ้ง ต้องสามารถให้ความบันเทิง สนุกเพลิดเพลิน และเร้าความรู้สึกต่างๆ ที่เรียกกันว่า “กินใจ” ตลอดจนต้องมีความงดงามทั้งในเชิงกาพย์กลอน และในการเลือกสรรด้านของชีวิตที่นำมาเสนอ (วิทย์ ศิวะศริยานนท์, 2544: 136)

จากความสำคัญข้างต้น พบว่าวรรณคดีไทย มีรูปแบบที่ยากและซับซ้อนเกินกว่าจะปรับเปลี่ยน ให้เป็นไปตามอารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์งานได้ เพราะวรรณคดีไทยได้ผ่านกระบวนการขัดเกลาจากผู้ประพันธ์ ทั้งการวางโครงเรื่อง ตลอดจนการใช้ภาษา จนได้รับการยอมรับว่าเป็นวรรณกรรมชั้นเลิศ ผู้สร้างสรรค์จึงต้องให้ความสำคัญ และคำนึงถึงการเคารพในวรรณกรรมต้นฉบับ ในทางตรงกันข้ามผู้สร้างสรรค์งานสามารถ ตีความ วิเคราะห์ ตลอดจนสร้าง

รูปแบบการนำเสนอ แบบใหม่ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัย และวัตถุประสงค์ของงานสร้างสรรค์ได้เพื่อเป็นเสมือนภาพสะท้อน ความคิดของคนยุคใหม่ในการรื้อสร้าง และตีความหมายอย่างสร้างสรรค์บนพื้นฐานของความเคารพ โดยไม่ทำลายรากเหง้าวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของวรรณคดีไทย

2) การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตก

การสร้างสรรค์ผลงานจากความหลากหลายถือเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ผลงานในทางหนึ่ง คือเป็นการนำลักษณะเด่นจากหลากหลายวัฒนธรรมมมาผสมผสานจนสามารถสรุปและนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงได้

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่ใช้เรื่องราววรรณคดีไทย มาผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตกนั้น ทำให้ผลงานการแสดงเกิดความร่วมสมัย (Contemporary) เพราะการประยุกต์ผลงานการแสดงจากการผสมผสาน2วัฒนธรรมนั้น ย่อมสามารถส่งเสริมให้อีกวัฒนธรรมหนึ่งดูโดดเด่นและน่าสนใจขึ้นได้ จิรายุทธ พนมรักษ์ กล่าวว่า “การแสดงแจ๊ส ในบท ของนางนารายณ์ตัวประกอบ สามารถเสริมทำให้การรำแม่บทในฉากนนทุก ดูโดดเด่นขึ้นได้” (อ้างถึงใน จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 110)

3) การคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร

รูปแบบงานนาฏยศิลป์ที่ผสมผสานกับศิลปะการละคร หรือที่เรียกว่านาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) นั้น ให้ความสำคัญกับ องค์ประกอบในการเล่าเรื่อง ตลอดจนความเหมาะสม และจังหวะในการจัดวาง เพื่อให้เกิดงานสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ ที่เป็นการบูรณาการทางศิลปะ2แขนง ซึ่งนับเป็นอีกแนวคิดหนึ่งที่ผู้สร้างสรรค์งานประเภทร่วมสมัยควรคำนึงถึง เช่น การนำบัลเล่ต์ (Ballet) และนาฏยศิลป์ไทยมาจัดแสดงอยู่ในชุดการแสดงเดียวกัน เป็นต้น (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 114) นอกจากนั้น สมชาย โตวิทิตวงศ์ ได้กล่าวยกตัวอย่างเพิ่มเติมด้วยว่า

> การแสดงพญาครุฑกับนางกากีในฉากเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์ จากการแสดง แสง-เสียง ประกอบจินตภาพ คนดีศรีอยุธยา (พ.ศ.๒๕๓๘) ซึ่งจะเห็นภาพนางกากีกับพญาครุฑ ใน 2 รูปแบบ คือ การแสดงโดยใช้นาฏยศิลป์ไทย และการใช้นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ซึ่ง

สามารถบรรยายถึงภาพ การเสพย์สม ซึ่งไม่สามารถแสดงในรูปแบบ นาฏยศิลป์ไทยได้ (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 114)

4) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism)

สังคมไทยในอดีต ยังไม่ให้ความสำคัญกับบทบาทและสถานะของผู้หญิงที่เท่าเทียมกับผู้ชาย สังเกตได้จากตัวละครผู้หญิงในวรรณคดีไทยนั้น มักเป็นผู้ถูกกระทำเสมอ ทั้งจากวาจา และการกระทำของผู้ชาย ตลอดจนกรอบสังคมและวัฒนธรรมที่ผู้ชายเป็นผู้กำหนดขึ้น ณรงค์กรรณ รอดทรัพย์ สมหมาย รอดแป้น และภูมิใจ ณัฏฐ์ชาภา ได้กล่าวถึงบทบาทของผู้หญิงในงานวรรณคดีไทยว่า

> ผู้หญิงในวรรณคดีไทยมีความหมายเป็นเพียงสัญลักษณ์วัตถุสมบัติของผู้ชาย ไม่มีค่าไม่เป็นสาระที่จักต้องใส่ใจ เมื่อพ่อหรือสามีตาย ลูกสาวหรือภรรยา ก็ควรตายตกตามกันไปด้วย อีกนัยหนึ่งก็คือ ผู้หญิงเป็นเพียงสมบัติอย่างหนึ่งของผู้ชายนั่นเอง (ณรงค์กรรณ รอดทรัพย์ สมหมาย รอดแป้น และภูมิใจ ณัฏฐ์ชาภา, 2557: 7)

แม้ว่าในสังคมไทยปัจจุบันนั้น ผู้หญิงจะได้รับการยอมรับและมีบทบาท สิทธิ หน้าที่ ตลอดจนการศึกษา ที่เพิ่มมากขึ้น แต่อย่างไรก็ดีหากมองให้ละเอียดถี่ถ้วนจะพบว่า การยอมรับในความสามารถของผู้หญิงนั้น ยังคงไม่ทัดเทียมผู้ชาย มีสถานะเป็นรอง และมีแนวโน้มจะเป็นเช่นนี้ไปอีกระยะเวลาหนึ่ง กล่าวคือ ไม่ว่ายุคสมัยและสังคมจะเปลี่ยนแปลงไปรวดเร็วมากเพียงใด คุณค่าและสิทธิของผู้หญิงก็ยังคงไม่สามารถเสมอภาคทัดเทียมกับผู้ชายได้ ลักษณวัต ปาละรัตน์ กล่าวว่า

> ผู้หญิงเป็นคนที่มีอิสระแก่ตนเอง มีความสามารถที่จะสร้างสรรค์ มีสิทธิที่จะพัฒนาศักยภาพของตนเองในทุกๆด้าน ไม่ว่าจะเป็นการทำงาน การเมือง จริยธรรม อารมณ์ และเรื่องเพศ โดยไม่ถูกจำกัดอยู่ในกรอบที่ถูกกำหนดโดยผู้ชายซึ่งได้เปรียบในสังคม ให้ผู้หญิงมีบทบาทธรรมชาติเป็นเพียงภริยาและมารดาเท่านั้น ผู้หญิงควรได้รับสิทธิในฐานะที่เป็นมนุษย์ในสังคมเช่นเดียวกับผู้ชาย" (ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2553: 6)

5) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – modern)

แนวคิดเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นั้น สามารถสรุปได้ว่า เป็นการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ที่ไม่เน้นรูปแบบและลีลาการเคลื่อนไหว เป็นการผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์กับนาฏยศิลป์ต่างชนิดกัน หรือนาฏยศิลป์กับเหตุการณ์หรือสิ่งใดบนโลกนี้ก็ได้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ขยายความของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้

> ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 เป็นยุคของนาฏยศิลป์ที่ได้รับการขนานนามโดยทั่วไปว่าโพสโมเดิร์นแด๊นซ์ (postmodern dance) ซึ่งเป็นคำที่ค่อนข้างจะคลุมเครือ แนวคิดของศิลปินนักสร้างสรรค์ในยุคนี้ อยู่บนพื้นฐานของการปฏิวัติความคิดเก่าของนาฏยศิลป์ในอดีต จะเป็นเช่นเดียวกับแนวคิดของนักสร้างสรรค์ในสมัยโมเดิร์นแด๊นซ์ ที่ครั้งหนึ่งเคยมีความคิดขัดแย้งกับการแสดงในรูปแบบเก่า เช่น บัลเลต์ จึงเป็นเรื่องธรรมดาของศิลปินนักสร้างสรรค์นาฏยศิลป์รุ่นใหม่ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 137)

นอกจากนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้เสนอทัศนะเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เพิ่มเติมอีกว่า

> นอกจากแนวคิดของโพสโมเดิร์นแด๊นซ์จะสามารถจัดแสดงได้โดยไม่เลือกสถานที่แม้แต่ในโรงละครแล้ว แนวคิดของศิลปินในยุคโพสโมเดิร์นแด๊นซ์ยังนำเสนอเรื่องของชีวิตประจำวัน โดยให้ความสำคัญกับคำถามที่ว่า จะเต้นอย่างไร ทำไม และที่ไหน (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 138)

6) การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

สัญลักษณ์ในการแสดง คือการแสดงแนวคิดของการแสดงผ่านองค์ประกอบทางศิลปะ ตลอดจน การกระทำและบทสนทนาของตัวละคร ซึ่งผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องใช้ประสบการณ์ส่วนตัว ประสบการณ์ชีวิต ในการตีความสัญลักษณ์ให้สอดคล้องกับบริบทของเรื่อง เพื่อนำเสนอ “ภาพแทนค่า” ให้ผู้ชมได้รับความหมายจากสัญลักษณ์นั้นๆในทิศทางที่ใกล้เคียงกัน อิราวดี ไตรลังคะ นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการตีความสัญลักษณ์ว่า

> การตีความสัญลักษณ์เป็นกิจกรรมทางปัญญาอย่างหนึ่ง ที่ได้จากการอ่าน การชมอย่างละเอียดและใช้ประสบการณ์ และสิ่งที่ต้องมีอีกประการคือความใจกว้างที่จะยอมรับความคิดของผู้อื่นที่แตกต่างกับตน เพราะแต่ละคนอาจจะตีความสัญลักษณ์แตกต่างกัน (อิราวดี ไตลังคะ, 2546: 80)

นอกจากนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความสำคัญของ สัญลักษณ์ ในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ว่า

> สัญลักษณ์ แสดงถึงความหมายอันเป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ประกอบไปด้วยเรื่องราวทางด้านประวัติศาสตร์ และเป็นสิ่งที่จำใช้ในการสื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมาอีกนัยหนึ่งด้วย เพราะฉะนั้นการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นอยู่ตลอดเวลา เพื่อเป็นการเติมเต็มให้กับคุณสมบัติของงานศิลปะหลังสมัยใหม่ได้อย่างเหมาะสม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 22 ธันวาคม 2557)

7) การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะด้านการแสดงที่ดีนั้น นอกจากการคำนึงถึง บท การแสดง นักแสดง ทีมงาน ตลอดจนงบประมาณในการจัดการแสดงแล้วนั้น การคำนึงถึงบริบททางสังคมก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานจำเป็นต้องให้ความสำคัญ เพื่อนำเสนอภาพสะท้อน ให้เห็นถึงวิถีชีวิต สังคม เศรษฐกิจ และการเมือง อีกด้วย ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทัศนะว่า

> ผลงานศิลปะการแสดงต้องมีความเกี่ยวพันกับคนในสังคม เพื่อสอน เพื่อให้แง่คิด และเพื่อตอบสนองพฤติกรรมการใช้ชีวิต เพราะหากงานศิลปะไม่สามารถให้ประโยชน์กับผู้ชม ทั้งในทางกาย และทางจิตใจได้แล้ว งานศิลปะการแสดงนั้นก็ไม่นับว่าเป็นงานที่มีคุณค่าน่าชมอีกต่อไป (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 10 กรกฎาคม 2557)

ในขณะเดียวกัน โรเบิร์ต เอดมัน โจนส์ (Robert Edmond Jones) ก็ได้กล่าวถึงความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะการแสดง กับมนุษย์และสังคมไว้ด้วยอีกว่า

> ศิลปะทุกแขนงเกี่ยวเนื่องกับชีวิต ศิลปะใดที่ไม่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับชีวิต คือศิลปะที่ตายแล้ว ละครเกี่ยวพันโดยตรงกับชีวิต เพราะเนื้อหาของละครมาจากชีวิต หากดนตรีคือศิลปะของเสียงแห่งชีวิต ภาพวาดคือศิลปะของรูปลักษณ์ของชีวิต วรรณกรรมคือศิลปะของการบันทึกเรื่องราวชีวิต ศิลปะการแสดงคือศิลปะของการดำรงชีวิต วิทยาศาสตร์และศิลปะแขนงต่างๆ สอนให้มนุษย์รู้จักวิถีชีวิตมนุษย์ แต่การแสดงคือวิถีของมนุษย์ ความกลมกลืนระหว่างศิลปะกับชีวิต ทำให้การแสดงน่าหลงใหล เป็นชีวิตที่ถูกถ่ายทอดอย่างมีศิลปะ บนเวทีเบื้องหน้าสายตาเรา (สุวรรณี จักราวรวุธ, ม.ป.ป.)

ด้วยลักษณะข้างต้นนี้ จึงทำให้การแสดงกลายเป็นส่วนหนึ่งที่มีความสัมพันธ์และเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของมนุษย์มาตั้งแต่อดีตกาล

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

“ความหลากหลายของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเปรียบเสมือนกระจกเงาหลายบานที่สะท้อนวัตถุได้หลายมุม ช่วยให้เห็นข้อเท็จจริงในแง่ต่าง ๆ ได้กระจ่างขึ้น ซึ่งจะทำให้ความเบี่ยงเบนในการวิเคราะห์งานลดน้อยลง ความจริงก็จะปรากฏขึ้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2557) สำหรับการสร้างสรรค์ผลงาน“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นั้น ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกใช้เครื่องมือในการวิจัยชนิดต่างๆ เพื่อทำการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูล รวมถึงการวิเคราะห์ข้อมูลอย่างตรงไปตรงมา ดังนี้

3.4.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำรา และบทความเชิงวิชาการต่างๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

3.4.1.1ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา

1) บทละครเรื่อง อิเหนา

บทละครเรื่อง อิเหนา หรือเป็นที่รู้จักกันอีกชื่อว่า นิทานปันหยี มีต้นกำเนิดในประเทศชวา (ประเทศอินโดนีเซียในปัจจุบัน) จากการศึกษาบทละครเรื่องอิเหนานั้น ทำให้ผู้วิจัยทราบว่า บทละครเรื่องนี้ มีโครงเรื่องที่หลากหลายแตกต่างกัน ตามแต่ผู้แปลเป็นใคร จึงทำให้บทละครเรื่องนี้มีหลายฉบับ แต่ฉบับที่ ได้รับการยกย่อง ว่าเป็นวรรณคดีชิ้นเอกของประเทศไทย มีความงามเป็นเลิศทางกวีนิพนธ์นั้น เป็นฉบับของสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยได้นำวรรณคดีไทยฉบับนี้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์งานวิจัย และนำมาดัดแปลงให้เหมาะสมกับการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ สมเด็จฯเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้กล่าวถึงวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ว่า

> อิเหนาที่เจนใจกันมากที่สุด คืออิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ด้วยทรงดัดแปลงร้อยกรองโดยเฉพาะให้ท่วงทีงดงามดี เหมาะแก่การเล่นละคร ในเชิงรำก็ให้ท่าที จะรำได้แปลกๆงามๆ ในเชิงจัดคุมหมู่ละครก็ให้ท่าทีจะจัดได้เป็นภาพงามโรง ในเชิงร้องก็ให้ทีที่จะจัดลู่ทางทำนองไพเราะเสนาะโสต ในเชิงกลอนก็สละสลวยเพราะพริ้งไม่มีที่เปรียบ อาจเล่นละครให้สมบรูณ์ครบองค์ห้าของละครที่ดีได้ คือ 1.ตัวละครงาม 2. รำงาม 3. ร้องเพราะ 4. พิณพาทย์เพราะ 5. กลอนเพราะ ซึ่งสำเร็จเป็นทัศนานุตตริยะและสวนานุตริยะอย่างไพบูลย์” (สมเด็จฯ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, 2552: 9)

2) พิธีกรรมและความเชื่อในวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนาเกี่ยวกับการ แบหลา งานวิจัยนี้ได้กล่าวถึงเรื่องความเชื่อในตำนานของศาสนาฮินดู นำไปสู่พิธีกรรมที่ปฏิบัติกันมาอย่างช้านานจวบจนปัจจุบันในประเทศอินเดีย เป็นที่น่าสังเกตว่า พิธีกรรมการฆ่าตัวตายตามสามี หรือที่เรียกว่า การแบหลา นั้น ไม่ได้ปรากฏให้เห็นชัดเจน อย่างเป็นลายลักอักษรในกฎหมายของประเทศอินเดีย หรือในคำสอนทางศาสนาฮินดู พิธีกรรมดังกล่าวนั้นไม่ได้รับการยอมรับ และถูกสั่งห้ามในยกเลิกการปฏิบัติ แต่ยังคงปรากฏให้เห็นว่า ผู้หญิงส่วนหนึ่งในอินเดียยังคงปฏิบัติพิธีกรรมการแบหลานี้ ปรีชา ช้างขวัญยืน กล่าวถึงความเป็นมาของพิธี สตี ในอินเดีย ไว้ว่า

> ในสมัยเมารยะราวศตวรรษที่ 4-1 ก่อนคริสต์ศักราช แม้พิธีนี้จะนิยมทำกันในท้องที่บางแห่งทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ แต่ยังไม่นิยมแพร่หลายในท้องที่ส่วนใหญ่ เกาะฏิลียะเองก็ไม่ได้พูดถึงเรื่องนี้เลย (ปรีชา ช้างขวัญยืน, 2541: 158)

ผู้วิจัยจึงต้องศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับ พิธีแบหลา และพิธีกรรมที่มีรูปแบบและลักษณะการปฏิบัติคล้ายคลึงกัน เช่น พิธีสตี ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่แสดงถึงความซื่อสัตย์ของภรรยาที่มีต่อสามีเช่นกัน จาก เอกสาร ตำรา และงานศิลปะ ฯลฯ เพื่อนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐาน สำหรับการค้นหาแนวคิด และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย

3.4.1.2ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ แนวคิดสตรีนิยม (Feminism)

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ โดยนำแนวคิดและหลักของทฤษฎีสตรีนิยม (Feminism) มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และพัฒนาต่อยอดสู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อให้เกิดการแสดงรูปแบบใหม่เกิดขึ้น โดยในการแสดง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นั้น จะมุ่งเน้นการตีความบทวรรณกรรม สู่นาฏการ และท่าทางในการแสดงเพื่อให้เกิดความหมายเชิงสัญลักษณ์ และเป็นการแสดงทัศนะของสตรี กับสิทธิเสมอภาคระหว่างเพศ

3.4.1.3 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

1) แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดง ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูล แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดง หลายๆรูปแบบในประเทศตะวันตก อาทิ แนวคิด โพสโมเดิร์น (Post Modern) ที่ว่าด้วยเรื่องการต่อต้านความเป็นสมัยใหม่ ซึ่งเน้นความประหยัดและเรียบง่าย โดยการศึกษานั้นไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปที่รูปแบบของการนำเสนอเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมในเรื่องขั้นตอน วิธีการคิด การนำเสนอ การอธิบายความหมายด้วย นอกจากนั้นผู้วิจัยยังให้ความสำคัญกับการศึกษาเทคนิคการออกแบบลีลาและเคลื่อนไหวที่ผสมผสานทั้งนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดง มุ่งเน้นการนำเสนอ การใช้ความรู้สึก จินตนาการ อีกด้วย

2) การตีความและการวิเคราะห์บทละคร (Script Analysis) ผู้วิจัยได้ศึกษาและนำหลักการการวิเคราะห์บทละครมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อนำมาใช้ในการอธิบายให้นักแสดงสามารถเข้าใจประสบการณ์ทางความคิด และอารมณ์ความรู้สึกที่มีอยู่ในบทวรรณกรรม ซึ่ง

จะมีประโยชน์อย่างมากในการสื่อสารกับผู้ชมทั้งทางตรงและทางอ้อม ผ่านรูปแบบของการแสดง โดยใช้หลักการการวิเคราะห์ตามแนวทางของ อริสโตเติ้ล ซึ่ง นพมาส แววหงส์ ได้เรียบเรียงและสรุปไว้ว่า

> อริสโตเติ้ล คือปราชญ์ชาวกรีกในศตวรรษที่ 4 ก่อนคริสตศักราช ซึ่งให้แนวทางในการวิเคราะห์บทไว้ 6ส่วน ได้แก่ โครงเรื่อง(Plot) ตัวละคร (Character) ความคิด (Theme) ภาษา (Diction) เสียง(Song) และภาพ (Spectacle) (นพมาส แววหงส์, 2550: 3)

ผู้ศึกษาจะนำองค์ประกอบเหล่านี้มาเป็นเครื่องมือที่จะช่วยในการแยกแยะเพื่อประโยชน์ในการวิเคราะห์ และเข้าใจบทละครได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

3.4.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวในวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา พิธีแบหลา ตลอดจนแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) มีให้ศึกษาอย่างกว้างขวางและหลากหลายมุมมอง ผู้วิจัยจึงได้สร้างกรอบการศึกษาค้นคว้า และพิจารณาจากงานวิจัยที่อาศัยประเด็นของ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับ สตรีนิยม (Feminism) และการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกาย โดยจะเป็นการศึกษาความสำคัญของงานวิจัยแต่ละเรื่อง ศึกษาจุดอ่อนและจุดแข็งของงานวิจัย เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการเรียบเรียงข้อมูล อันนำไปสู่กระบวนการอธิบายและอภิปรายผลในอนาคต

3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกประเภทของการสัมภาษณ์ไว้หลายแบบ เช่น การสัมภาษณ์เป็นรายบุคคล การสัมภาษณ์เป็นกลุ่ม รวมไปถึงลักษณะของการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง โดยมีการใช้ประเด็นคำถามทั้งที่เป็นแบบปลายเปิดและแบบปลายปิด ซึ่งการสัมภาษณ์จะคำนึงถึงสาระสำคัญที่จะนำมาใช้พัฒนาการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์อาทิ ในด้านนาฏยศิลป์ ด้านปรัชญา ด้านวรรณกรรม ด้านองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งมีหัวข้อที่ใช้ในการตั้งประเด็นคำถามของการสัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

3.4.2.1 ประเด็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยใช้หัวข้อนาฏยศิลป์เพื่อสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ ถึงแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องทุกชนิด รวมถึงการถอด

ความหมาย การแปลความหมาย ทั้งในแง่ของการใช้สัญลักษณ์และการใช้ลีลาท่าทางประกอบ ซึ่งจะได้นำข้อมูลมาเรียบเรียงและจัดหมวดหมู่ เพื่อใช้ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ต่อไป

3.4.2.2 ประเด็นเกี่ยวกับสตรีนิยม ผู้วิจัยได้พิจารณาหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม ทั้งความหมาย ความเป็นมา ความสำคัญ ตลอดจนรูปแบบของแสดงออก โดยศึกษา ทฤษฎีและแนวคิด ความสมเหตุสมผล และการนำมาใช้ประโยชน์ได้จริง ซึ่งผู้วิจัยจะนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ แล้วนำไปสู่กระบวนการพัฒนาผลงานนาฏยศิลป์ต่อไป

3.4.3 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ

ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกศึกษาผลงานจากสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้อง ในประเด็นที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับนาฏยศิลป์สร้าสรรค์ โดยมุ่งเน้นเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) แนวคิด โพสโมเดิร์น (Post Modern) เช่น ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ ผลงานการแสดงละครเวที งานภาพยนตร์ ผลงานนิทรรศการทางศิลปะอื่น ๆ ทั้งที่เป็นผลงานของศิลปินชาวไทยและชาวต่างประเทศ

3.4.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

การศึกษา และรวบรวมข้อมูลจากจากผู้เข้าร่วมรับชมการแสดง ที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม (Feminism) แนวคิด โพสโมเดิร์น (Post Modern) โดยการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลและร่วมกิจกรรมทั้งในฐานะผู้ชม และผู้ปฏิบัติการ ในด้านศิลปะการแสดง และนาฏยศิลป์ กับสถาบันต่างๆ เช่น ชมรม สถาบันการศึกษา กลุ่มละครและนาฏยศิลป์ ดังขอจำแนกผลงานสร้างสรรค์ทางที่ได้ศึกษาค้นคว้า ดังนี้

3.4.4.1 การแสดงชุด Creative Theatre for Peace

จัดแสดงในเทศกาลเดอะเรพเพอทัวร์ 2013 (The Repertoire 2013) ระหว่างวันที่ 24 ตุลาคม – 2 พฤศจิกายน พ.ศ.2556 ณ โรงละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company) สำหรับการแสดงชุดดังกล่าวเป็นผลงานการออกแบบนาฏยศิลป์โดยนราพงษ์ จรัสศรี มีการแสดงจำนวน 3 ชุดการแสดงย่อย ๆ ดังนี้

1) เรื่อง “Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว” เรื่องราวของซาโลเม่ มีเรื่องเล่าที่หลากหลายแตกต่างกันไป แต่ซาโลเม่ในการแสดงครั้งนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจาก

เกร็ดความรู้ในเรื่องกายเสียชีวิตของนักบุญจอห์น เดอะ แบ๊ปติสต์ (John the Baptist) และบทละครเรื่องซาโลเม่ (Salome) ของออสคาร์ ไวล์ (Oscar Wilde) ซึ่งเป็นนักเขียนและกวีคนสำคัญชาวไอริชที่มีผลงานการเขียนบทละครและเรื่องสั้นเป็นจำนวนมากสู่งานแสดง สำหรับการแสดงครั้งนี้ใช้สัญลักษณ์ ละคร และนาฏยศิลป์ เพื่อสื่อถึงเรื่องราวของซาโลเม่ หญิงสาววัยรุ่นอายุ 19 ปี ผู้เป็นบุตรีของพระนางเฮโรเดียส (Harodias) ที่เต้นระบำจนกระทั่งทำให้บิดาบุญธรรมคือ พระเจ้าเฮรอด (Herod) พอพระทัยและพร้อมยกทรัพย์สมบัติและดินแดนครึ่งหนึ่งให้เป็นรางวัล หากแต่ซาโลเม่ได้ต่อรองขอเพียงสิ่งเดียว ซึ่งเป็นสิ่งที่สร้างความลำบากใจแก่พระเจ้าเฮรอดอย่างมากนั่นคือ ศีรษะของนักบุญจอห์น เดอะ แบ๊ปติสต์ ท่ามกลางความพอพระทัยของพระนางเฮโรเดียส แต่ด้วยความวิตถารของซาโลเม่ภายหลังจากได้สิ่งที่ต้องการแล้วส่งผลให้ถูกตัดสินประหารชีวิตจากผู้ที่ให้รางวัลนี้แก่ซาโลเม่

2) เรื่อง “Ballerina: นางระบำปลายเทาผู้น่าเวทนา” คำว่า บัลเลอรีน่าเป็นคำนิยมที่สังคมมอบให้ไว้กับสุภาพสตรีที่เป็นนักเต้นบัลเลต์ที่สามารถดำรงไว้ซึ่งคุณภาพอย่างยาวนาน ในช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนผ่านจากสมัยกลาง (Medieval) สู่โลกสมัยใหม่ (Modern Time) สังคมไม่ยอมรับที่จะให้สตรีสูงศักดิ์ปรากฏตัวบนเวทีสาธารณะ บุรุษจึงรับหน้าที่ในการแสดงบทเด่นแทน ครั้นย่างเข้าสู่ยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลงทางด้านความคิดในโลกตะวันตก สตรีนักเต้นบัลเลต์ก็เริ่มแย่งพื้นที่บนเวทีของบุรุษผู้เป็นนักเต้นบัลเลต์จนได้ครองความนิยมอย่างสูงสุดในยุคโรแมนติกบัลเลต์ (Romantic Ballet) และสืบทอดความนิยมในตัวสตรีนักเต้นบัลเลต์ต่อมาจนถึงปัจจุบัน ทั้ง ๆ ที่ความเป็นจริงแล้ว บุรุษถือว่าเป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จอย่างแท้จริงมาโดยตลอด อย่างไรก็ตามภาพวาดในอดีตเป็นเพียงสิ่งเดียวที่ทำให้คนในยุคต่อมาสามารถจินตนาการได้ถึงบัลเลอรีน่าในอดีต การแสดงนี้จึงเป็นการเปรียบเทียบกับบรรยากาศที่เกิดขึ้นตามความคิดของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันด้วยมายาแห่งวงการบัลเลต์ที่แสนจะเหน็ดเหนื่อยและท้อแท้ ทำให้บางคนได้ครุ่นคิดถึงความรุ่งเรืองของสตรีนักเต้นบัลเลต์ที่เสมือนถูกสาปให้เป็นสัตว์โลก ที่ต้องประสบกับทุกขลาภตลอดเส้นทางแห่งความสำเร็จไปในเวลาเดียวกัน จากประเด็นดังกล่าวจึงถูกนำมาถ่ายทอดเป็นการแสดงในรูปแบบแด๊นซ์เธียเตอร์ (Dance Theatre) ที่ใช้ลีลา ท่าทาง สัญลักษณ์ และละคร ถ่ายทอดเป็นการแสดง

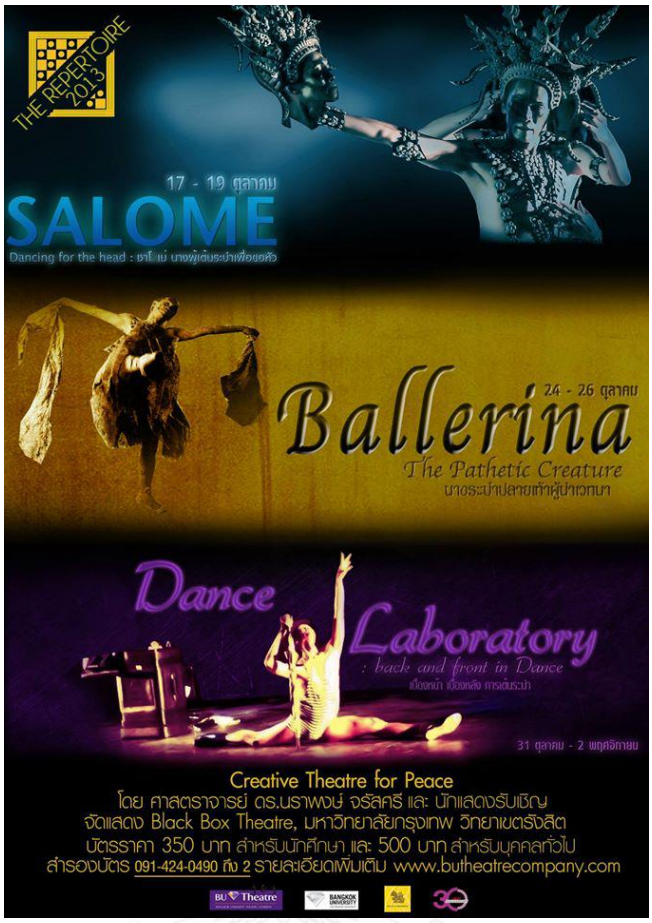
แบบปะติด และเล่าถึงวิญญาณของบัลเลอรีน่า

3) เรื่อง “Dance Laboratory: เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ”

ความน่าสนใจของภาพเบื้องหลังการซ้อมนาฏยศิลป์ก่อนการปรากฏตัวแสดงจริงต่อหน้าผู้ชม ได้ถูกนำมาเป็นเนื้อหาของการแสดงในรูปแบบแด๊นซ์เธียเตอร์ (Dance Theatre) ที่ใช้ลีลาและท่าทางสื่อถึงเรื่องราวของนาฏยศิลปินที่วุ่นวายอยู่กับการฝึกซ้อม ท่ามกลางความคิดคำนึงถึงภาพการแสดงในอดีตที่ยังคงวนเวียนอยู่ในความทรงจำ สำหรับการแสดงชุดนี้ประกอบไปด้วยนาฏยศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น บัลเลต์แบบคลาสสิก แจ๊สแด๊นซ์ แท็ปแด๊นซ์ นาฏยศิลป์ในแบบละครเพลง ตลอดจนลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายในแบบดั้งเดิม เช่น บัลเลต์ ระบำสเปน นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และละครบอร์ดเวย์ ก็ถือเป็นส่วนหนึ่งที่ได้ถูกนำมาจัดแสดงไปพร้อม ๆ กับการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการเทิดทูนถึงนาฏยศิลปินที่ประสบความสำเร็จในอดีตที่ยังคงสามารถครองใจคนรุ่นใหม่ได้ แม้ว่าการแสดงนั้นจะได้สร้างสรรค์มาหลายทศวรรษแล้วก็ตาม

จากผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 3 เรื่องของนราพงษ์ จรัสศรี ในเทศกาลเดอะเรพเพอทัวร์ 2013 นี้ มีประเด็น สาระสำคัญ ตลอดจนแนวคิด ที่สอดแทรกอยู่ตลอดการแสดง ผู้วิจัยจะนำแนวทางในการสร้างสรรค์เหล่านี้มาเป็นส่วนหนึ่งของการบูรณาการผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในลำดับต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 3.1 แผ่นประชาสัมพันธ์การแสดงชุด Creative Theatre for Peace

ที่มา: บียูเธียเตอร์ (BU Theatre)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.4.2 ละครเวที "อิสตรีแห่งเอเชีย" (Women of Asia) เรื่องราวของผู้หญิงเอเชียที่อยู่ภายใต้วัฒนธรรมประเพณีและความโหดร้ายของสังคม โดยละครนำเสนอการแบ่งเป็นฉากย่อย ๆ โดยเล่าถึงการเผชิญชีวิตของผู้หญิงเอเชีย การรับมือกับปัญหาของสังคม การพยายามต่อสู้เพื่อให้พ้นจากภาวะที่ถูกสังคม ครอบครัว ประเพณี และผู้ชาย ที่กดดันและบีบคั้น นอกจากนั้นละครเรื่องนี้ ยังเป็นภาพสะท้อนความรู้สึกของผู้หญิงที่เอารัดเอาเปรียบที่แสดงให้เห็นว่า แม้โลกจะหมุนไปในยุคที่มีเสรีภาพมากขึ้น หลายส่วนของโลกก็ไม่ได้หมุนตามไปด้วย

“อิสตรีแห่งเอเชีย” เป็นผลงานละครจากปรมาจารย์ด้านศิลปะการละครกำกับและเขียนบทและกำกับการแสดงโดย อะสา ปาโลเมลา จัดแสดงเมื่อวันที่ 15 – 25 สิงหาคม 2556 ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล ชั้น 6 อาคารมหาจักรีสิรินธร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วม

แสดงโดย ภัทราวดี มีชูธน และรองศาสตราจารย์ อรชุมา ยุทธวงศ์ รวมทั้งนักแสดงอาชีพชั้นแนวหน้า อาทิรัดเกล้า อามระดิษ เป็นต้น การแสดงชุดนี้ เคยถูกจัดแสดงในนิวยอร์คและเมลเบิร์น และครั้งนี้ได้รับเกียรติจัดแสดงในประเทศไทย ณ ศูนย์ศิลปะการละครสดใส พันธุมโกมล ตลอดเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2556

จากการเข้ารับชมการแสดง ผู้วิจัยได้นำข้อคิดจากแก่นของเรื่อง(Theme) ที่ผู้กำกับการแสดงต้องการนำเสนอ เกี่ยวกับเรื่องราวความรุนแรงในผู้หญิง มาพัฒนางานวิจัย ทั้งในประเด็นของการสร้างแนวคิด และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยนำมาเป็นส่วนหนึ่งของการบูรณาการผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในลำดับต่อไป

ภาพที่ 3.2 แผ่นประชาสัมพันธ์ ละครเวที "อิสตรีแห่งเอเชีย" (Women of Asia)

ที่มา: ภาควิชา ศิลปะการละคร อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.5 การสัมมนา

ผู้วิจัยได้เข้าร่วมรับฟังการสัมมนาและการวิพากษ์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ชุด Creative Theatre for Peace ในเทศกาลเดอะเรพเพอทัวร์ 2013 (The Repertoire 2013) ณ โรงละครแบล็กบ๊อกเธียเตอร์ (black box theatre) มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต ในรายละเอียดของการสัมมนานั้นพบว่า มีการแลกเปลี่ยนทรรศนะจากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิอาทิ ผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยศาสตรจารย์ พรรณศักดิ์ สุขี รองศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี ผู้สร้างสรรค์ผลงานและรองศาสตราจารย์ ดร. คุณหญิง วินิตา ดิถียนต์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ในประเด็นของการใช้วรรณกรรมในการเล่าเรื่อง การตีความผ่านสัญลักษณ์ ความสวยงามของลีลานาฏยศิลป์ เป็นต้น

นอกจากนี้ยังได้รับฟังทรรศนะจากผู้ชมทั่วไป ทั้งที่เป็นครูอาจารย์ นิสิตนักศึกษา และศิลปินในสาขาต่าง ๆ โดยได้ทิศทางในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์อย่างลึกซึ้ง

3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

เกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ในที่นี้ เป็นการคัดสรรศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางนาฏยศิลป์ เพื่อเป็นการยกย่องศิลปินเหล่านั้นว่ามีความรู้ความสามารถในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานสู่แวดวงนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน โดยมีหลักเกณฑ์ในการพิจารณามาตรฐานของศิลปินแบ่งออกเป็น 8 ประการ ดังนี้ ได้แก่ จิตวิญญาณ รสนิยม ประสบการณ์ ปรัชญา ความสามารถหลากหลายการสร้างสรรค์ ผู้นำและผู้บุกเบิก ตลอดจน การถ่ายทอด (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 9 กรกฎาคม 2557)

ผู้วิจัยได้นำเกณฑ์มาตราฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ มาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างหลักเกณฑ์ ประกอบการพิจารณา เพื่อสัมภาษณ์ และรวบรวมข้อมูล จากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา

3.4.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง ความสำคัญของประสบการณ์ส่วนตัว กับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> ประสบการณ์ถือเป็นสิ่งสำคัญยิ่งอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์งาน โดยเฉพาะประสบการณ์ชีวิตของศิลปินเองจะกระตุ้นให้ศิลปินสร้างงานได้อย่างมีเอกลักษณ์และจะช่วยในขั้นตอนการทำงานที่ต้องการการตัดสินใจเพื่อการเปลี่ยนแปลงแก้ไข พัฒนาและประเมินผลการจัดการเกี่ยวกับการออกแบบการแสดงแต่ละชุด โดยปกติแล้วผู้ออกแบบท่าเต้นมักจะหนีไม่พ้นที่จะต้องคำนึงถึงสิ่งแวดล้อมรอบตัว ทั้งในขณะที่สร้างงานอยู่หรือย้อนหลังกลับไปตลอดชั่วชีวิตตั้งแต่คนเราลืมตาเกิดขึ้นมาดูโลก ฉะนั้นประสบการณ์ของคนเราที่เคยประสบมาในชีวิตจะถูกนำไปใช้ประโยชน์เพื่อเป็นเครื่อง

นำทางในการสร้างงาน (นราพงษ์ จรัสศรี, ม.ป.ป.: 95-97)

วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้แสดงทัศนะ เกี่ยวกับความสำคัญของประสบการณ์ของศิลปินกับการสร้างสรรค์ผลงาน ไว้ด้วยเช่นกันว่า

> หากศิลปินมีประสบการณ์ทั้งในการแสดงและการสร้างสรรค์มากเพียงใด ก็จะยิ่งเพิ่มเติมและเสริมสร้างทักษะให้กับศิลปินหรือผู้ออกแบบลีลาได้มากเท่านั้น เนื่องจากประสบการณ์เปรียบได้กับแบบฝึกหัดที่จะทำให้เกิดทักษะและนำไปสู่การพัฒนา ความชำนาญ และความเชี่ยวชาญมากขึ้น อันมาจากความรู้มากเห็นมากที่ได้จากการปฏิบัติบ่อยครั้ง ดังนั้นความผิดพลาดหรือบ้อบกพร่องต่าง ๆ ก็จะน้อยลง ทำให้เกิดประสิทธิภาพในงานนาฏยศิลป์นั้นเพิ่มขึ้นตามไปด้วย (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 9 กรกฎาคม 2557)

แม้ว่าผู้วิจัยยังขาดประสบการณ์ตรงด้านการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ แต่ตลอดระยะเวลาการศึกษาเรื่องศิลปะการแสดงนั้น ผู้วิจัยได้มีโอกาสในกาสในการเข้าร่วมรับชมการแสดงนาฏยศิลป์ มากไปกว่านั้นผู้วิจัยได้เข้าร่วมกิจกรรมแบบฝึกหัดทางการแสดง ตามสถาบัน และกลุ่มละครต่างๆ โดยการทดลองเป็นนักแสดง ทีมงาน ตลอดจนการเป็นผู้กำกับการแสดงอย่างสม่ำเสมอ

ผู้วิจัยจึงนำประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงในอดีตมาเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ ผลงานที่ผู้วิจัยเคยสร้างสรรค์และมีส่วนร่วมทั้งในฐานะที่เป็นผู้กำกับการแสดง และเป็นผู้กำกับเวที รวมถึงการเป็นนักแสดงนั้น สามารถสรุปรวบรวมเป็นหมวดหมู่โดยสังเขปได้แก่

1) การสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงนิพนธ์

2) การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในระดับมหาวิทยาลัย

3) การสร้างสรรค์งผลงานการแสดงในเทศกาลละครกรุงเทพ

4) การสร้างสรรค์ศิลปะการละครกับกลุ่มละครเครือข่าย ที่ได้รับการยอมรับในประเทศไทย

เมื่อได้ข้อมูลจากเครื่องมือที่ได้กล่าวมานี้แล้ว ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์อย่างละเอียดเพื่อศึกษาค้นคว้าถึงประเด็นต่างๆ ตามที่ได้วางแผนไว้ และจะนำไปสู่การตอบปัญหาของงานวิจัยที่เป็นประโยชน์ต่อแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานแสดงใหม่ และสะท้อนภาพลักษณ์ของผู้หญิงในวรรณคดีไทย ในมุมมองแบบสตรีนิยม ผ่านการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ ดังนั้นจึงมีวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้ต่อไปดังนี้

3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

3.5.1ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความ วารสาร สื่อสารสนเทศอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.5.2ศึกษาข้อมูลและสังเกตการณ์รูปแบบและลักษณะของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

3.5.3สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้าน นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และศิลปะการแสดง ที่เกี่ยวกับ แนวคิด มุมมอง และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เป็นต้น

3.5.4ศึกษาข้อมูลลงพื้นที่ในการหาชมงานการแสดงที่มีรูปแบบ และแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับสตรีนิยม (Feminism)

3.5.5วิเคราะห์เปรียบเทียบข้อมูลทั้งหมดเพื่อหาคำตอบงานวิจัย “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”

3.5.6วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อศึกษารูปแบบและองค์ประกอบสำหรับการแสดง อาทิ ท่าเต้น ฉาก แสง สี เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ การแต่งหน้า ระยะเวลา และนักแสดงร่วม เป็นต้น

3.5.7เรียบเรียงข้อมูลและข้อคิดเห็นจากทดลองปฏิบัติการกิจกรรม “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” เพื่อหาคำตอบงานวิจัย

3.5.8นำปัญหาจากการวิจัยเข้าปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อแก้ไขและปรับปรุงงานวิจัยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

3.5.9พัฒนางานวิจัยขั้นสุดท้ายเพื่อ เตรียมจัดพิมพ์และจัดทำรูปแบบรายงานการวิจัย

3.5.10จัดพิมพ์และจัดทำเอกสารการวิจัยเพื่อนำเสนอต่อหน่วยงานที่เกี่ยวข้องและเผยแพร่

Chulalongkorn University

ต่อไป

3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3.6.1 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านนาฏยศิลป์ การเรียนการสอนนาฏยศิลป์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ไม่น้อยกว่า 10 ปี ทั้งนี้เพื่อให้ได้การศึกษาถึงประเด็นของงานนาฏยศิลป์ การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้จากศาสตร์ข้างต้น ผู้เกี่ยวข้องและมีความสำคัญกับงานวิจัยมีดังต่อไปนี้

3.6.1.1 ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏยศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้บุกเบิกและผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.6.1.2 อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุทาธิตย์ หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.6.1.3 อาจารย์สถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์กรมศิลปากร

3.1.6.4 รองศาสตราจารย์ ฉันทนา เอี่ยมสกุล อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย

3.6.1.5 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รวิวรรณ วรรณวิไชย คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย

3.6.1.6 อาจารย์ธรากร จันทนะสาโร อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.6.1.7 อาจารย์รักษ์สินี อัครศวะเมฆ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.6.1.8 อาจารย์ ดร.สุรีรัตน์ จีนพงษ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.6.1.9 อาจารย์พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.6.1.10อาจารย์ธนะภัทร พัฒน์กุลพิศาล อาจารย์ประจำคณะมนุษย์ศาสตร์ และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์

3.6.2 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านศิลปะการแสดง การเรียนการสอนศิลปะการแสดง การละคร และด้านวรรณกรรมหรือวรรณคดี ไม่น้อยกว่า10ปี ทั้งนี้เพื่อให้ได้ศึกษาถึงประเด็นของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง การแปลความหมาย และการตีความ ตลอดจนการออกแบบเพื่อการแสดง ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้จากศาสตร์ข้างต้น ผู้เกี่ยวข้องและมีความสำคัญกับงานวิจัยมีดังต่อไปนี้

3.6.2.1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สามมิติ สุขบรรจง อาจารย์ประจำคณะวิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.6.2.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง

3.6.2.3 อาจารย์ธัญญรัตน์ ประดิษฐ์แท่น อาจารย์ประจำสาขาวิชา ศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง

3.6.2.4 อัจจิมา ณ พัทลุง ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง และเป็นผู้กำกับการแสดงอิสระ

3.6.2.5 ศศิพินทุ์ ศิริวาณิชย์ ผู้เชี่ยวชาญด้าน ฟิซิเคิล เธียร์เตอร์ (Physical Theatre) เป็นผู้กำกับและนักแสดง สมาชิกกลุ่มละคร บี-ฟลอร์ (B – Floor)

3.6.2.6 รสิกา สวนสม ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง และผู้กำกับการแสดงละครเวที

3.6.3 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านสตรีนิยม และด้านอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญ กับงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และงานศิลปะการแสดงอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับผู้หญิง ผู้เกี่ยวข้องและมีความสำคัญกับงานวิจัยมีดังต่อไปนี้

3.6.1.1 ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏยศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้บุกเบิกและผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสร้างสรรค์

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.6.3.2อาจารย์ดาริณี ชำนาญหมอ หัวหน้าสาขานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์สำหรับผู้หญิง

3.6.3.3 อาจารย์พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิจ หัวหน้าสาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเพื่อการแสดง ตลอดจน ศึกษาและค้นคว้างานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับผู้หญิง

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดตารางในการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้ให้สัมภาษณ์	**วันที่สัมภาษณ์**	**ประเด็นที่สัมภาษณ์**
ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	7 มีนาคม 2557 4 เมษายน 2557 18 เมษายน 2557 28 พฤษภาคม 2557 24 มิถุนายน 2557 9 กรกฎาคม 2557 19 กันยายน 2557 29 กันยายน 2557 6 ตุลาคม 2557 9 ตุลาคม 2557 18 ตุลาคม 2557 10 พฤศจิกายน 2557 18 พฤศจิกายน 2557 25 พฤศจิกายน 2557 16 ธันวาคม 2557 17 ธันวาคม 2557 22-26 ธันวาคม 2557	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ องค์ประกอบนาฏยศิลป์ แนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ รูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ หลักการออกแบบและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน สุนทรียศาสตร์ นาฏยศิลป์สมัยใหม่ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์	9 กรกฎาคม 2557	เกณฑ์มาตรฐานศิลปินแห่งชาติ
อาจารย์สถาพร สนทอง	22 เมษายน 2557	แนวทางและแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
รศ. ฉันทนา เอี่ยมสกุล	25 พฤษภาคม 2557	แนวทางและแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
ผศ.ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์	14 กันยายน 2557	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เครื่องแต่งกายในนาฏยศิลป์ แนวทางการออกแบบองค์ประกอบศิลป์เพื่องานนาฏยศิลป์
ผศ.ดร. ระวิวรรณ วรรณวิไชย	25 กันยายน 2557	งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ แนวทางและแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
อาจารย์พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	9 ตุลาคม 2557	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ประวัติและความเป็นมาการแสดงรำเดี่ยวมาตราฐาน ดรสาแบหลา
อาจารย์ธนะภัทร พัฒน์กุลพิศาล	13 มิถุนายน 2557 10 กันยายน 2557 2 ตุลาคม 2557	หลักการออกแบบและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
อาจารย์ดาริณี ชำนาญหมอ	26 ธันวาคม 2557	การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิง
อาจารย์ธรากร จันทนะสาโร	5 พฤษภาคม 2557 10 กรกฎาคม 2557 6 ตุลาคม 2557	ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก แนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ และการออกแบบลีลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์รักษ์สินี อัครศวะเมฆ	21มกราคม 2557	แนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ และการออกแบบลีลา
อาจารย์ ดร.สุรีรัตน์ จีนพงษ์	12 กันยายน 2557	ประวัติและความเป็นมา การแสดงรำเดี่ยวมาตรฐาน ดรสาแบหลา
ผศ. ดร. สามมิติ สุขบรรจง	29 กันยายน 2557 3 ตุลาคม 2557	หลักการฝึกฝนนักแสดงและการกำกับการแสดง
อาจารย์ธัญญรัตน์ ประดิษฐ์แท่น	5 ตุลาคม 2557	หลักการฝึกฝนนักแสดงและการกำกับการแสดง
อาจารย์พันธ์ชนะ สุนทรพิพิจ	1 ตุลาคม 2557	ภาพยนตร์ที่มีแนวคิดและแรงบันดาลใจที่เกี่ยวข้องกับผู้หญิง
อัจจิมา ณ พัทลุง	9 ตุลาคม 2557	แนวทางการออกแบบอุปกรณ์แสดง
ศศิพินทุ์ ศิริวาณิชย์	30ตุลาคม 2557	แนวคิดเกี่ยวกับการบูรณาการระหว่างศิลปะการแสดงกับนาฏยศิลป์
รสิกา สวนสม	7ธันวาคม2557	ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.7 บทสรุป

ดังที่กล่าวมาแล้วในบทที่ 3 นั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอวิธีดำเนินการวิจัยในการสร้างสรรค์ผลงาน อันได้แก่ รูปแบบงานวิจัย การออกแบบวิจัยแบบสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย และผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สำหรับในบทที่ 4 นั้น ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการนำเสนอข้อมูลและการพัฒนาผลการสร้างสรรค์ ซึ่งมีลำดับขั้นตอนประกอบด้วยแรงบันดาลใจ ข้อมูลสำหรับการสร้างสรรค์ การออกแบบปฏิบัติการ การพัฒนางานและการวิเคราะห์คำถามงานวิจัย เพื่อให้มาซึ่งผลงานการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ และ แนวคิดในการสร้างสรรค์งานาฏยศิลป์ ดังจะกล่าวอย่างละเอียดในบทถัดไป

บทที่ 4
กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์งาน

4.1 อารัมบท

ในบทที่ 3 นั้น ผู้วิจัยได้กล่าวถึงวิธีดำเนินการวิธีวิจัย ซึ่งประกอบไปด้วย การออกแบบวิจัยแบบสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย และผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สำหรับในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งเรียงลำดับตามหัวข้อต่างๆ ประกอบไปด้วยการวิเคราะห์ข้อมูลในประเด็นรูปแบบของงาน และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานวิจัย“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ตลอดจนการอภิปราย และสรุปผล

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาหัวข้อนี้ ผู้วิจัยได้นำคำถามของงานวิจัยสร้างสรรค์ “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาคำตอบของรูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน โดยแบ่งการวิเคราะห์เป็น 2 ประเด็นหลัก คือ ประเด็นที่ว่าด้วยรูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยวิเคราะห์จากองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ และประเด็นที่ว่าด้วยแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา

ในการศึกษาการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ลำดับขั้นตอนในการปฏิบัติการทดลองในการสร้างสรรค์งานการแสดง และพัฒนาการของการแสดงไว้ 3ครั้ง ก่อนการนำเสนอผลงานการแสดงจริง โดยในแต่ละครั้งของการทดลองและการสร้างสรรค์นั้น ผู้วิจัยได้แยกประเด็นในการวิเคราะห์ ตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ดังที่กำหนดไว้ในหัวข้อ 3.3.1.1 และ3.3.1.2 ในบทที่ 3 ซึ่งเรียงลำดับตามขั้นตอนการปฏิบัติงาน และพัฒนางานดังต่อไปนี้

4.2.1.1 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1

1) บทการแสดง ครั้งที่ 1

ผู้วิจัยได้เริ่มต้นทำการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา โดยแยกอธิบายตามองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ ดังนี้

1.1) แรงบันดาลใจ

แรงบันดาลใจและสิ่งเร้าของผู้วิจัยได้จากการอ่านบทวรรณคดีไทยก่อให้เกิดจินตภาพที่ต้องการนำเสนอเรื่องราวในมุมมองใหม่ตามแนวทางของผู้วิจัย สมิธ-ออทาร์ด (Smith-Autard) กล่าวเกี่ยวกับ สิ่งเร้าในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ว่า

> สิ่งเร้าเป็นตัวกำหนดหรือปลุกจิตวิญญาณในการสร้างสรรค์กิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ สำหรับสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์สามารถเกิดขึ้นได้จากการได้ยิน การมองเห็น แนวความคิด การสัมผัสหรือการเคลื่อนไหว (Smith-Autard, 2010) (Smith-Autard, 2010: 29-31)

โดยผู้วิจัยได้เริ่มต้นจากการศึกษาบทวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก (ดรสา แบหลา) ฉบับบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เพื่อให้เกิดความเข้าใจในบทละคร ซึ่งมีรูปแบบของการประพันธ์เป็นฉันทลักษณ์ของกลอนสุภาพ จำแนกเป็นกลอนแปด ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการอ่านเอาเรื่อง เพื่อให้ได้เนื้อหาโดยรวม ตลอดจนกระบวนการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ สู่การตีความหมาย (Interpretation) ใหม่ตามแนวทางที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้

1.2) แนวเรื่อง

นำเสนอมุมมองของนางดรสา ตัวละครเอก จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก (ดรสา แบหลา) ในรูปแบบของ สตรีนิยม (Feminism) เพื่อเป็นการขยายความรู้สึก และสภาวะอารมณ์ภายในใจของนางดรสาก่อนที่จะทำพิธีแบหลา ภายใต้กรอบของวัฒนธรรมและสังคมชาย ที่ปราศจากอิสระทางความคิดและการแสดงออก ซึ่งการตีความหมาย แนวเรื่องในลักษณะนี้ยังไม่เคยปรากฏให้เห็นมาก่อน

1.3) โครงเรื่อง

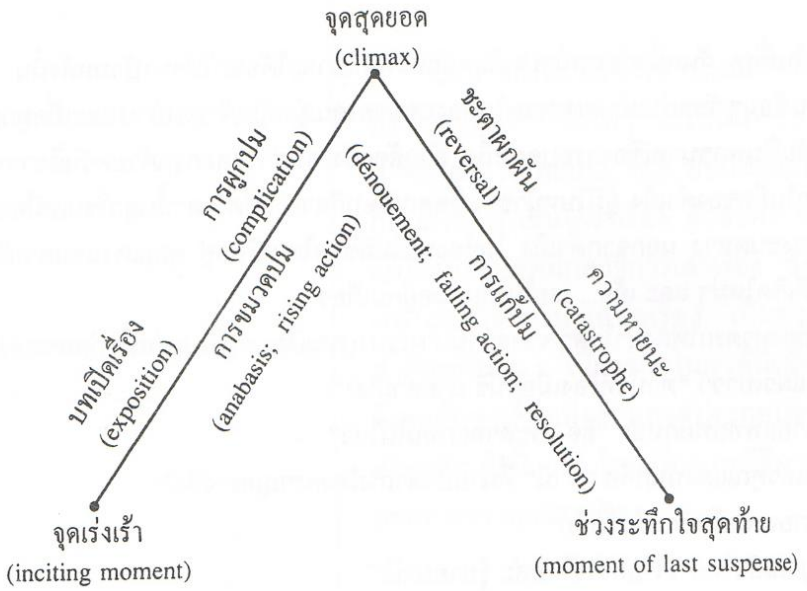
ในการสร้างสรรค์บทสำหรับการแสดง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”นั้น โครงเรื่องเป็นสิ่งสำคัญ ที่ผู้วิจัยต้องคำนึงถึง เพราะโครงเรื่องเปรียบเสมือนเสาเข็มของบ้าน หากขาดไปก็ส่งผลให้บ้านไม่สามารถตั้งตรงอยู่ได้ เช่นเดียวกับโครงเรื่องที่หากผู้สร้างสรรค์งานไม่ได้กำหนดอย่างเป็นรูปธรรม ก็อาจส่งผลให้การเล่าเรื่องปราศจากเอกภาพ (Unity of Plot) ไม่มีทิศทางของจุดเริ่มต้น จุดกลางเรื่อง และจุดจบของเรื่องที่ชัดเจน ดังนั้นผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องกำหนดโครงเรื่องในบทการแสดง และลำดับเหตุการณ์ทั้งหมดในเรื่องอย่างมีที่มาที่ไป

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาการสร้างโครงเรื่อง จากบทวรรณคดีเดิม คือ ตอน ประสันตาต่อนก (ดรสา แบหลา) ในวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา เพื่อทำความเข้าใจ ก่อนนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์บทการแสดง ซึ่งในบทวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ตอนประสันตาต่อนก มีเนื้อหาดังนี้

"เมื่อนั้น นวลนางดรสามารศรี
กำสรดโศกศัลย์พันทวี อัญชลีทั้งสองกษัตรา
แล้วทูลว่าพระองค์ผู้ทรงเดช จงได้โปรดเกศเกศา
ข้าน้อยขอถวายบังคมลา ตายตามภัสดาด้วยภักดี
ขอฝากบิตุราชมาตุรงค์ ทั้งประยูรญาติวงศ์ในกรุงศรี
อันศฤงคารของข้าบรรดามี ถวายไว้ใต้ธุลีบาทา
ทูลพลางประณตบทเรศ สองกษัตริย์ทรงเดชเชษฐา
บังคมบรมศพภัสดา แล้วกัลยาทักษิณเวียนไป
ครั้นครบคำรบสามรอบ นบนอบน้อมองค์ลงกราบไหว้
จึ่งชักเอากริชภูวไนย มาทูลไว้เหนือเกล้าเมาฬี
กันแสงพลางทางสมาลงธิกรณ์ ภูธรได้เคืองบทศรี
ด้วยกายกรรมแลวจี ขออย่ามีเวราผูกพัน
ประการหนึ่งซึ่งข้าสุจริต สู้ตายมิได้คิดบิดผัน

เดชะความสัตย์ของข้านั้น แม้นทรงธรรม์จะตกไปแห่งใด
ขอให้ได้พบสบประสงค์ บำเรอบาทบงส์จงได้
ให้ร่วมสุขร่วมทุกข์ร่วมฤทัย อย่าให้รู้นิราศคลาดคลา
ครั้นเสร็จตั้งจิตอธิษฐาน เยาวมาลย์กราบงามสามท่า
เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี”

ในลำดับต่อมานั้น ผู้วิจัยได้ถอดความจากบทร้อยกรองข้างต้น และนำโครงเรื่องเดิมทั้งหมด มาพัฒนาสร้างโครงเรื่องใหม่ โดยยึดหลักการ และทฤษฎีการเขียนบททางการละคร ดังที่ กุสตาฟ ไฟรทาก (Gustav Freytag) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ Technique of the Drama ถึงแผนภาพที่มีความชัดเจนของเส้นเรื่อง หรือที่เรียกกันต่อมาว่า “ปิรามิดของไฟรทาก: Freytag's Pyramid” (อ้างถึงใน อิราวดี ไตลังคะ, 2546: 4)



ภาพที่ 4.1 Freytag's Pyramid
ที่มา: (อิราวดี ไตลังคะ, 2546: 4)

ผู้วิจัยได้พัฒนาบทการแสดงโดยเริ่มต้นจากการแบ่งองก์การแสดงให้สอดคล้องกับ แนวคิดสตรีนิยม (Feminism) ที่กล่าวถึงความเหลื่อมล้ำและความขัดแย้งระหว่างเพศ จึงนำแนวคิดข้างต้น เปรียบเทียบกับทฤษฎีทางการแสดง ที่กล่าวถึง ความขัดแย้ง (Conflict) ในบทละครเช่นกัน ซึ่ง สดใส พันธุมโกมล กล่าวว่า “ถ้าละครไม่มีความขัดแย้ง ก็ไม่มีอะไรที่จะทำให้ตื่นเต้น พอที่จะต่อเติมให้เป็นเรื่องเป็นราวได้” (อ้างถึงใน วีณา วีสเพ็ญ, 2549: 3) นอกจากนั้น กาญจนา แก้วเทพ ก็ได้กล่าวถึงความขัดแย้งเช่นกันว่า “ความขัดแย้งหรือปมขัดแย้ง เป็นคุณลักษณะที่ทำให้ 'เรื่องเล่า' นั้นมีความแตกต่างไปจากตัวบทด้านภาษา (Verbal Text) แบบอื่นๆ”(กาญจนา แก้วเทพ, 2554: 285)

ในมุมมองของผู้วิจัยนั้น นางดรสา เกิดความขัดแย้ง 2รูปแบบ ซึ่งได้แก่ รูปแบบที่1 ความขัดแย้งภายใน ที่ขึ้นภายในใจตนเอง ว่าควรเลือกทำหน้าที่ตามกฎของภรรยาที่ดี หรือควรทำตามความรู้สึกของผู้หญิงคนหนึ่งที่รักและเห็นคุณค่าในตัวเองกว่าสิ่งอื่นใด ในขณะเดียวกัน นางดรสาก็เกิดความขัดแย้ง รูปแบบที่2 ความขัดแย้งภายนอก ที่ได้รับความกดดันจากสังคมที่สร้างกรอบของกฎเกณฑ์ กำหนดให้ภรรยาที่ดีต้องตายเป็นไปตามขนบและประเพณี จากการวิเคราะห์บทข้างต้น ผู้ศึกษาได้นำแนวคิด เรื่องความขัดแย้ง (Conflict) มาแบ่งองก์ในการแสดงเป็น 2 องก์ด้วยกัน คือ องก์ที่ 1 ความขัดแย้งภายใน และองก์ที่ 2 ความขัดแย้งภายนอก ซึ่งจะอธิบายดังต่อไปนี้

องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน

นำเสนอเรื่องราวของนางดรสา ภายหลังทราบข่าวการตายของพระสวามี จึงเกิดความขัดแย้งภายใน ใจของตนเอง ที่ต้องเลือกระหว่างการทำตามกฎของสังคม โดยเข้าพิธี แบหลา เพื่อรักษาศักดิ์ศรี หรือทำตาม สัญชาติญาณความรู้สึกของตัวเอง

องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก

นำเสนอเรื่องราวของสังคมปิตาธิปไตย สังคมที่เพศชายเป็นใหญ่ ซึ่งเปรียบเสมือนกรอบและกฎเกณฑ์ของโลกใบนี้ ที่กำหนดให้ทุกคนต้องทำตาม ไม่ว่ายุคสมัยและสังคมจะเปลี่ยนแปลงไปรวดเร็วมากเพียงใด คุณค่าและสิทธิของผู้หญิง ก็ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงเอาชนะ หรือ ทัดเทียมกับผู้ชายได้ ดังเช่น นางดรสา ที่ ไม่สามารถเลือกสิ่งอื่นใด นอกจากความตายให้กับตนเอง

กล่าวโดยสรุปคือ ผู้วิจัยได้พัฒนาบทในการแสดง โดยการปรับภาษาทางวรรณกรรมเดิมที่มีวัตถุประสงค์เพื่อการแสดงละครใน สู่ภาษาการพัฒนาบทที่ใช้หลักการเขียนบทละครตะวันตก มาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์โครงเรื่องใหม่ เพื่อสร้างความเข้าใจที่ง่ายขึ้น และเพิ่มอรรถรสในการรับชมของผู้ชมในยุคปัจจุบัน

2) นักแสดง ครั้งที่1

นักแสดงนับเป็นปัจจัยสำคัญ ที่ผู้วิจัยคำนึงถึงเป็นอันดับต้นๆ ในการสร้างสรรค์งานวิจัย เพราะผลงานการแสดงจะประสบความสำเร็จหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับการถ่ายทอดเรื่องราวของนักแสดงเป็นสำคัญ ซูไรมาน เวศยาภรณ์ ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับนักแสดงไว้ว่า “บุคคลผู้มีความสามารถด้านการแสดงออกทั้ง ร่างกายและจิตใจ สามารถใช้ร่างกายเป็นสื่อในการแสดงออกซึ่งจุดหมายและแนวคิดของตัวละครนั้นๆ” (ซูไรมาน เวศยาภรณ์, 2541: 12) นอกจากนั้น สดใส พันธุมโกมลก็ได้กล่าวเพิ่มเติมถึงความสำคัญของนักแสดงไว้ว่า “...ละครจะทำหน้าที่อันสมบรูณ์ไม่ได้หากขาดนักแสดง ซึ่งรับบทบาทเป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกนึกคิดที่มีอยู่ในบทละครมาสู่ผู้ชม...” (สดใส พันธุมโกมล, 2542: 8)

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 นั้น ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ที่ต้องการนำเสนองานนาฏยศิลป์ในรูปแบบของ การแสดงเดี่ยว (Solo Performance) โดยได้แรงบันดาลใจจากการแสดงนาฏยศิลป์ไทย รำเดี่ยว ดรสา แบหลา ซึ่งตลอดการแสดงนั้นนักแสดงใช้การเคลื่อนไหว และลีลาประดิษฐ์ที่งดงามอย่างไทยประกอบเพลงและดนตรี ซึ่ง อูเต้ เบิร์น(Ute Burns) ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับทิศทางและลักษณะเด่นของงานศิลปะที่เรียกว่า การแสดงเดี่ยว เอาไว้ว่า

> การให้ความสำคัญกับการแสดง "เดี่ยว" ค่อนข้างให้ความสำคัญกับที่สิ่งที่อยู่ตรงหน้า และการลงมือปฏิบัติของนักแสดงที่นำเสนอเรื่องราว มาจากตัวตนของตนเอง และใช้พลังงานที่มั่นคงจากภายใน ปราศจากสิ่งเร้าหรือสิ่งกระตุ้นจากภายนอก โดยลักษณะสำคัญ ของการสร้างสรรค์การแสดงเดี่ยวนั้น ต้องเกิดจากความคิดริเริ่มอันมาจากตัวตนของผู้สร้างงานการแสดงเดี่ยวเอง (อ้างถึงใน ธัญญรัตน์ ประดิษฐ์แท่น, 2553: 2)

นอกจากนั้นผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกนักแสดงโดยใช้วิธีการสัมภาษณ์ตัวต่อตัว (Personal – interview method) คือการคัดเลือกนักแสดง โดยการถามข้อมูลทั่วไป ประสบการณ์ในการแสดง วิธีการนี้เหมาะกับการคัดเลือกนักแสดงกลุ่มเล็ก มีจำนวนน้อย ที่ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสามารถ และทักษะในการแสดง ซึ่ง มัทนี รัตนิน ได้อธิบายว่า

> วิธีการสัมภาษณ์ส่วนตัวนี้ จะใช้ต่อเมื่อละครเรื่องนั้นมีตัวละครไม่มาก และได้ผ่านการกลั่นกรองผู้แสดงมาแล้วจนเหลือจำนวนที่คิดว่าจะมีคุณสมบัติหมาะสมเพื่อมาเลือกบทอีกขั้นหนึ่ง วิธีนี้ไม่เหมาะที่จะคัดเลือกคนจำนวนมากในวงการอาชีพ ผู้สมัครอาจได้รับคำแนะนำมาจากนายหน้า หรือผู้กำกับการแสดงได้ไปทาบทามมาสัมภาษณ์เพื่อจะรู้จักให้ดีขึ้น และเพื่อมอบบทบาทที่เหมาะสม (มัทนี รัตนิน, 2549: 62)

หลังจากการคัดเลือกนักแสดงในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัย ได้นักแสดงที่มีความเชี่ยวชาญใน ศิลปะการละคร และการแสดงเดี่ยว คือ อาจารย์ธัญญรัตน์ ประดิษฐ์แท่น อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มาเป็นผู้ถ่ายทอดบทบาท “นางดรสา” ในการสร้างสรรค์งานวิจัย“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” สำหรับการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1

3) การออกแบบลีลา ครั้งที่1

ผู้วิจัยได้นำหลักการออกแบบทางนาฏศิลป์ตามแนวคิดของ โพสโมเดิร์น ดาร์นซ์ (Post Modern Dance) ซึ่งใช้วิธีการที่เรียกว่า “อันเทรนดาร์นซ์เซอร์” (Un - Train Dancer) “หมายถึงการ การนำนักเต้นที่ไม่มีทักษะทางการเต้นมาก่อนมาฝึกฝนลีลาการเต้น เช่น นักกรีฑา ฯลฯ ซึ่งโดยมากใช้การเคลื่อนไหวที่เรียกว่า 'เอเวอร์รี่เดย์มูฟเม้นท์' (Everyday Movement) หรือการใช้ท่าทางของร่างกายในชีวิตประจำวัน ได้แก่การก้าว การวิ่ง การเดิน การกระโดด เป็นต้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 ตุลาคม 2557) นอกจากนั้นเครน เดบเบอรา (Crain Debra) และจูดิท แมคคาเรลล์ (Judith Mckrell) ได้กล่าวว่า

> อีวอน เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) ได้ใช้คำนี้เป็นครั้งแรกมีความหมายรวมถึงงานในแบบทดลอง (Experimental Dance) ที่สร้างสรรค์ขึ้นในราวต้นปี ค.ศ.1960 จนถึงปี ค.ศ.1990 (Craine & Mackrell, 2000: 376-377)

ส่วนในเรื่องของการใช้ท่าทางของร่างกาย ในชีวิตประจำวันนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงการออกแบบลีลาในสมัยของ คอนเทมโพรารีดานซ์ (Contemporary Dance) ว่า

> เอสปลานาด (Esplanade) (ค.ศ.1975) งานชิ้นแรกหลังจากเทย์เลอร์ได้หยุดงานเต้นลง เป็นงานที่สนุกสนานด้วยลีลาท่าเต้นที่ใช้ความเร็วสูง เร่งเร้าด้วยเพลงของบาค (Bach) ถือเป็นงานชิ้นเอกของคอนเทมโพรารีดานซ์ ลีลาท่าเต้นจะประกอบไปด้วยการวิ่ง กระโดด เดินและแม้แต่การคลาน ซึ่งเทย์เลอร์ได้นำเอาท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์มาใช้อย่างสร้างสรรค์จนดูสง่างามชวนติดตาม (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 129)

นอกจากนั้น สมพร ฟูราจ ก็ได้แสดงทัศนะขยายความเกี่ยวกับเทคนิคการใช้ร่างกายในชีวิตประจำวัน ที่สอดคล้องกันไว้ ว่า

> วิธีที่เราใช้ร่างกายในชีวิตประจำวัน แตกต่างจากวิธีที่เราใช้ในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นการยืน เดิน นั่ง กิน แบกของ เราเคลื่อนไหวออกท่าทางที่เราคิดว่าเป็นธรรมชาติ แต่แท้จริงแล้วท่าทางเหล่านั้นถูกกำกับโดยวัฒนธรรม โดยสถานะทางสังคม และโดยอาชีพ ที่เป็นตัวกำหนดเทคนิคของการใช้ร่างกาย ว่าจะต้องทำอย่างไร (สมพร ฟูราจ, 2554: 82)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แอน โบการ์ท (Anne Bogart) ได้อธิบายถึงท่าทาง การแสดงออกในชีวิตประจำวัน (Behavioral Gestures) ตามทฤษฎีมุมมอง (View Points) ด้วยว่า

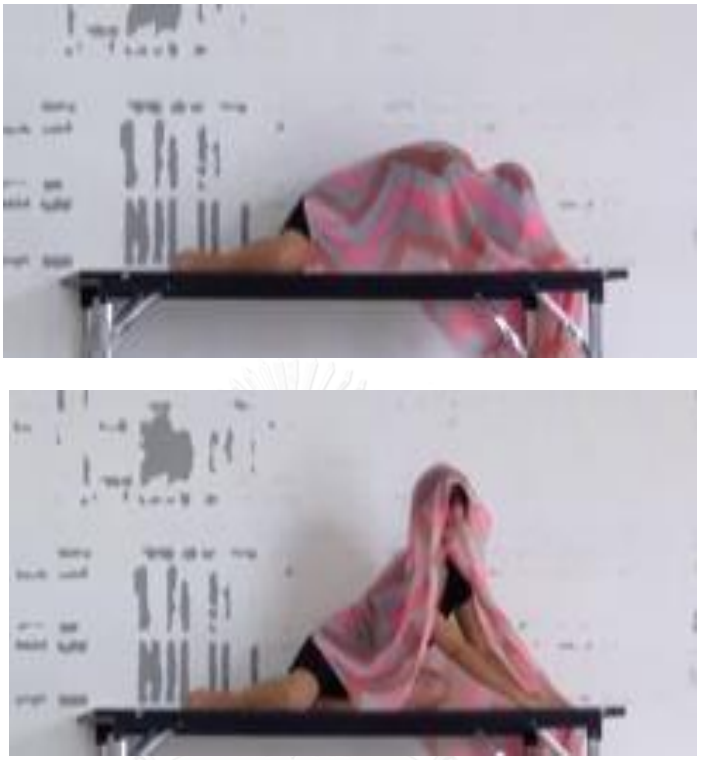
> ลักษณะการแสดงออกที่เราสามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน อาจเป็นการแสดงท่าทางของผู้คนบนท้องถนนหรืออากัปกิริยาของผู้คนในตลาด หรือสถานที่สาธารณะต่างๆ โดยท่าทางที่เราพบเห็นอาจได้แก่ การทำควาเคารพ การโบกมือ การชี้ การป้องปาก การหัวเราะ การกุมท้อง เป็นต้น การแสดงท่าทางที่เป็นลักษณะพฤติกรรมที่เห็นได้จากภายนอกนี้ บ่อยครั้งยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงความคิด หรือความตั้งใจที่อยู่เบื้องหลังการกระทำของบุคคลนั้นๆ ด้วย เพราะท่าทางที่เขาแสดงออกเป็นส่วนช่วยให้

> เราสามารถเข้าใจสิ่งที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของพวกเขาได้ เราอาจจะทราบข้อมูลที่เกี่ยวกับบุคคลที่ทำท่าทางต่างๆ เหล่านั้น ในเรื่องของลักษณะนิสัย เวลา สุขภาพร่างกาย สถานการณ์เฉพาะหน้า ภูมิอากาศ เป็นต้น นอกจากนี้ การแสดงท่าทางที่เป็นพฤติกรรมภายนอก บางครั้งยังถูกกำหนดโดยลักษณะนิสัยของบุคคล เวลา และสถานที่แวดล้อมพวกเขาด้วย ท่าทางที่เกิดขึ้นอาจเป็นการทำท่าในลักษณะของตนเองหรือในลักษณะที่เป็นพฤติกรรมส่วนรวมได้ (อ้างถึงใน สามมิติ สุขบรรจง, ม.ป.ป.: 4)

จากข้อมูลข้างต้น ดังที่กล่าวเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของมนุษย์ ในการออกแบบลีลาสำหรับการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้การเคลื่อนไหวรูปแบบ “เอเวอร์รี่เดย์มูฟเมนท์” (Everyday Movement) ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่ได้แรงบันดาลใจจาก การกระทำ และการเคลื่อนไหวของมนุษย์ ในชีวิตประจำวัน มาสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ สามารถแบ่งได้ ตามช่วงเวลาต่างๆของชีวิต ตั้งแต่ตอนเกิด วัยเด็ก จนเป็นผู้ใหญ่ ตลอดจนท่าทางจากกิจกรรมต่างๆ ที่มนุษย์เราทำบ่อยครั้ง ในแต่ละวันของการดำเนินชีวิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพการออกแบบท่าทางที่ใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1
“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”



ภาพที่ 4.2 ท่านอน
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำอธิบายภาพ ในการทดลองปฏิบัติท่านี้ เป็นท่านอนที่ต่อเนื่องจนลุกขึ้นกึ่งนั่ง เป็นท่าที่สำคัญต่อมนุษย์ทุกคน แสดงถึงการเริ่มต้นจากความสงบ ในที่นี้มีการปกปิดด้วยผ้าทั้งตัว แสดงให้เห็นถึงการนอนที่ต้องการหลบซ่อนตัวจากอันตราย

ภาพที่ 4.3 ท่ายืน

ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพ เป็นท่าแสดงการยืน2ลักษณะ กล่าวคือ ท่ายืนด้วยหัวเข่า ต่อเนื่องเป็นท่ายืนตรงนั้น หมายถึงการจำนน การยอมรับ ในขั้นแรก และต่อต้าน ขัดขืนด้วยการเหยียดขายืนตรง เปรียบเสมือนการต้านแรงโน้มถ่วงของโลก

ภาพที่ 4.4 ท่าก้าว

ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพ ท่านี้เป็นการก้าวลงจากที่สูง เป็นการเปลี่ยนถ่ายความสมดุลของร่างกาย และเป็นการเริ่มต้นก้าวเดินครั้งแรกของตัวละคร หมายถึง การไม่อยู่นิ่งเพื่อรอเวลาหรือโชคชะตา แต่เป็นการแสวงหาหนทางที่ดีกว่าเบื้องหน้า

นอกจากนั้นในเรื่องของการเคลื่อนไหว และลีลาการก้าวลงจากที่สูงนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเพิ่มเติไว้ว่า

> การเปลี่ยนถ่ายความสมดุลของร่างกายจากประสบการณ์ที่ครั้งหนึ่งได้เคยร่วมงานกับเดวิด กอร์ดอน (David Gordon) (ค.ศ.1936) ศิลปินในยุคโพสโมเดอร์นดานซ์ ในงานชุด ฟิลด์สตัดดี (Field Study) เมื่อครั้งเป็นนักเต้นอาชีพอยู่ในคณะเอกสเทมโพรารีดานซ์ เธียเตอร์ (Extemporary Dance Theatre) ณ กรุง ลอนดอน ในปี ค.ศ. 1984 (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 24 กันยายน 2557)

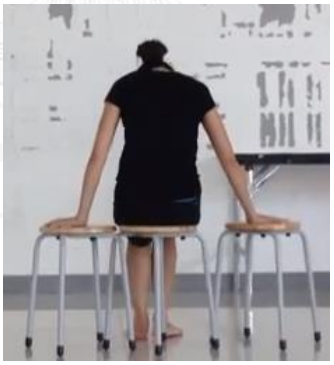
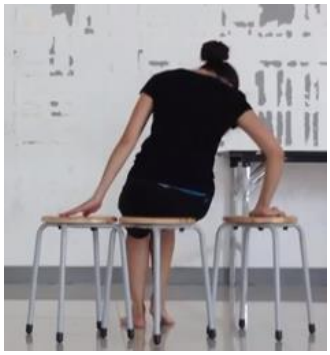
ภาพที่ 4.5 Edgar Newman, Lloyd Newson (who went on to found DV8 company), Tam, Lindsey Butcher, Annelise Stoffel and Charlotte Hacker in Field Study, a piece which New York based American contemporary choreographer David Gordon later developed further at the Paris Opera (1984)

ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของ นราพงษ์ จรัสศรี

ภาพที่ 4.6 ท่าล้ม

ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพ ท่าล้มคือการเคลื่อนไหวร่างกายที่สูญเสียสมดุล ทำให้ไม่สามารถทรงตัวได้ หมายถึง ในการก้าวเดินในแต่ละครั้งย่อมพบอุปสรรคต่างๆที่เราไม่สามารถควบคุมได้ แสดงให้เห็นถึงความทุกข์ทรมานของนางดรสา ที่ต้องเผชิญหน้าสภาพสังคมปิตาธิปไตย

ภาพที่ 4.7 ท่านั่ง (หันหลัง)

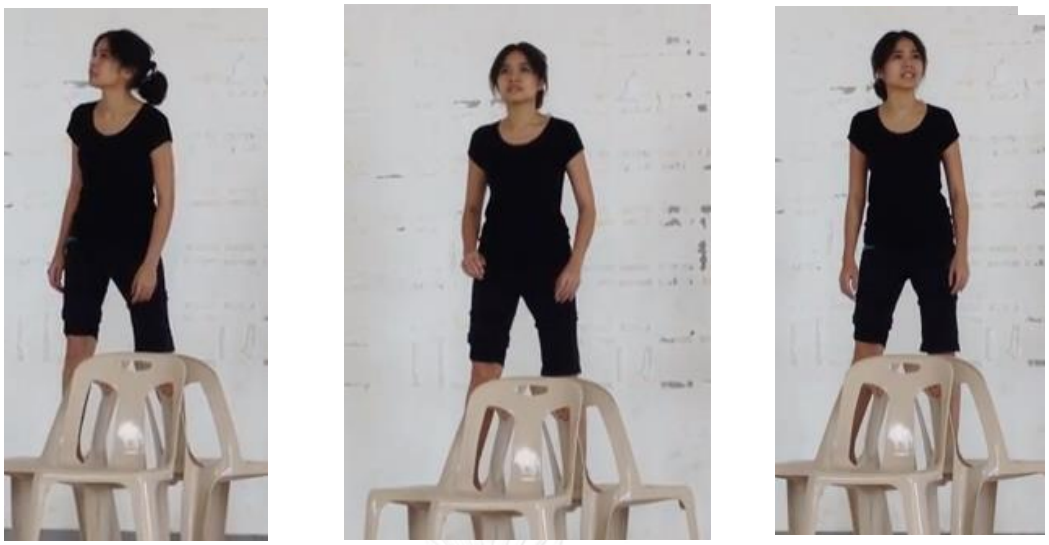
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพ การนั่งคือการพักผ่อนรูปแบบหนึ่ง ที่สามารถให้นิยามความหมายได้ว่า “สักครู่” เป็นการแสดงตัวตนที่แท้จริงของบุคคลนั้นๆ การหันหลัง (Full Back) คือการซ่อนเร้น ไม่เปิดเผย กล่าวโดยสรุปคือ การแสดงออกด้วยท่าทางลักษณะนี้แสดงให้เห็นถึง การซ่อน การปกปิดความรู้สึกภายใน ที่ไม่สามารถเผชิญหน้าแบบตรงไปตรงมาได้

ภาพที่ 4.8 ท่าหันหน้าตรง

ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพ การหันหน้า (full Front) คือตำแหน่งที่นักแสดงเผชิญหน้ากับผู้ชมโดยตรง หมายถึงการ เผชิญหน้า การสู้ ในขณะเดียวกันก็เป็นตำแหน่งที่ หมายถึงการบอกสารสำคัญแก่ผู้ชมได้ชัดเจนที่สุด ในการทดลองครั้งนี้ ส่วนประกอบสำคัญคือ ความรู้สึก สังเกตการแสดงออกทางสีหน้าของนักแสดงที่บ่งบอกถึงความพยายามเอาชนะความกลัวและความโศกเศร้า



ภาพที่ 4.9 ท่ายืนบนที่สูง

ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพ การยืนบนที่ที่สูงกว่าระดับพื้นราบปกตินั้น แสดงให้เห็นถึงการยกตนเหนือผู้อื่น การเป็นผู้นำ ตลอดจนแสดงถึงการท้าทาย ต่อกรกับสิ่งที่ต้องการเอาชนะ จากภาพนี้จะสังเกตเห็นว่า นักแสดงได้ยืนบนที่สูงพร้อมพูดบทไปด้วยตลอดการยืน หมายถึงการประกาศ สิ่งที่ตัวละครกำลังรู้สึกภายในให้กับสังคมได้รับทราบทั่วกัน เป็นภาวะที่ตัวละครตัดสินใจจะไม่ปกปิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.10 ท่าโกรธเกรี้ยว

ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพ ท่าทางการทำลายสิ่งของ ที่ปราศจากรูปแบบและการประดิษฐ์ท่าทางให้งดงาม โดยให้นักแสดงใช้ความรู้สึกภายในเป็นตัวกระตุ้นและขับเคลื่อนสู่การกระทำ แสดงให้เห็นถึงความโกรธเกรี้ยว และการไม่ยอมรับกับกติกาของสังคมที่ไม่เป็นธรรม เป็นการระบายความรู้สึกรูปแบบหนึ่งของมนุษย์

ภาพที่ 4.11 ท่าเดิน

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คำอธิบายภาพ การเดินมีองค์ประกอบของร่างกายที่ตั้งตรง มีจังหวะการหายใจ จังหวะของการก้าวเท้า และการแกว่งแขน การเดินนั้นจึงเป็นการถ่ายเทสมดุลของร่างกายได้ดีอีกท่าหนึ่ง การเดินไปด้านหน้า ย่อมหมายถึงการก้าวสู่สิ่งใหม่ ไม่จมอยู่กับอดีต ในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยให้นักแสดงเดินผ่านสิ่งกีดขวาง ซึ่งเป็นตัวแทนของอุปสรรค จึงให้ความหมายได้ว่า การเดินหมายถึง การยอมรับกับโชคชะตาที่ปราศจากความกลัว และอุปสรรคใดๆ

สรุปประเด็นในการออกแบบลีลาของผู้วิจัย สำหรับการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1นั้น ผู้วิจัยได้ใช้ ท่าทางจากการเคลื่อนไหวร่างกายในชีวิตประจำวัน เอเวอร์รี่เดย์มูฟเม้นท์ (Everyday Movement) ตามแนวคิดของ โพสโมเดิร์น (Post Modern) มาเป็นองค์ประกอบหลักในการออกแบบและสร้างสรรค์การแสดง ประกอบกับนักแสดงที่ผู้วิจัยเลือกมานั้นเป็นนักแสดงละคร ไม่ใช่นักเต้น จึงได้ท่าทางที่เป็นธรรมชาติและมีความรู้สึกเป็นส่วนสำคัญในการแสดงออกของท่าทาง

4) การออกแบบเสียงและดนตรี ครั้งที่1

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 นั้น ผู้วิจัยใช้เสียงดนตรีเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการบอกเล่าบรรยากาศ และบอกเล่าความรู้สึกภายในของตัวละคร โดยใช้เสียงดนตรีที่เกิดจากเคาะ การตี การดีด วัสดุอุปกรณ์ต่างๆที่สามารถหาได้รอบๆตัว ตามแนวคิด มินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) ได้แก่ การเคาะแก้วน้ำ การตีเก้าอี้ การตบพื้น ฯเป็นต้น

ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับแนวคิด มินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) ไว้ว่า

> มินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) เป็นการต่อต้านอุดมคติของศิลปะคลาสสิค มุ่งเน้นความประหยัด ความเรียบง่าย ทั้งในแง่ของแนวคิด รูปแบบ วิธีการนำเสนอ และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง สาระสำคัญที่ได้จาก มินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) จะต้องชัดเจน ตรงไปตรงมา ไม่มีความสลับซับซ้อน (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

โดยในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับจังหวะในการแสดง และจังหวะของดนตรีต้องสอดคล้องกัน เช่นเมื่อตัวละครอยู่ในภาวะวิกฤต อัตราในการเร่งจังหวะเคาะก็จะเร็วมากขึ้นตามไปด้วย ในขณะเดียวกันถ้าตัวละครอยู่ในเหตุการณ์เศร้าหมอง เสียงก็อาจใช้ความเบา ค่อย หรือ สูง ต่ำ เพื่อบอกเล่าเหตุการณ์ได้อีกด้วย

5) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ครั้งที่1

ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับอุปกรณ์ที่ใช้สื่อความหมายได้หลากหลาย นักแสดงสามารถใช้งานได้อย่างปลอดภัย และสามารถหาได้

ในชีวิตประจำวัน ผู้วิจัยจึงเลือก “เก้าอี้” เป็นตัวเลือกแรกในการนำมาประกอบการแสดง เพราะเป็นอุปกรณ์ที่มีน้ำหนักเบา เคลื่อนย้ายได้สะดวก นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงการใช้เก้าอี้ว่า

> การใช้อุปกรณ์ควรใช้อย่างสร้างสรรค์และหลายแง่หลายมุม เช่น การใช้เก้าอี้ในทุกด้าน เช่น นั่ง เลื่อน ขยับ ไปจนถึงการโยนไปให้นักเต้นอีกคนหนึ่งรับ ในงานชุด ฟิลด์สตัดดี (Field Study) สร้างสรรค์ในปี ค.ศ. 1984 ของเดวิด กอร์ดอน (David Gordon, ค.ศ.1936) (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 10 พฤศจิกายน 2557)

นอกจากนั้นรูปทรงของเก้าอี้ก็สามารถจัดวางได้หลากหลายรูปแบบแล้ว ยังทำให้เกิดมิติของความหมาย ทั้งความหมายนัยตรง ที่หมายถึง อุปกรณ์สำหรับนั่ง สำหรับพักผ่อน และในทางตรงกันข้ามก็ให้ความหมายนัยประหวัด ที่หมายถึง ตำแหน่ง การรองรับ ที่ปลดปล่อย และยังสามารถสร้างมิติของการจัดวางภาพที่ไม่ราบเรียบ ได้อีกด้วย

ตารางที่ 4.1 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางในการแก้ไข**
1) บทการแสดง	นำโครงเรื่องไปพัฒาในรูปแบบบทสนทนาของตัวละคร นอกจากนั้น ภาพสะท้อนบทบาทของผู้หญิงยังไม่ ชัดเจนและแข็งแรง	เพิ่มเติมเรื่องบทการแสดง และแนวคิดสตรีนิยมให้สอดคล้องกับวิธีการนำเสนอ
2) นักแสดง	นักแสดงมีความถนัดทางการแสดงมากกว่าการเต้น ทำให้อรรถรสบางอย่างทางนาฏยศิลป์ เช่นการสื่อสารทางร่างกาย ขาดหายไป นอกจากนั้นการแสดงคนเดียวตลอดทั้งเรื่องนั้นเป็นเรื่องยากสำหรับนักแสดงที่ขาด	ฝึกทักษะและเพิ่มความสามารถทางด้านการเต้น การจัดระเบียบร่างกายให้กับนักแสดง และเพิ่มจำนวนนักแสดงในบางตอนของการแสดง เพื่อเพิ่มอรรถรส และสีสันให้กับการแสดง

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
	ประสบการณ์ อาจส่งผลต่อความต่อเนื่องของเรื่องได้	
3) ลีลา	ทักษะทางการใช้ลีลาของนักแสดง ยังต้องการการพัฒนา	ฝึกทักษะและเพิ่มความสามารถทางด้านการเต้นให้กับนักแสดง
4) ดนตรี	เสียงจากธรรมชาติ หรือเสียงจากการแสดงสด อาจให้คุณภาพและความดัง ไม่เท่ากับเสียงจากการบันทึก นอกจากนั้น ควรเพิ่มเสียงอื่นๆเพื่อบอกอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครด้วย	ใช้เสียงจากการบันทึกผสมผสานกับเสียงจากการแสดงสดและแทรกเสียงอื่นๆเพิ่มเติม
5) อุปกรณ์การแสดง	เก้าอี้ เป็นอุปกรณ์ที่รูปทรงลักษณะเฉพาะ ไม่หลากหลาย ทำให้เป็นการจำกัดความคิดและจินตนาการของผู้ชม นอกจากนั้นบางมุม บางเหลี่ยมของเก้าอี้ก็เป็นอุปสรรคในการแสดงกับนักแสดง	เปลี่ยนอุปกรณ์การแสดง ให้มีลักษณะ และรูปทรงที่เปิดกว้างทางความคิดและจินตนาการให้กับผู้ชม

สรุปผลของการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1 นั้น ยังมีข้อบกพร่องที่ต้องนำกลับมาปรับปรุงและแก้ไขให้ผลงานการสร้างสรรค์น่าสนใจยิ่งขึ้น ทั้งในเรื่องของ บทการแสดง นักแสดง ลีลา ดนตรี และ อุปกรณ์การแสดง ทำให้ผู้วิจัยต้องใส่รายละเอียด ทั้งประเด็นและความหมายในองค์ประกอบต่างๆเพิ่มมากขึ้น

บทการแสดงยังคงต้องนำไปพัฒนาเป็นบทที่สมบรูณ์ เพื่อให้ผู้วิจัย นักแสดง ตลอดจนทีมงานเห็นภาพรวมในทิศทางเดียวกัน ในส่วนของนักแสดงกับลีลาการเคลื่อนไหวนั้น ยังคงต้องปรับปรุงและแก้ไข เพราะนักแสดงมีความถนัดทางการแสดงมากกว่าการเต้น ทำให้อรรถรสบางอย่างทางนาฏยศิลป์ เช่น การสื่อสารทางร่างกาย ขาดหายไป ผู้วิจัยจำเป็นต้องฝึกทักษะและเพิ่มความสามารถทางด้านการเต้นให้กับนักแสดงมากขึ้น นอกจากนั้นการแสดงคนเดียวตลอดทั้ง

เรื่องนั้นเป็นเรื่องยากสำหรับนักแสดงที่ขาดประสบการณ์ อาจส่งผลต่อความต่อเนื่องของเรื่องได้ ดังนั้นควรหาแนวทางแก้ไขด้วยการเพิ่มจำนวนนักแสดงในบางตอนของการแสดง เพื่อเพิ่มอรรถรสและสีสันให้กับการแสดงยิ่งขึ้น สำหรับประเด็นของการไม่ใช้เสียงในการแสดงนั้น อาจไม่เหมาะกับการแสดงผลงานครั้งนี้ เพราะในการตีความบทการแสดงนั้น ตัวละคร นางดรสา มีภาวะทางความรู้สึกที่ซับซ้อน การใช้เสียงและดนตรีประกอบการแสดงจะช่วยส่งเสริมให้ภาพการแสดง มีความหมายและสามารถอธิบายความรู้สึกภายในของตัวละครได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นผู้วิจัยได้รับคำแนะนำให้เปลี่ยนอุปกรณ์การแสดง ให้มีลักษณะ และรูปทรงที่เปิดกว้างทางความคิดและจินตนาการให้กับผู้ชมมากกว่าการใช้เก้าอี้ ที่ให้ความหมายจำกัด และมีการถูกใช้ซ้ำ ในหลายๆการแสดงแล้ว ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 2 ผู้วิจัยต้องพัฒนาองค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์อื่นๆ ที่ยังไม่ได้กล่าวถึงในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ เพิ่มเติมด้วย

4.2.1.2 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2

1) บทการแสดง ครั้งที่ 2

จากการศึกษาวรรณคดีไทย เรื่องอิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก (ดรสา แบหลา) นั้น ผู้วิจัยพบว่า วรรณคดีไทย เรื่องอิเหนา ในช่วงตอนนี้ มีเนื้อหาที่ โศกเศร้า และแสดงให้เห็นถึงความทุกข์ทรมานของนางดรสา ที่มีต่อพระสวามีที่จากไป สอดคล้องกับ รูปแบบละครตะวันตก โศกนาฏกรรม(Tragedy) ที่มีลักษณะการดำเนินเรื่อง และมีโครงสร้างที่คล้ายคลึงกัน ผู้วิจัยจึงนำแนวทางทฤษฎีการละครตะวันตกมาเป็นต้นแบบในการพัฒนาบทการแสดงในครั้งนี้ ซึ่งได้สรุปลักษณะสำคัญของละครโศกนาฏกรรมไว้ 5 ประเด็น (วีณา วีสเพ็ญ, 2549: 421) โดยผู้วิจัยได้นำมาเปรียบเทียบให้เห็นเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ 4.2 ตารางแสดงการเปรียบเทียบโครงสร้างบทละคร

ลักษณะสำคัญละครโศกนาฏกรรม(Tragedy)	**ดรสา แบหลา**
1. แสดงถึงความทุกข์ทรมานของมนุษย์และจบลงด้วยหายนะของตัวเอก	1. ความทรมานของนางดรสา ต่อการจากไปของพระสวามี และจบลงด้วยการแบหลา
2. ตัวเอกของเรื่องจะต้องมีความยิ่งใหญ่ (Tragic	2. นางดรสา เป็นนางกษัตริย์ เป็นพระชายาของ

ลักษณะสำคัญละครโศกนาฏกรรม(Tragedy)	ดรสา แบหลา
Greatness) เหนือคนทั่วไป แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องมีข้อบกพร่องหรือผิดพลาด (Tragic Flaw) ที่เป็นสาเหตุของความหายนะที่ได้รับ	ระตูบุศสิหนา ข้อบกพร่องคือ เป็นหญิงชั้นสูง เมื่อกลายเป็นหม้าย ต้องทำการแบหลา
3. ฉากต่างๆแสดงถึง ความทุกข์ทรมานของมนุษย์ มีผลทำให้เกิดความรู้สึกกลัว (Fear) และสงสาร (Pity) อันจะนำผู้ชมไปสู่ความเข้าใจชีวิต (Enlightenment)	3. บทพรรณนา ในตอน ดรสาแบหลานี้ แสดงให้เห็นสภาพจิตใจของตัวละครที่ส่งผลให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกกลัว และสงสารในโชคชะตาของตัวละคร (ดูใน4.2.1.1 หัวข้อ1)
4. มีความเป็นเลิศในเชิงศิลปะและวรรณคดี	4. อิเหนา เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2
5. เป็นการชำระล้างจิตใจให้บริสุทธิ์ (Catharsis)	5. ไฟ ตามความเชื่อของฮินดู คือการชำระล้างให้บริสุทธิ์

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการเปรียบเทียบโครงสร้างของละครโศกนาฏกรรม และดรสาแบหลา นั้น พบว่ามีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน และสามารถนำการวิเคราะห์นี้ ไปสู่กระบวนการพัฒนาบทตามแนวคิด สตรีนิยม (Feminism) เพื่อให้เห็นอีกมุมมองหนึ่งของตัวละคร ผ่านการตีความหมายใหม่ ที่แตกต่างไปจากการอ่านวรรณคดี ซึ่ง สามมิติ สุขบรรจง กล่าว เปรียบเทียบให้เห็นถึงคุณสมบัติระหว่างบทวรรณกรรม และบทละครไว้ว่า

> บทวรรณกรรมมีวัตถุประสงค์เพื่อการอ่าน แตกต่างจากบทละคร ที่เขียนขึ้นเพื่อแสดง นั่นคือเหตุผลที่ผู้ชมมาดูละคร เพราะเขาอยากเห็นการกระทำของนักแสดงที่ผ่านการตีความหมาย ถ้าการแสดงนั้นไม่ต่างจากการอ่านวรรณกรรม ผู้ชมก็ไม่มีเหตุผลที่ต้องเข้าโรงละคร สามารถอ่านวรรณกรรมเองที่บ้านก็ได้ (สามมิติ สุขบรรจง, สัมภาษณ์: 29 กันยายน 2557)

นอกจากนั้น มัทนี รัตนิน ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับการพัฒนาบทสำหรับการแสดงไว้ว่า

> ในการดัดแปลงบทละคร ผู้ดัดแปลงหรือผู้กำกับการแสดงอาจเน้นแนวความคิดหลักเดิมตามการตีความ (Interpretation) ของตน ทั้งนี้ต้องมีความเป็นไปได้ สมเหตุสมผล และในการซ้อมละคร ก็ควรอธิบายให้ผู้แสดงทราบถึงจุดมุ่งหมาย (Objective) เพื่อให้สามารถดึงทุกจุดมาที่จุดศูนย์กลางที่แนวความคิดใหม่ เช่น ในละครสมัยใหม่ เรื่อง พิมพิลาไลย อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ เรียบเรียงและแต่งบทใหม่โดยเน้นแนวความคิดหลักเกี่ยวกับสตรีที่ถูกผู้ชายกดขี่ทางเพศ โดยให้นางพิมหรือนางวันทองเป็นตัวดำเนินเรื่อง ไม่ใช่ขุนแผน (มัทนี รัตนิน, 2549: 41)

จากการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งผ่านมานั้น ผู้วิจัยได้แบ่งองก์การแสดง จากแนวคิดเรื่อง ความขัดแย้ง ตามแนวทางของการเขียนบทละครตะวันตก ซึ่งมีรายละเอียดดังที่กล่าวมาแล้ว ในหัวข้อ 4.2.1.1 ว่าด้วยเรื่องบทการแสดง คือ

1.1) องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน

1.2) องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก

ผู้วิจัยได้ทดลองสร้างสรรค์บทในการแสดง จากองก์ที่กำหนด โดยใช้แนวคิดดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น มาพัฒนาเป็นบทการแสดงโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ดรสา แบหลา

องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน

ไฟค่อยๆสว่างขึ้นตรงกลางเวที ปรากฏภาพหญิงสาวกำลังนั่งหันหลังให้กับผู้ชม กลุ่มนักแสดงชายค่อยๆปรากฏตัวขึ้นบนเวที เคลื่อนไหวทั่วพื้นที่การแสดงด้วยลักษณะเป็นเหลี่ยมและเส้นตรง ช้าบ้างเร็วบ้าง

กลุ่มนักแสดงชาย (*เคลื่อนไหว พร้อมเปล่งเสียงคล้ายบทสวดในงาน ศพ*) อา เอ อี โอ อู.....

ดรสา1 (*ค่อยๆหันหน้าเข้าหาผู้ชม ด้วยความสง่างาม*)
ฉันชื่อดรสา
ฉันกำลังจะตาย
มีใครบางคนอยากให้ฉันตาย ใครบางคน ใครบาง คน ใครบางคน.....

- เสียงบทสวดของกลุ่มนักแสดงชาย ยังคงดังอยู่เป็นระยะๆ
- ดรสาเคลื่อนไหวเร็วขึ้น การเคลื่อนไหวเหมือนกำลังหาทางออก แต่ต้องเจอกับอุปสรรคต่างๆรอบตัว ในที่นี้แทนด้วยกล่องสี่เหลี่ยม เปรียบเสมือนกรอบของสังคม การเคลื่อนไหวเริ่มจากจังหวะช้า ไปสู่จังหวะเร็ว

ดรสา1 ใคร???

- เสียงของกลุ่มนักแสดงชายหยุดลง
- ดรสา หยุดตรงตำแหน่งกลางของเวที ค่อยๆทรุดลงนั่งเหมือนยอมจำนนกับชะตากรรม เริ่มเปล่งเสียงคล้ายบทสวดเหมือนนักแสดงชาย

กลุ่มนักแสดงชาย อา เอ อี โอ อู (*หลังจากบทสวดเริ่มได้ยินเสียงร้องไห้*)
- เริ่มเต้น และเคลื่อนไหวที่มีลักษณะเป็นท่าของเพศชาย มีเส้นตรงและเหลี่ยม

ดรสา1 (*พูดด้วยความรู้สึกเข้มแข็ง*) ใครบางคนบอกให้ฉัน ภูมิใจที่ได้ตาย จงอย่าเสียใจ เพราะการตายของฉัน คือการทำหน้าที่ของภรรยาที่ดีเป็นการรักษา เกียรติให้สามี และเป็นการพิสูจน์รักแท้.....

- เปลี่ยนการเคลื่อไหวเร็วขึ้น และเริ่มทำลายข้าวของ ล้มบ้าง ลุกบ้าง และยังคงพูดบทไปด้วย

ดรสา1 (*พูดด้วยความรู้สึกโกรธเกรี้ยว และทรมาน*) ใคร

บางคนบอกให้ฉันภูมิใจที่ได้ตาย จงอย่าเสียใจ เพราะการตายของฉัน คือการทำหน้าที่ของภรรยาที่ดีเป็นการรักษาเกียรติให้สามี และเป็นการพิสูจน์รักแท้.....

- วิ่งเข้าไปในห้องด้านหลังของเวที พร้อมส่งเสียงโหยหวย ด้วยความเจ็บปวด
- ดรสาอีกคนหนึ่งปรากฏตัวขึ้นอีกด้านหนึ่งของเวที

ดรสา2 *(พูดด้วยความรู้สึกกลัว)* ฉันชื่อ ดรสา ฉันไม่ได้อยากตาย พวกเขาต่างหากที่อยากให้ฉันตาย พวกเขาทุกคน ฉันไม่ได้ภูมิใจที่ต้องตาย มันน่าเสียใจที่แม้แต่ความตาย ฉันก็ไม่มีสิทธิเลือกด้วยตัวเอง หน้าที่ของภรรยาที่ดีคือการตายตามสามีงั้นหรือ มันไม่ได้มีเกียรติอะไรเลย นี่นะหรือ คือรักแท้.....

- ดรสา 1 ปรากฏตัวขึ้นอีกด้านหนึ่งของเวที ซึ่งเป็นด้านคู่ขนานกัน
- ทั้ง2เริ่มพูดสวนกัน

ดรสา1 ฉันชื่อดรสา
ดรสา 2 ฉันชื่อดรสา
ดรสา1 ฉันกำลังจะตาย
ดรสา 2 ฉันไม่ได้อยากตาย
ดรสา1 ใครบางคนบอกให้ฉันจงภูมิใจที่ได้ตาย
ดรสา 2 ฉันไม่ได้ภูมิใจที่ต้องตาย
ดรสา 1 การตายของฉันคือการทำหน้าที่ของภรรยาที่ดี
ดรสา2 หน้าที่ของภรรยาที่ดีคือการตายตามสามีงั้นหรือ
ดรสา 1 การตายจะเป็นการรักษาเกียรติให้สามี
ดรสา2 มันไม่ได้มีเกียรติอะไรเลย
ดรสา1 นี่คือการพิสูจน์รักแท้
ดรสา2 นี่นะหรือ คือรักแท้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ดรสา1 เคลื่อนที่ไปด้านหน้า ดรสา2 เป็นอุปสรรคขัดขวางการเดินไปด้านหน้า

- ดรสา1 เคลื่อนที่ไปข้างหน้า ในจังหวะเดียวกันกับที่ ดรสา2 เดินถอยไปด้านหลัง ทั้ง 2หายไปจากเวที

จบองก์ 1

ดรสา แบหลา

องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก

ไฟค่อยสว่างขึ้น ปรากฏเป็นภาพหญิงสาวยืนนิ่งเผชิญหน้ากับผู้ชมกลางเวที กลุ่มนักแสดงชายปรากฏตัวขึ้น เดินไปมา พร้อมแสดงท่าเต้น มีลักษณะการเคลื่อนไหวเป็นท่าทางของเพศชาย เป็นเส้นตรงและเหลี่ยม ในรอบที่2 กลุ่มนักแสดงชายจะเริ่มพูดบท เพื่อแสดงให้เห็นถึงสภาวะความคิดเห็นของสังคมส่วนใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นักแสดงชาย1 ความตายคือเกียรติและความภูมิใจของวงศ์ตระกูล

นักแสดงชาย2 ความตายคือการทำหน้าที่ของภรรยาที่ดี

นักแสดงชาย3 ความตายคือการพิสูจน์รักแท้

- นักแสดงชายทั้ง3 พูดซ้ำไปมา และทำท่าทางซ้ำไปมา เริ่มพูดให้เร็วขึ้น และเสียงดังขึ้น ประหนึ่งเป็นการกดดันดรสาให้คิดตาม

ดรสา (*พูดด้วยเสียงดังและต้องการเอาชนะ*) ฉันไม่อยากตาย.....

- ดรสาเริ่มวิ่งหนี

- กลุ่มนักแสดงชายวิ่งตามดักหน้าและหลัง และให้ดรสาเดินตามทางที่กำหนด โดยการหมุนไหล่ และหิ้วแขนทั้งสองข้าง

- ดรสา วิ่งหนีฝ่าอุปสรรคต่างๆ(กล่อง)

- กลุ่มนักแสดงชายเคลื่อนไหวตาม และเข้าPattern triangle

- ดรสาเดินผ่านด้วยความหวาดระแวง สักพักเริ่มวิ่ง Arabesque

- ดรสา เริ่มส่งเสียงร้องด้วยความทรมาน นักแสดงท่าทางเหมือนทารุณ และทำร้ายผู้หญิง ด้วยการยก การ หมุนตัว และการลาก

- นักแสดงชาย เข้าPattern Full back พร้อมแสดงท่าทางการทำร้ายโดยส่งต่อไปเรื่อยๆ

- นักแสดงชายเริ่มพูดบทซ้ำๆ สวนกันไปมา ดรสา พยายามหนี

นักแสดงชาย1 ความตายคือเกียรติและความภูมิใจของวงศ์ตระกูล

นักแสดงชาย2 ความตายคือการทำหน้าที่ของภรรยาที่ดี

นักแสดงชาย3 ความตายคือการพิสูจน์รักแท้

- นักแสดงชาย ทั้ง3ล้อมตัวดรสา ทั้งหน้าและหลัง กดดันให้เดินตามในจังหวะที่กำหนด ดรสาทำตาม ได้บ้างไม่ได้บ้าง จนในที่สุดทำได้ และเมื่อทำได้ กลุ่มนักแสดงชายจึงค่อยๆหายไป(ก้าว ก้าว ถอย ก้าว)

- ดรสาเริ่มเดินช้าลง และหยุดเดิน กลุ่มนักแสดงชายปรากฏตัวอีกครั้ง

- กลุ่มนักแสดงชาย แสดงท่าทางเหมือนการตรวจสอบ(Scan) นางดรสา

- กลุ่มนักแสดงชายยกดรสาขึ้น เหมือนลักษณะการบูชายัญ ขึ้นบนแท่นกล่องในตำแหน่งสูง

- เสียงกลอนทำนองเสนาะดังขึ้น นักแสดงชายคนหนึ่งยื่นกริชให้ดรสา ดรสาร้องไห้ด้วยความเสียใจ ตัดสินใจปักกริชลงบนอก และกระโดดเข้ากองไฟ

- นักแสดงชายเดินไปมา พร้อมแสดงท่าเต้น มีลักษณะการเคลื่อนไหวเป็นท่าทางของเพศชาย เป็นเส้นตรงและเหลี่ยม ในรอบที่2 กลุ่มนักแสดงชายจะเริ่มพูดบท เพื่อแสดงให้เห็นถึงสภาวะความคิดเห็นของสังคมส่วนใหญ่

นักแสดงชาย1 ความตายคือเกียรติและความภูมิใจของวงศ์ตระกูล

นักแสดงชาย2 ความตายคือการทำหน้าที่ของภรรยาที่ดี

นักแสดงชาย3 *ความตายคือการพิสูจน์รักแท้*

- นักแสดงชายค่อยเดินออกไปจากฉาก ทิ้งไว้เพียงนางดรสา ที่นอนก้มหน้าอยู่กลางเวที

จบองก์ 2

จากการสร้างสรรค์บทการแสดงตามจินตภาพของผู้วิจัย ภายใต้แนวคิด สตรีนิยม (Feminism) นั้น ผู้วิจัยได้นำบทการแสดงข้างต้น มาสื่อสารและทำความเข้าใจกับนักแสดง เพื่อให้ผลงานในการแสดงเป็นไปในทิศทางเดียวกัน สำหรับการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งต่อไป ผู้วิจัยจะนำบทการแสดงมาทำการวิเคราะห์อย่างละเอียด เพื่อนำไปสู่ภาพบนเวที และองค์ประกอบต่างๆในการแสดงให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

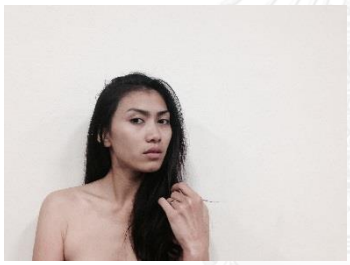
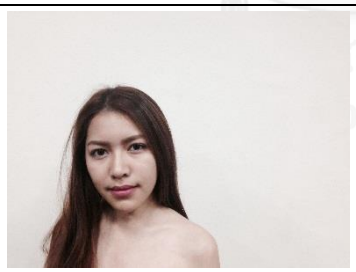
2) นักแสดง ครั้งที่ 2

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความจำเป็นต้องเปลี่ยนนักแสดง เพื่อนำไปสู่กระบวนการพัฒนาผลงานการแสดงในทิศทางที่ดีขึ้น ด้วยเหตุผล 2 ประการคือ ประการที่หนึ่ง ภายหลังจากการตรวจผลงานการแสดง โดย ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี และผู้เชี่ยวชาญ พบว่าการแสดงยังขาดความน่าสนใจ ด้วยจำนวนนักแสดงที่น้อยเกินไป รวมไปถึงบทการแสดงที่ราบเรียบ และขาดความหลากหลาย (Variation) จึงเห็นควรเพิ่มจำนวนนักแสดงเพื่อสร้างมิติในการแสดง และสามารถเล่าเรื่อง และสื่อความหมายได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ประการที่สองนั้น เกี่ยวข้องกับสุขภาพของนักแสดง ที่มีสุขภาพไม่เอื้ออำนวยต่อการการแสดง คือไม่สามารถเคลื่อนไหวร่างกาย แม้กระทั่ง การก้าว กระโดด หรือวิ่ง ในจังหวะที่รวดเร็วได้ ซึ่งสวนทางกับรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของปัญหาที่เกิดขึ้น จึงคัดเลือกนักแสดงกลุ่มใหม่ จากนิสิตปัจจุบัน และนิสิตที่เป็นศิษย์เก่า จากสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ โดยได้นักแสดงที่ร่วมสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ทั้งสิ้น 5 คน โดยแบ่งเป็น ผู้หญิง 2 คน และ ผู้ชาย3คน

ผู้หญิง2 คน หมายถึง นางดรสา ที่มี 2 ด้าน ด้านหนึ่งคือ ผู้หญิงที่ยอมรับ เชื่อ และศรัทธากับกฎกติกาทางสังคม ส่วนอีกด้านหนึ่ง คือผู้หญิงที่พยายามเรียกร้องสิทธิความเสมอภาคให้กับตนเอง เสมือนเป็นเงาซึ่งกันและกัน แต่ในทางตรงกันข้ามกับมีความคิดเห็นในการดำเนินชีวิตในสังคมที่แตกต่างกัน ในขณะเดียวกันผู้ชาย 3 คน ก็เปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของกรอบ และสภาพสังคมปิตาธิปไตย ที่เห็นความสำคัญของผู้ชายเป็นใหญ่

สำหรับ ในการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปนักแสดงหญิงและชายได้ดังรูปแนะนำรายนามนักแสดง ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.3 ตารางสรุปรายนามนักแสดง

ลำดับที่	**รูปภาพนักแสดง**	**รายชื่อนักแสดง และบทบาทในการแสดง**
1		ศศิพัจน์ โชมิ รับบท นางดรสา (1)
2		ธิญาดา ศิรจรัส รับบท นางดรสา (2)
3		ภาณุพงศ์ วงษ์ถม รับบท คอรัสชาย1

ลำดับที่	รูปภาพนักแสดง	รายชื่อนักแสดง และบทบาทในการแสดง
4		กัณภพ ชมชื่น รับบท คอรัสชาย2
5		กัณตภณ จิรสุวินัย รับบท คอรัสชาย3

ที่มา: ผู้วิจัย

3) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 2

สำหรับผลงานงานการแสดงเรื่อง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา นั้น ผู้วิจัยมุ่งเน้นเรื่องความจริงภายใน (Sincerity) เป็นสำคัญ การสร้างความเชื่อให้กับนักแสดง เพื่อถ่ายทอดสาร แก่นของเรื่อง หรือข้อคิด (Theme) สู่ผู้ชม จึงเป็นปัจจัยสำคัญลำดับต้นๆที่ผู้วิจัยคำนึงถึง การฝึกฝนนักแสดงในครั้งนี้ จึงเริ่มต้นที่ ความต้องการของตัวละคร (Objective) ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่นักแสดงต้องค้นหาให้เจอจากบทการแสดง เพื่อนำไปสู่การกระทำและลีลาที่มีเหตุและผล นอกจากนั้น ความต้องการ (Objective) ยังจะช่วยให้นักแสดงมีพลังงานในการขับเคลื่อนการแสดง อยู่กับสถานการณ์ที่กำหนดให้ตลอดทั้งเรื่อง ซึ่ง สามมิติ สุขบรรจง ได้กล่าวสนับสนุนเกี่ยวกับการฝึกฝนนักแสดงกับความต้องการ (Objective) ว่า

> สิ่งแรกที่มักจะถามกับนักเรียนการแสดงเสมอคือ ทำไมดูกีฬาแล้วสนุก ทั้งๆที่กีฬาไม่มีบทพูด ไม่มีการกำหนดการเคลื่อนไหว ข้อสังเกตของความสนุกนั้นคือ นักกีฬาทุกคนมีความต้องการที่ชัดเจน และความต้องการนั้น คือความต้องการที่จะชนะ ไม่มีนักกีฬาคนไหนมาแข่งกีฬาเพื่อแพ้ ดังนั้นผู้ชมจึงชมความต้องการของนักกีฬา จนนำไปสู่อารมณ์ร่วม (empathy) ตรงกันข้ามกับละคร ที่มีบทพูดมากมาย แต่กลับไม่สามารถดึงความสนใจจากผู้ชมได้ เพราะนักแสดงไม่เคยรู้ว่า สิ่งที่พูดนั้น พูดเพื่ออะไร ความ

> ต้องการของเขาคืออะไร นักแสดงแบบนี้จึงมีลักษณะเหมือนเครื่องพ่นบท ที่มาทำหน้าที่พูดบท และจากไป เราจึงมักเห็นนักแสดงที่แสดงคนเดียวเสมอๆ (สามมิติ สุขบรรจง, สัมภาษณ์: 3 ตุลาคม 2557)

ดังกมล ณ ป้อมเพชร ได้แสดงทัศนะ และอธิบายถึงความสำคัญของ การกระทำ (Action) ที่มาจากความต้องการ (Objective) ไว้ว่า

> การกระทำที่มีความต้องการ ว่าที่ ทำอะไรไปนั้น หรือ มีการกระทำนั้นๆ ตัวละครต้องการอะไรจากใคร มีเป้าหมายให้อีกฝ่ายเป็นอย่างไร รู้สึกอย่างไร และมีปฏิกริยาตอบโต้ (Reaction) อย่างไรกลับมา เมื่อนักแสดงเชื่อในเงื่อนไขความต้องการของตัวละครและมุ่งการกระทำอย่างมีเป้าหมายเพื่อให้ได้สิ่งที่คาดหวังจะได้จากคู่แสดง หรือตัวละครอีกฝ่ายที่อยู่ข้างหน้าแล้ว นักแสดงผู้นั้นก็ไม่ต้องมาสนใจตนเองว่าจะต้องแสดง อย่างไร รู้สึก อย่างไร อารมณ์ อะไร แต่จะมีการรับส่งโต้ตอบ มีความสด มีชีวิตและมีความเป็นจริงในการแสดง (ดังกมล ณ ป้อมเพชร, 2550: 75)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพการออกแบบท่าทางที่ใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 2

“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”

ภาพที่ 4.12 การฝึกฝนนักแสดงจากความต้องการภายใน (Objective)

ที่มา: ผู้วิจัย

สอดคล้องกับแนวความคิดทางการแสดง ในเรื่องของความรู้สึกภายในของตัวละคร ซึ่ง รสิกา สวนสม ได้กล่าวอธิบายไว้ว่า

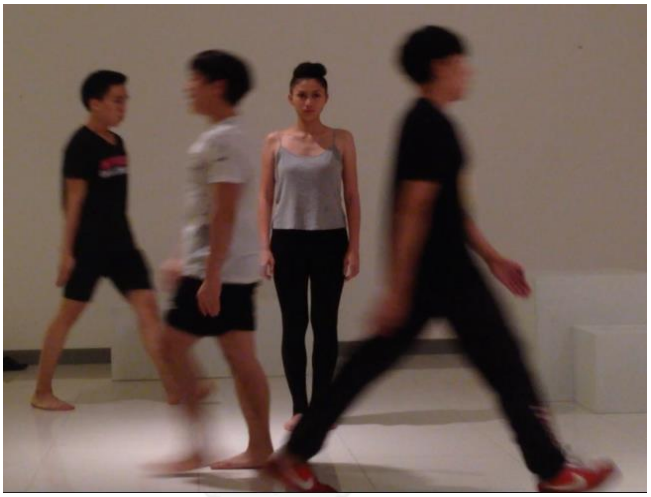
> ในการแสดง สิ่งที่เรียกว่า “ประโยคพูดภายในใจ” (Inner Monologue) สำคัญมาก มันช่วยให้เล่นละเอียด แววตามีความหมายลึกซึ้ง ไม่เลื่อนลอย สีหน้าสื่อความหมายต่อเนื่อง ท่าทางสอดคล้องกับสิ่งที่คิดอยู่ หน้าตาหล่อเหลาถือเป็นพรจากสวรรค์ แต่สิ่งที่อยู่ในสมองเป็นผลจากการสร้าง แสวง และสรร มาจากการอ่านหนังสือ คิดตีความ หาข้อมูลประกอบ ฝึกซ้อมจนเกิดทักษะซับซ้อนสำหรับแต่ละบทที่จะแสดง (รสิกา สวนสม, สัมภาษณ์: 7 ธันวาคม 2557)

นอกจากการฝึกฝนเรื่องความต้องการภายในแล้วนั้น ในการออกแบบลีลาการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้เค้าโครงบางส่วนจากการออกแบบครั้งแรกคือ เทคนิคการเคลื่อนไหว เอเวอรร์รี่เดย์มูฟเม้นท์ (Everyday Movement) ผสมผสานกับแนวคิดใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง คือการใช้เทคนิคการแสดงสด (Improvisation) มาเป็นเครื่องมือในการฝึกซ้อมการแสดง เพื่อให้นักแสดงเข้าถึงชีวิต และความรู้สึกของตัวละครตลอดจนกระตุ้นจินตนาการ และความคิดสร้างสรรค์ใหม่ๆ โดยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทดลอง และฝึกฝนทักษะการเคลื่อนไหวในการแสดง โดยนำหลักการของการแสดงสด มาใช้ในการทำงานและค้นหาลีลารูปแบบใหม่ไปพร้อมๆกัน ระหว่างผู้วิจัย กับนักแสดง โดยมีจุดมุ่งหมายในการสร้างเอกภาพความเป็นหนึ่งเดียวในการแสดง (Unity of Action) ฌาค โคโป (Jacque Copeau) ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับการแสดงสดว่า “Improvisation เป็นศิลปะที่ต้องเรียนรู้ ไม่ใช่ความสามารถที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ต้องศึกษาและฝึกฝนให้เกิดความสมบรูณ์” (อ้างถึงใน สมพร ฟูราจ, 2554: 131)

ดาริณี ชำนาญหมอ ได้กล่าวถึงการฝึกฝนนักแสดงด้วย เทคนิคการแสดงสด (Improvisation) ไว้ด้วยเช่นกันว่า

> การด้นสด (Improvisation) นั้น เป็นส่วนช่วยที่สำคัญอย่างหนึ่งสำหรับการสร้างงาน โดยสามารถทำได้ทั้งผู้กำกับลีลาและนักแสดง โดยการตั้งโจทย์ขึ้นมาแล้วลอง

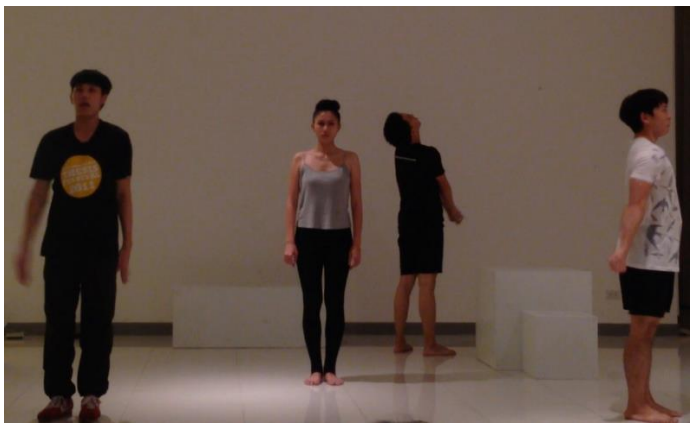
ปลดปล่อยความคิดกับร่างกายให้สอดคล้องกับเพลงหรือสถานการณ์ที่กำหนด โดยมิได้เตรียมตัวไว้ก่อน ซึ่งนักแสดงต้องอาศัยความสามารถและไหวพริบในการสร้างสรรค์ท่าทาง การด้นสดอาจทำได้หลายครั้ง ซึ่งแต่ละครั้งอาจทำให้ผู้กำกับเห็นถึงศักยภาพของนักแสดงแต่ละคนรวมถึงได้แนวคิดและมุมมองที่กว้างขึ้น (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2545: 63)



ภาพที่ 4.13 การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยเทคนิคการแสดงสด (Improvisation)

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 4.14 (ต่อเนื่อง) การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยเทคนิคการแสดงสด (Improvisation)

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.15 การเคลื่อนไหวตามสถานการณ์ที่กำหนด (Improvisation)

ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากการฝึกฝนนักแสดงด้วยเทคนิคการแสดงสด (Improvisation) แล้ว นั้น ผู้วิจัยได้นำแบบฝึกหัดทางการแสดงอื่นๆ มาเพิ่มเติมให้กับนักแสดงอีกด้วย เพื่อเป็นการเพิ่มศักยภาพให้กับนักแสดงทั้งความเชื่อภายใน และทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายที่ปรากฏให้เห็นภายนอก

4) การออกแบบเสียงและดนตรี ครั้งที่ 2

ดนตรีไม่ได้มีผลต่อความรู้สึกผู้ชมเท่านั้น ในทางกลับกันกลับมีอิทธิพลต่อการแสดงออกและการเคลื่อนไหวของนักแสดงเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะการแสดงที่มีรูปแบบการนำเสนอ การใช้ความรู้สึก อารมณ์ และจินตนาการ นักแสดงจึงมีความจำเป็นอย่างมาก ที่ต้องมีสิ่งกระตุ้นและสิ่งเร้าเพื่อช่วยให้การทำงานมีประสิทธิภาพที่ดี และรวดเร็วขึ้น ดังที่ ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทัศนะในเรื่องของเสียงและดนตรีประกอบในงานนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> เพลงและดนตรีมีความสำคัญกับงานออกแบบนาฏยศิลป์ เพราะนาฏยศิลป์ใช้ลีลาในการอธิบายความรู้สึก ขณะที่เพลงดนตรีช่วยเสริมสร้างให้ความรู้สึกของท่วงท่านั้นกระจ่างชัดยิ่งขึ้น เพลงดนตรีไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปที่เพลงดนตรีที่เกิดจากการบรรเลงอย่างตั้งใจเท่านั้น แต่อาจหมายถึงเสียงหรือจังหวะที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ ปราศจากการปรุงแต่ง แต่เป็นเสียงในธรรมชาติต่าง ๆ ก็สามารถนำมาใช้ผสมผสานเข้ากับงานนาฏยศิลป์ได้ ดั้งนั้นนาฏยศิลป์และเพลงดนตรีจึงมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ในกรณีที่เป็นการแสดงที่ปราศจากเพลงดนตรี นั่นหมายถึงผู้สร้างงานได้เลือกใช้เสียงที่เงียบงันนั้นแล้ว อันถือเป็นการจงใจเลือกใช้ความเงียบเป็นดนตรีประกอบการเคลื่อนไหว (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

ในครั้งแรกของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์เสียงประกอบการแสดงด้วยวัสดุธรรมชาติ เช่น การเคาะโต๊ะ การดีดแก้วน้ำ ฯลฯ ซึ่งได้ผลดีในระดับหนึ่ง ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้ทดลองเพิ่มเติมเสียงดนตรี และเสียงเพลง ผสมผสานกับการใช้เสียงจากธรรมชาติ โดยผู้ศึกษาเลือกเพลง Turtle Dreamsของศิลปินชาวอเมริกัน เมอเรดิธ มังค์ ที่ใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้น แต่กลับให้ความรู้สึก หดหู่ น่างสงสาร ตลอดจนความทุกข์ทรมานของผู้หญิง จากเสียงขับร้องของตัวศิลปินเอง นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงเพลงของ

เมอริดิธ มังค์ ว่า “ผลงานของ เมอริดิธ มังค์ มีท่วงทำนองที่ออกแนวหลอน และเสียงที่ไม่ชัดเจน เหมาะที่จะนำมาใช้เป็นเสียงร้องโหยหวนของสิ่งมีชีวิตที่สิ้นหวังของโลกใบนี้ ที่ชีวิตทั้งหลายและความสุขกำลังจะสิ้นสลายไป” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 ตุลาคม 2557)

5) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ครั้งที่ 2

การเลือกใช้ และการออกแบบอุปกรณ์การแสดง นับเป็นปัจจัยสำคัญอย่างมากสำหรับการเล่าเรื่องในงานแสดง โดยเฉพาะในการแสดงที่มีนักแสดงจำนวนน้อย อุปกรณ์การแสดงจึงเปรียบเสมือนนักแสดงอีกหนึ่งชีวิต ที่ต้องสามารถให้ความหมายและเล่าเรื่องได้ในตัวเอง ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งแรกนั้น ผู้วิจัยทดลองการใช้เก้าอี้ประกอบการแสดง ปัญหาที่พบคือ เก้าอี้ มีรูปทรงที่จำกัดความคิดของผู้ชม ผู้ชมไม่สามารถจินตนาการต่อยอดเป็นสิ่งอื่นๆได้หลากหลาย ซึ่งไม่ตรงตามกับวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยที่ต้องการให้อุปกรณ์การแสดง สามารถปรับเปลี่ยนความหมาย และสามารถสร้างภาพการแสดงประหนึ่งเป็นนักแสดงอีกคนหนึ่ง

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทดลองเปลี่ยนอุปกรณ์การแสดงเป็น “กล่อง” หลายๆขนาด เพื่อให้ความหมายของคนในสังคมที่มีหลากหลาย มากไปกว่านั้นยังแสดงให้เห็นถึง ความไม่เท่าเทียม เป็นอุปสรรค และสิ่งกีดขวาง ในการเดินทาง อีกทั้งรูปทรงของกล่องยังมีลักษณะเป็นเหลี่ยม ที่เส้นตรงทุกเส้นต้องมาบรรจบกันตรงมุม ไม่สามารถเปิดให้มีทางออกหรือแยกเส้นได้ ซึ่งเปรียบเสมือน กรอบ และกฎเกณฑ์ของสังคม ที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ ซึ่ง อัจจิมา ณ พัทลุง แสดงทัศนะเกี่ยวกับความหมายของกล่องว่า

> กล่องสามารถเล่าเรื่องได้หลากหลายมากมาย และกล่องยังสามารถเป็น Representationของสังคมทุนนิยม เพราะกล่องเป็นสิ่งที่ใช้ใส่ของ ใส่วัสดุ ใส่ผลิตภัณฑ์ต่างๆ เป็นอุปกรณ์ที่เราใช้ในชีวิตประจำวัน หรือสังเกตได้จากสังคมเมืองของเรา ก็มีความเป็นเหลี่ยมแทบทุกอณู ทั้งจากที่พักอาศัย ที่ทำงาน หรือแม้กระทั่งศูนย์การค้า มันก็เปรียบเสมือนว่าทุกวันนี้เรากำลังอยู่ในกล่องใบนึงที่มีกล่องเล็กหลายใบประกอบอยู่ และในขณะเดียวกันกล่องเองก็สามารถเป็นสัญลักษณ์ของมนุษย์ได้เช่นกัน เพราะเป็นสิ่งที่สามารถตั้งตรง และก็สามารถบุบสลายได้ในขณะเดียวกัน เหมือนกับร่างกายของมนุษย์ (อัจจิมา ณ พัทลุง, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

การใช้ “กล่อง” ที่มีลักษณะรูปทรงเป็น3 มิติ นอกจากการให้ความหมาย และสัญลักษณ์ประกอบการแสดงแล้วนั้น อีกประการที่สำคัญก็เพื่อให้เกิดภาพที่ไม่แบนราบ สามารถเป็นวัตถุที่สร้างความสัมพันธ์กับพื้นที่ว่าง (Space) โดยรอบ เพื่อทำให้เกิดความงาม มีมิติ และสร้างสัดส่วนของความสมดุล (Balance) กับพื้นที่การแสดงได้อีกด้วย

ภาพที่ 4.16 อุปกรณ์การแสดง กล่องหลากหลายขนาดจำนวน6 ใบ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.17 การทดลองใช้อุปกรณ์การแสดงในการซ้อมการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากเหตุผลของผู้วิจัยและข้อคิดเห็นของผู้กำกับการแสดงละครเวทีข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยเลือกใช้กล่องเป็นอุปกรณ์การแสดง จำนวนทั้งสิ้น 6 ใบ ซึ่งเลข6นั้นสามารถให้ความหมายในทางลบ ได้หลากหลาย อาทิ เลข6 พ้องเสียงกับ คำว่า หก ในภาษาไทย ซึ่งให้ความหมายถึง อาการล้ม หล่น หรือตกจากที่สูง ในขณะเดียวกัน เลข6ในภาษาอังกฤษสะกดว่า Sixซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า Sick ที่มีความหมายว่าป่วยไข้ ตลอดจนความเชื่อของชาวตะวันตก ที่เชื่อว่า เลข 6คือ เลขอาถรรพ์ เป็นเลขของซาตานตามพระคัมภีร์

ตารางที่ 4.4 สรุปปัญหาและวิธีการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางในการแก้ไข**
1) บทการแสดง	มีคำอธิบายในการแสดงที่ละเอียดเกินไป อาจเป็นการจำกัดความคิดในการแสดงของนักแสดง	ลดทอนคำอธิบายที่เป็นภาษาเขียน และทดลองการแสดงจากการลงมือปฏิบัติจริง
2) นักแสดง	นักแสดงมีความถนัดทางการแสดงมากกว่าการเต้น	ฝึกทักษะและเพิ่มความสามารถทางด้านการเต้นให้กับนักแสดง
3) ลีลา	ท่าทางและลีลาบางท่า ยังไม่สื่อความหมายตามเนื้อเรื่อง	เปลี่ยน ตัด หรือเพิ่ม ทฺฎาทางและลีลา เพื่อให้สื่อความหมายและกระชับเรื่องราวการแสดง
4) ดนตรี	เพลงที่เลือกใช้ เป็นเพลงที่มีการแสดงอื่นๆ นำไปใช้ประกอบการแสดงแล้ว	หาเพลงใหม่ที่ได้ความหมาย และความรู้สึกที่ใกล้เคียงกัน
5) อุปกรณ์การแสดง	สีขาวของกล่อง เป็นการสื่อสารความหมายที่กว้างไป และเป็นสีที่ขาดมิติในการมองของผู้ชม	เปลี่ยนสีของกล่องให้เข้ากับพื้นที่การแสดง หรือใส่รายละเอียดอื่นๆเพิ่มเติมเข้าไปในอุปกรณ์การแสดง เช่น การตบสี หรือการเพิ่มพื้นผิว ฯลฯ

สรุปผลของการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 2 นั้น ยังมีข้อบกพร่องที่ต้องนำกลับมาปรับปรุงและแก้ไขให้ผลงานการสร้างสรรค์น่าสนใจยิ่งขึ้น ทั้งในเรื่องของ บทการแสดง นักแสดง ลีลา ดนตรี และ อุปกรณ์การแสดง ทำให้ผู้วิจัยต้องใส่รายละเอียด ทั้งประเด็นและความหมายในองค์ประกอบต่าง ๆ เพิ่มมากขึ้น

จากการแบ่งองก์การแสดงในการทดลองการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 นั้น ผู้วิจัยได้พัฒนาการสร้างบทสนทนาจากองก์การแสดง เป็นบทการแสดงเต็มรูปแบบ แต่ยังพบข้อผิดพลาดที่ต้องนำไปแก้ไข เช่น ควรลดทอนคำอธิบายที่เป็นภาษาเขียนให้น้อยลง และทดลองการแสดงจากการลงมือปฏิบัติจริง เพื่อให้ได้ผลงานการแสดงจากสถานการณ์จริงมากกว่าการกำหนดล่วงหน้า นอกจากนั้นในส่วนของนักแสดง ผู้วิจัยยังคงเลือกนักแสดงที่มีทักษะทางละครมากกว่าทักษะทางการเต้น ทำให้ผู้วิจัยต้องฝึกฝนทักษะและเพิ่มความสามารถทางด้านการเต้นให้กับนักแสดงมากยิ่งขึ้นต่อไป สำหรับดนตรีและเสียงประกอบในครั้งนี้เป็นเพลงที่ใช้ประกอบในการแสดงบ่อยครั้ง สามารถหาฟังได้จากหลายๆการแสดงที่ผ่านมาในอดีต ผู้วิจัยได้รับคำแนะนำให้เปลี่ยนดนตรีและเสียงประกอบให้ง่ายขึ้น โดยการใช้เสียงที่ปราศจากเนื้อร้อง และใช้ดนตรีและเสียงประกอบที่สามารถสื่อความหมายที่ชัดเจน เช่น เสียงจากธรรมชาติ และเสียงจากนักแสดง นอกจากนั้นผู้วิจัยได้เปลี่ยนอุปกรณ์การแสดงจากการทดลองครั้งแรกที่ใช้เก้าอี้ เป็นกล่อง แต่พบว่ามีข้อที่ปรับปรุงแก้ไขกับอุปกรณ์การแสดง โดยการเปลี่ยนสีของกล่องให้เข้ากับพื้นที่การแสดง หรือใส่รายละเอียดอื่นๆ เพิ่มเติมเข้าไปในอุปกรณ์การแสดง เช่น การตบสี หรือการเพิ่มพื้นผิว เพื่อให้อุปกรณ์การแสดงมีมิติในการมองเห็น ตลอดจนการเพิ่มความหมายให้กับพื้นที่การแสดง ฯลฯ ในลำดับต่อไปของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3ผู้วิจัยต้องพัฒนาองค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์อื่นๆ ที่ยังไม่ได้กล่าวถึงในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ เพิ่มเติมด้วย

4.2.1.3 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3

1) บท ครั้งที่ 3

จากการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 นั้น ผู้วิจัยได้รับข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ โดยแนะนำให้เพิ่มระยะเวลาของการแสดง ซึ่งจะทำให้เนื้อหาและสาระสำคัญของการแสดงที่ต้องการนำเสนอนั้นชัดเจนมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงนำข้อเสนอแนะต่างๆ มาพัฒนาต่อยอด เพื่อให้เป็นประโยชน์กับผลงานการแสดงมากที่สุด โดย

เริ่มต้นที่การพัฒนาในส่วนของบทการแสดง ที่มีการลดทอนบทสนาของตัวละครบางส่วนที่ซ้ำซาก และเพิ่มบทสนทนาในส่วนของภูมิหลังของตัวละครของนางดรสา เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจเหตุการณ์ ทัศนคติ และความเชื่อของตัวละคร ในการแสดงมากยิ่งขึ้น

มัทนี รัตนิน ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับหน้าที่ของบทสนทนาหรือบทเจรจาในงานละครไว้ 6 ประการ ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

> หน้าที่ของบทสนทนาหรือบทเจรจาในงานละคร ได้แก่ 1) ให้ข้อมูลเกี่ยวกับพื้นฐานและภูมิหลังของเรื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในตอนเปิดเรื่อง(Exposition) ซึ่งจะให้ข้อมูลเกี่ยวกับกาลเวลา สถานที่ บรรยากาศ สีสัน(Tone) สภาพชีวิตและสังคม บาครั้งอาจกล่าวถึงแนวคิดหลักของเรื่อง2) ให้ข้อมูลและภูมิหลังเกี่ยวกับตัวละคร แสดงบุคลิกภาพ ลักษณะอุปนิสัยใจคอ พฤติกรรม ความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ ความต้องการและเป้าหมายสูงสุด (Super objective) ในชีวิต3) แสดงเรื่องราว การกระทำและเหตุการณ์ในเรื่อง (Plot) เหตุการณ์ในอดีต ปัจจุบัน และอนาคตที่จะเกิดขึ้น ความขัดแย้งและปัยหาต่างๆ ที่เกดจากการกระทำนั้นๆ ซึ่งกระทบตัวละครที่เกี่ยวข้อง 4) แสดงแนวคิดหลัก และความคิดต่างๆ ซึ่งอาจจะบอกแต่ต้นเรื่อง หรืออาจจะแฝงอยู่ในบทต่างๆ5) สร้างสีสันและคุณลักษณะของบรรยากาศแต่ละฉาก 6) บทเจรจาจะช่วยสร้างจังหวะ (rhythm) และลีลา (tempo) ของแต่ละฉากแต่ละตอน Rhythm หมายถึง จังหวะของการกระทำหรือจังหวะประจำตัวละครแต่ละตัว ส่วน Tempo หมายถึง ลีลาช้า – เร็ว หรือปานกลางของละครทั้งฉากหรือแต่ละช่วง (มัทนี รัตนิน, 2549: 42-44)

ผู้วิจัยได้สรุปสาระสำคัญจากทัศนะข้างต้น เพื่อนำไปพัฒนาต่อยอดบทการแสดง ให้สามารถสื่อสารแนวคิดในการแสดงและมีความหมาย ตลอดจนสามารถตอบสนองต่อการรับรู้ของผู้ชมได้อย่างครอบคลุม

2) นักแสดง ครั้งที่ 3

ผู้วิจัยได้พัฒนาทักษะในการแสดงของนักแสดง โดยเริ่มต้นจากการเตรียมความพร้อนักแสดงก่อนการซ้อมและการแสดงทุกครั้ง ทั้ง ร่างกาย เสียง และความรู้สึก ซึ่งเป็น

เครื่องมือสำคัญของนักแสดง เฉกเช่นเดียวกับ จิตรกร ที่ต้องมีพู่กัน หรือนักดนตรี ที่ต้องดูแลเครื่องดนตรีให้อยู่ในสภาพที่สมบรูณ์พร้อมใช้งานเสมอ นอกจากนั้นยังฝึกฝนทักษะของการแสดงในรูปแบบการแสดงกลุ่ม เพื่อให้นักแสดงเกิดความเชื่อใจและไว้ใจในคู่แสดง ตลอดจนการไว้ใจนัดออกแบบ หรือผู้สร้างสรรค์ผลงาน เนื่องจากในการแสดงแต่ละครั้งนั้น มีโอกาสที่จะเกิดข้อผิดพลาดได้เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการเต้นรำมาผสมผสาน นักแสดงต้องสามารถทำงานกับ อุปกรณ์ประกอบการแสดง พื้นที่ เสียงและดนตรีประกอบ ตลอดจนเพื่อนนักแสดง ให้คุ้นเคยและรู้สึกปลอดภัยในการแสดงมากที่สุด นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง ความสำคัญของ การไว้วางใจซึ่งกันและกันในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงว่า

> แม้ว่าในที่สุดไม่ว่าผู้ออกแบบจะใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบใดก็ตาม ก็จะต้องมอบหมายหน้าที่การปฏิบัติการให้กับนักเต้น ซึ่งเป็นเรื่องที่ยากลำบากพอสมควร ทั้งนี้เพราะนักแสดงอาจมีวิธีการใช้ร่างกายในการแสดงที่แตกต่างกัน แม้จะวิเศษมากสักปานใด แต่ถ้ามีลีลาการเคลื่อนไหวหรืออารมณ์ความรู้สึกที่ไม่สมดังความปรารถนาของผู้ออกแบบแล้ว ความหายนะก็จะมาถึง แต่สุดท้ายเมื่อถึงเวลาแสดงจริงผู้ออกแบบก็จะต้องให้ความไว้วางใจในตัวนักแสดง เพราะเขาเหล่านั้นจะได้มีความมั่นใจและจะเป็นตัวแทนของผู้ออกแบบที่จะนำเอาข่าวสารข้อมูลไปแสดงให้ผู้ชมได้ชมอย่างดีที่สุด เมื่อนักแสดงขึ้นสู่เวทีการแสดงในขั้นสุดท้ายต่อหน้าผู้ชม ผลงานการแสดงจะเป็นอย่างไรขึ้นอยู่กับนักแสดง นักแสดงจะเป็นผู้ที่ทำงานแทนผู้ออกแบบ สิ่งที่ผู้ออกแบบการแสดงทำได้ก็คือเพียงแต่เป็นผู้ชมเท่านั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, ม.ป.ป.: 95-97)

ตรีดาว อภัยวงศ์ ได้แสดงทัศนะ เกี่ยวกับความเชื่อใจในคู่การแสดงและการแสดงกลุ่มว่า

> นักแสดงพึงระลึกว่า การทำงานเป็นทีมเท่านั้นจึงทำให้เกิดการสร้างละครที่เป็นศิลปะร่วม (Composite Art) ได้ เมื่อนักแสดงมีความเชื่อมั่นเชื่อใจในกันและกันแล้ว เมื่อนั้นนักแสดงจึงจะกล้าที่จะแสดงตัวตนที่แท้จริง ยอมที่จะทำสิ่งขายหน้าต่อหน้าผู้อื่น ซึ่งก็

> คือการปล่อยให้อารมณ์ความรู้สึกเบื้องลึกได้ออกมาแบ่งปันกัน ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญที่ทำให้ทักษะการแสดงได้รับการพัฒนา และฝึกฝน (ตรีดาว อภัยวงศ์, 2550: 97)

ในขณะที่ สดใส พันธุมโกมล ก็ได้ขยายความถึงความหมาย “ศิลปะร่วม” กับบทบาทของนักแสดง เพิ่มเติมไว้ด้วยว่า

> ละครคือศิลปะร่วม (Composite Art) คือการรวมเอาศิลปะทุกแขนงเข้าไว้ด้วยกัน ละครจะดีได้ต้องอาศัยความกลมกลืน ของทุกๆฝ่ายๆ ซึ่งแต่ละฝ่ายนั้นก็อาจสามารถแยกย่อยได้อีก ตามความเหมาะสมของละครแต่ละเรื่อง แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ในบรรดาผู้ร่วมงานทางด้านการจัดการแสดงละคร นักแสดง คือ ผู้ที่อยู่ใกล้ผู้ชมมากที่สุด ผลงานสร้างสรรค์ของฝ่ายต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการเขียนบท การแต่งกาย การแต่งหน้า ฯลฯ จะได้รับการถ่ายทอดสู่ผู้ชมโดยผ่านนักแสดง (สดใส พันธุมโกมล, 2542: 10)

ดังนั้น นอกเหนือไปจากการเตรียมความพร้อมทางการแสดง ทั้งด้านร่างกาย เสียง และจิตใจ ตลอดจนเครื่องมืออื่นๆแล้ว การไว้วางใจ และความเชื่อใจ ล้วนเป็นสิ่งที่นักแสดงต้องคำนึงถึง และให้ความใส่ใจ เพื่อให้เกิดผลงานการสร้างสสรค์การแสดงที่ดี ปลอดภัย และมีพลังในการแสดงที่มากกว่าแค่ความสวยงาม

3) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 3

สำหรับการออกแบบลีลาในผลงานงานการแสดงเรื่อง ดรสาแบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา นั้น ได้รับข้อเสนอแนะและคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ โดยให้เพิ่มเติมการให้ความหมายในการเคลื่อนไหว มากกว่าการพูดบทละครเพียงอย่างเดียว โดยต้องคำนึงถึงเรื่องราว บุคคลิก ลักษณะของตัวละคร (Characteristic movement) เพื่อก่อให้เกิดรายละเอียดทางการแสดงมากยิ่งขึ้น เช่น นางดรสา เป็นนางกษัตริย์ อาจใช้การเคลื่อนไหวจากท่อนบน (Upper Body) มากกว่าการใช้การเคลื่อนไหวจากด้านล่าง ฯลฯ

แนวคิดเรื่องการเคลื่อนไหว ตามแรงโน้มถ่วงของโลก หรือ Body Contraction เป็นอีกหนึ่งแนวคิดที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญ ในการนำมาเป็นส่วนประกอบในการออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวในครั้งนี้ เทคนิคการเคลื่อนไหวนี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นเทคนิคที่ไม่ยาก

ในการทำความเข้าใจและการสื่อสาร แต่ในทางตรงกันข้ามกับทางปฏิบัติ นักแสดงต้องใช้พลังงานอย่างมหาศาล ตลอดจนสมาธิ ในการรับ และส่งแรง ระหว่างนักแสดงด้วยกัน เพื่อลดรูปแบบ (Pattern) ของการเต้น โดยให้ความหมายของการปลดปล่อย แต่ยังคงมีพลัง

สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton) เป็นผู้คิดค้น และเป็นบิดาแห่งคอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Contact Improvisation) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับ การเคลื่อนไหวรูปแบบนี้ว่า

> Contact Improvisation เป็นการเต้นรำแนวใหม่ที่ใช้น้ำหนักของร่างกายให้มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติของแรงโน้มถ่วงของโลก นักเต้นต่างผลัดกันส่งแรงและรับแรงกับคู่ของตน ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับกฎแรงโน้มถ่วงของโลกและความสามารถในการเคลื่อนไหวของแต่ละบุคคล (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 139)

นอกจากนั้น ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับจังหวะของลีลา (Tempo) และการเคลื่อนไหวของนักแสดง ที่สามารถกำหนดให้ช้า และเร็วได้ เพื่อสร้างความรู้สึก และความหมายที่แตกต่างกันออกไป ตลอดจน การใช้เทคนิค “หยุดนิ่ง” (Freeze) ก็เป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่สามารถนำมาปรับใช้กับการแสดง เพื่อทำให้ผู้ชมเห็นภาพชัดขึ้น รวมไปถึงความหมายที่แฝงที่อยู่ภายใต้ความเงียบ เพราะการไม่เคลื่อนไหว ก็อาจส่งผลให้ผู้ชม รู้สึกสะเทือนใจ กลัว หรือสงสาร มากกว่าเคลื่อนไหวต่อเนื่องตลอดเวลา

ผู้วิจัยยังได้ศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวบนเวที เพื่อนำมาประกอบกับการออกแบบลีลา เพื่อให้เกิดการใช้พื้นที่ ที่หลากหลาย ตลอดจนการใช้ร่างกายสร้างความหมายในการแสดง ซึ่งได้สรุปลักษณะการเคลื่อนไหวไว้ดังนี้ (จารุณี หงส์จารุ, 2550: 126)

1. การเคลื่อนที่จากที่หนึ่งสู่อีกที่หนึ่ง (From place to place)
2. ท่าทาง (Gesture) ได้แก่อากัปกริยาต่างๆ
3. กิจกรรมบนเวที (Business) เป็นการเคลื่อนไหวที่มีกิจกรรมเป็นหลัก

จากทฤษฎีและแนวคิดข้างต้น ทำให้ทิศทางในการออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวของผู้วิจัยมีความชัดเจน และมีความแตกต่างจาก ดรสา แบหลา ผลงานนาฏยศิลป์ที่เคยปรากฏมามากยิ่งขึ้น การฝึกซ้อมนักแสดงตลอดจนการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน

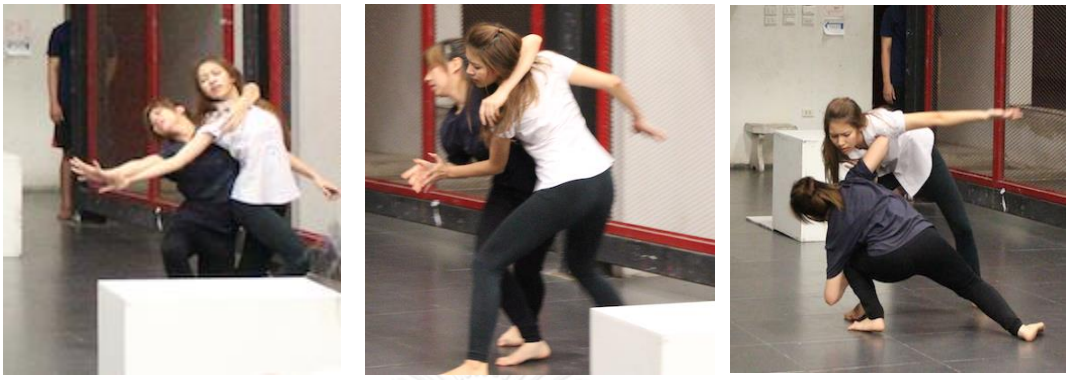
การแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยคำนึงถึงท่าทางที่มาจากความรู้สึกภายในเป็นสำคัญ ซึ่งทำให้การเคลื่อนไหวของนักแสดงมีความแตกต่างกัน เป็นธรรมชาติ ไม่เป็นรูปแบบ (Pattern) ซึ่งสามารถสรุปรูปแบบของการนำเสนอ (Style) ผลงานการแสดงครั้งนี้ ได้ว่า “เป็นการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร”(Dance Theatre) ที่ให้สุนทรียะในลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ แต่ในขณะเดียวกันก็ได้อรรถรสของศิลปะการละครด้วย ศศิพินทุ์ ศิริวาณิชย์ ได้อธิบายถึง รูปแบบของ “ นาฏยศิลป์การละคร” ไว้ว่า

> ดานซ์เธียร์เตอร์ (Dance Theatre) เป็นตรงกลางระหว่าง เธียร์เตอร์ กับ ดานซ์ ซึ่งมันทำให้เห็นภาพว่า ผลงานประเภทนี้ ยังคงเล่าเรื่องที่ศิลปินอยากจะพูด เพียงแต่สิ่งที่ใช้ในการสื่อสารนั้น ไม่ใช้คำพูด หรือถ้าใช้คำพูด คำพูดก็จะไม่ใช่สื่อหลักในการสื่อสาร แต่เป็นร่างกายต่างหากที่เราให้ความสำคัญในการเล่าเรื่อง หลายครั้งที่เราคุ้นชินกับการมาชมการแสดง แล้วคาดหวังว่าจะได้ฟังคำพูด จะมีคนเล่าเรื่องให้ฟัง ทำให้ผู้ชมที่มาชมการแสดงประเภทนี้ เข้าใจว่ามันดูยาก เพียงเพราะไม่ชิน แต่หากลองเปิดใจจะเข้าใจว่าการแสดงประเภทดานซ์เธียร์เตอร์ ดูง่าย เพราะเราแค่ชมภาพ และปล่อยให้ภาพทำงาน กับจินตนาการของเรา จุดเด่นของการแสดงประเภทนี้คือ ผู้ชมสามารถสร้างความหมายเองได้ โดยไม่ถูกจำกัด ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ส่วนตัวของแต่ละคนที่นำไปเชื่อมโยงกับการแสดง (ศศิพินทุ์ ศิริวาณิชย์, สัมภาษณ์: 30 ตุลาคม 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพการออกแบบท่าทางที่ใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 3

“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”



ภาพที่ 4.18 การใช้เทคนิค Body contract improvisation ในการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.19 การใช้เทคนิค “หยุดนิ่ง”(Freeze) ในการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.20 การใช้อุปกรณ์การแสดงเป็นส่วนหนึ่งของลีลาและการเคลื่อนไหว

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.21 การใช้พื้นที่ว่าง (Space) และการกำหนดการเคลื่อนไหวบนพื้นที่เฉพาะ

ที่มา: ผู้วิจัย

อาจกล่าวสรุปได้ว่า การฝึกฝนนักแสดงกับการใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวครั้งนี้ ไม่ได้มุ่งเน้นให้นักแสดงเต้นได้ หรือต้องมีทักษะทางการเต้น หากแต่ให้ความสำคัญกับการใช้ร่างกายอย่างมีคุณภาพ มีความรู้สึก และสามารถเล่าเรื่องผ่านลีลาและการเคลื่อนไหวได้

4) การออกแบบเสียงและดนตรี ครั้งที่ 3

ดนตรีมีความสำคัญอย่างมาก กับการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง โดยเลือกเป็นดนตรีบรรเลง ที่ไม่ใช่เพลงที่มีเนื้อร้องเหมือนการทดลองครั้งก่อน เพื่อเป็นการไม่จำกัดความคิดผู้ชมในการแสดง หรือแม้กระทั่งเกิดภาพคุ้นชินเมื่อได้ยินเพลงที่เคยฟังในอดีต เพราะการใช้เพลง บางครั้งอาจส่งผลให้ผู้ชมสมาธิผิดที่ ที่การฟังเนื้อหาของเพลงมากกว่าชมการแสดงที่อยู่ตรงหน้า

การเลือกใช้ดนตรีในครั้งนี้ จึงทำหน้าที่เป็นดนตรีที่เป็นส่วนประกอบในการแสดง (Incidental Music) มากกว่าการทำหน้าที่เป็นส่วนสำคัญในการแสดง (Dramatic Music) โดยผู้วิจัยได้ออกแบบและกำหนดแนวทางของดนตรี ให้เป็นไปตามการเคลื่อนไหวและความรู้สึกภายในของตัวละครของแต่เหตุการณ์ในเรื่อง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ สร้างบรรยากาศ สร้างอารมณ์ร่วมและความรู้สึกคล้อยตามของผู้ชม เชื่อมจากเหตุการ์หนึ่งไปสู่อีกเหตุการณ์หนึ่ง ตลอดจนการสร้างสุนทรียศาสตร์ในการแสดง เพื่อให้ได้อรรถรสในการรับชมของผู้ชมมากยิ่งขึ้น

5) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ครั้งที่ 3

จากการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ผ่านมานั้น ผู้วิจัยได้นำคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ มาปรับปรุงแก้ไขอุปกรณ์ประกอบการแสดง ให้สื่อความหมาย และสามารถเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างภาพที่สมบรูณ์ของเรื่องราว ตลอดจนการทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญในการแสดง ดังที่ อิระวดี ไตลังคะ ได้ให้ความหมาย เกี่ยวกับสัญลักษณ์ไว้ว่า

> สัญลักษณ์ คือ สิ่งมีชีวิตหรือไม่มีชีวิตที่เป็นตัวแทนหรือสิ่งแทนของอีกสิ่งหนึ่ง เช่น ธง เป็นสัญลักษณ์ของชาติ นกพิราบเป็นสัญลักษณ์ของสันติภาพ สีขาวแทนความบริสุทธิ์ ฯลฯ นี่คือสัญลักษณ์ที่อาจเรียกได้ว่าสัญลักษณ์สากล แต่สัญลักษณ์ในวรรณกรรมมีใช้ทั้งที่เป็นสัญลักษณ์สากล และสัญลักษณ์เฉพาะเรื่อง เฉพาะเรื่องก็คือการที่ผู้อ่านจะต้องตีความสัญลักษณ์ในเรื่องหนึ่ง ๆ อาจตีความได้มากกว่าหนึ่งความหมายก็ได้ ทั้งนี้เพราะการตีความสัญลักษณ์เป็นเรื่องอัตวิสัย ในงานบางชิ้นที่มีความซับซ้อนอาจมีผู้อ่านตีความไปได้ต่าง ๆ นานา การตีความสัญลักษณ์จึงเป็นกิจกรรมทางปัญญาอย่างหนึ่ง นอกจากนั้น ยังต้องอาศัยความใจกว้างที่จะยอมรับความคิดของผู้อื่นที่แตกต่าง

> กับตน เพราะแต่ละคนอาจจะตีความสัญลักษณ์แตกต่างกัน” (อิราวดี ไตลังคะ, 2546: 76-80)

นอกจากนั้นในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เพิ่มเติม แนวคิด และทฤษฎีเกี่ยวกับการใช้องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ว่าด้วยเรื่องของ “เส้นตรง” มาเป็นส่วนประกอบหนึ่งในการสื่อสารนัย ดังที่ ดาริณี ชำนาญหมอ ได้ให้ความหมายของเส้นตรงไว้ว่า “เส้นคือการเดินทางจากอีกจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง ซึ่งเส้นสามารถสื่อความหมายได้หลายอย่าง เช่น เส้นตรง สื่อถึงความจริงจัง เฉียบขาด มุ่งมั่น มั่นคง และให้ความรู้สึกที่เป็นระเบียบ” (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2545: 65) นอกจากนั้น วัฒนาพร เขื่อนสุวรรณ ยังได้ให้ความหมายของเส้นตรง ในมุมมองของทัศนะศิลป์ ซึ่งสอดคล้องกับการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย ไว้ด้วยว่า

> เส้นตรง (Staight Line) หมายถึงเส้นตรงในทิศทางใด ทิศทาง หนึ่ง ให้ความรู้สึก แข็งแรง แน่นอน หยุดนิ่ง ถูกต้อง ตรง เข้มแข็ง ไม่ประนีประนอม รุนแรง เด็ดเดี่ยว ให้ความรู้สึกหยาบ และการเอาชนะ เส้นตรงใช้มากในทัศนศิลป์ ประเภทสถาปัตยกรรม (วัฒนาพร เขื่อนสุวรรณ, 2547: 3)

การทดลองสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้เทปกาวสีดำ ขนาดความกว้าง 2 นิ้ว เพิ่มเติมบริเวณรอบๆ อุปกรณ์การแสดง เป็นแนวยาวทุกด้าน โดยกำหนดให้ เป็นเส้นตรงที่ลักษณะของสี่เหลี่ยม จตุรัส และผืนผ้า ตามรูปทรงของกล่องโดยสร้างเป็นกรอบ ทุกด้าน ทุกมุม เพื่อให้สื่อความหมายทางสัญลักษณ์ โดยเป็นตัวแทนของสังคมที่ถูกปิดกั้น เป็นกรอบของสังคมปิตาธิปไตย ตลอดจนนำไปสู่ความรู้สึกอึดอัด ไม่เป็นอิสระ ที่อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์และข้อบังคับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.22 การใช้เส้นตรงสร้างกรอบกับอุปกรณ์การแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6) การออกแบบพื้นที่เวที ครั้งที่ 3

พื้นที่การแสดงมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเป็นอย่ายิ่ง มากไปกว่านั้นยังมีผลต่อการรับรู้ของผู้ชม เพราะการใช้พื้นที่ ต้องคำนึงถึง การเคลื่อนไหวของนักแสดง ตำแหน่งการเข้าออกของนักแสดง การจัดวางอุปกรณ์การแสดง ตลอดจนการให้ความหมายตามแนวคิด และแนวทางของผู้สร้างสรรค์ผลงานที่กำหนดไว้ การเลือกพื้นที่การแสดงที่เหมาะสม คือการสื่อสารภาพรวมของผลงานการแสดง (Spectacle) ที่มีประสิทธิภาพที่สุด

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับการสร้างภาพบนพื้นที่การแสดงไว้ว่า

การเปลี่ยนแปลงเวที (Stage) หรือพื้นที่การแสดง (Acting Area) ให้กลายเป็นโลกของละครเรื่องใดเรื่องหนึ่ง เป็นเรื่องท้าทายของผู้ออกแบบ แม้ว่าพื้นที่นั้นจะเป็นเพียงพื้นที่ว่าง แต่เมื่อการแสดงเกิดขึ้นพื้นที่ว่างนี้ได้กลายเป็นพื้นที่พิเศษเฉพาะละครเรื่องนั้นๆ ซึ่งสร้างสรรค์สิ่งมหัศจรรย์ ความประหลาดใจ และความพอใจให้แก่ผู้ชม ถึงเนื้อหาและความหมายของละคร ที่ค่อยๆเผยให้ปรากฏขึ้นทีละเล็กทีละน้อยผ่านนักแสดง (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 139-140)

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความเป็นไปได้ และข้อจำกัดหลายประการด้วยกัน มาเป็นเหตุผลประกอบในการเลือกใช้พื้นที่ เพื่อให้เหมาะสมกับรูปแบบของการแสดง ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นหัวข้อได้ดังนี้

1. ไม่จำกัดความคิดและจินตนาการของผู้ชม
2. สื่อสารแนวความคิด ให้บรรยากาศ และสร้างความเชื่อให้กับผู้ชมได้
3. สามารถใช้งานได้เอนกประสงค์และหลากหลาย
4. มีพื้นที่เพียงพอสำหรับการจัดวางตำแหน่งนักแสดงและอุปกรณ์การแสดง
5. เหมาะสมกับงบประมาณและค่าใช้จ่าย

จากข้อคำนึงข้างต้นนั้น ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกใช้ ห้องโถง ชั้น1คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นพื้นที่การแสดง ในการปฏิบัติการแสดงจริงสำหรับงานวิทยานิพนธ์นี้

ภาพที่ 4.23 พื้นที่เวที ด้านหน้า และด้านข้าง ห้องโถง ชั้น1
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจานั้นในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการใช้พื้นที่ในการแสดง มาเป็นส่วนประกอบในการจัดวางตำแหน่งการเคลื่อนที่ของนักแสดง และอุปกรณ์การแสดง เพื่อให้เกิดมิติของภาพ ตลอดจนความหมายของแต่ละตำแหน่ง แต่ละจุดของนักแสดงและวัตถุที่ปรากฏในการแสดง

ภาพที่ 4.24 ตารางแสดงพื้นที่บนเวที

Up Right (UR)	**Up Centre (UC)**	**Up Left (UL)**
Right (R)	**Centre (C)**	**Left (L)**
Down Right(DR)	**Down Centre (DC)**	**Down Left (DL)**

ผู้ชม (Audiences)

ที่มา: ผู้วิจัย

ตามหลักของสากลนั้น การคำนึงถึงพื้นที่ในการแสดงเป็นสิ่งสำคัญ เพราะจะช่วยให้การสร้างงานด้านภาพการแสดง ชัดเจนและไม่เป็นอุปสรรคต่อการรับชมของผู้ชม การจัดวางตำแหน่งจะยึดการเรียกซ้ายและขวา จากตัวนักแสดง ไม่ใช่จากตำแหน่งของผู้ชม ซึ่งจะสังเกตได้ว่าตำแหน่งทั้ง9จุดนั้น ตำแหน่ง กลางเวที (Centre) คือตำแหน่งที่โดดเด่นที่สุด และมีความสำคัญมากที่สุด ในขณะที่ตำแหน่งที่ถอยไปสู่บริเวณด้านใน (Up Stage) จะมีความสำคัญลดลง ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ในการจัดวางตำแหน่งของนักแสดงนั้น บริเวณด้านขวาของผู้แสดงมักเชื่อว่า มีน้ำหนักมากกว่าด้านซ้าย เพราะโดยธรรมชาตินั้นสายตาของผู้ชมมักจะรู้สึกสบายตา เมื่อมองจากซ้ายไปขวาของเวที ตามหลักการของการอ่านหนังสือ ซึ่งมักจะอ่านจากซ้ายไปขวานั่นเอง (คือขวาไปซ้ายของผู้แสดง) แอน โบการ์ท (Anne Bogart) ได้อธิบายถึงการให้ความสำคัญ และคำนึงถึงการใช้พื้นที่ในการแสดง ตามทฤษฎีมุมมอง (View Points) ไว้ว่า

การเคลื่อนไหวบนเวทีในบริเวณที่ต่างกัน ก็อาจก่อให้ความรู้สึกในการรับรู้ที่แตกต่างกันได้ ตัวอย่างเช่น เมื่อนักแสดงคนใดคนหนึ่งมาปรากฏตัวที่บริเวณด้านหน้าของเวที ผู้ชมจะให้ความสนใจมากกว่านักแสดงที่ยืนอยู่ด้านหลัง เพราะบริเวณด้านหน้าเวทีเป็นจุดที่มองเห็นนักแสดงได้ชัดเจน และในแง่ของนักแสดงก็จะถือว่าอยู่ในจุดที่มีพลังมากกว่าจุดอื่นๆ พื้นที่หรือบริเวณที่มีนักแสดงอยู่หรือกำลังจะเคลื่อนไหวไปสู่จุดหนึ่งจึงมีความสำคัญต่อความรู้สึกของผู้ชม ดังนั้นก่อนที่จะเคลื่อนไหว นักแสดงจึงควรคำนึงถึงลักษณะของภูมิทัศน์หรือรูปแบบของพื้นที่เสียก่อน เพื่อที่จะช่วยให้นักแสดงได้สามารถออกแบบลักษระการเคลื่อนไหวให้มีความสอดคล้องกับพื้นที่ที่ใช้แสดง (อ้างถึงใน สามมิติ สุขบรรจง, 2548: 5)

ภาพที่ 4.25 ภาพการซ้อมการจัดวางตำแหน่งของนักแสดงบนพื้นที่

ที่มา: ผู้วิจัย

7) การออกแบบแสง ครั้งที่ 3

นอกจากแสงจะให้ความสว่างในการมองเห็นแล้ว แสงยังมีความสำคัญในการสร้างบรรยากาศ บอกถึงเวลาและสถานที่ ตลอดจนการบอกเล่าอารมณ์และความรู้สึกของภาพที่ปรากฏบนเวที อีกด้วย นอกจากนั้นแล้ว แสงยังเป็นตัวกำหนดจุดสนใจ (Focus)

ให้กับผู้ชม เปรียบเสมือนการเลือกภาพของ กล้องถ่ายภาพในงานละครโทรทัศน์ หรือ ภาพยนตร์ ที่กำหนดให้ผู้ชมสนใจเฉพาะในสิ่งที่ผู้สร้างคัดสรรแล้ว

สำหรับการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้แสงในการทำงาน เพื่อเอื้อต่อประชากร 2 กลุ่มคือ กลุ่มนักแสดงและกลุ่มผู้ชม โดยให้ความสำคัญของแสงในการสร้างสรรค์ผลงานไว้ดังนี้

1. สามารถลำดับเหตุการณ์ สร้างบรรยากาศ และอารมณ์ในการแสดง คือแสงสามารถบอกเล่า ลำดับเหตุการณ์ ทั้งตามระยะเวลา และตามภาวะอารมณ์ของตัวละคร ว่าเกิดสิ่งใดขึ้นก่อนหลัง โดยเริ่มตั้งแต่จุดเปิดเรื่อง(Exposition) จุดสูงสุด(Climax) ไปจนถึงจุดจบ(Ending) ของเรื่อง มากไปกว่านั้น ผู้ชมยังสามารถเข้าใจ รู้สึก และสามารถแยกได้ว่าแต่ละองก์ของการแสดงนั้น แสงกำลังทำหน้าที่บอกเล่าถึงความขัดแย้งของนางดรสากับจิตใจภายใน และความขัดแย้งของนางดรสากับสังคมภายนอก

เกรแฮม วอลเตอร์ (Graham Walters) ได้กล่าวสนับสนุนเกี่ยวกับการใช้แสงในการสร้างบรรยากาศและอารมณ์ในการแสดงว่า

> แสงสามารถให้รายละเอียดของเวลาในหนึ่งวัน บอกลักษณะภูมิอากาศ นำเสนออารมณ์ของนักแสดง และการแสดงต่างๆ สามารถช่วยเสริมภาพในฉาก และการแสดงบนเวทีให้น่าสนใจยิ่งขึ้น เป็นสิ่งที่ช่วยเน้นย้ำในเรื่องของไสตล์ของการแสดง หรือเนื้อเรื่องของละคร สังเกตได้ง่ายๆ เมื่อคุณดูละครที่น่าสะพรึงกลัว บ่อยครั้งเท่าใดที่คุณเห็นนักแสดงอยู่ในแสงสว่างที่สลัวๆ จนถึงค่อนข้างมืด หรือในฉากโรแมนติก็มักเห็นพระเอกนางเอกพลอดรักกันในฉากที่มีแสงอ่อนๆ เป็นต้น นอกเหนือจากที่กล่าวมาแล้ว แสงยังสามารถบอกเรื่อราวในประวัติศาสตร์ได้ด้วย ซึ่งคุณอาจจะคิดถึงลำแสงที่ส่องสว่างมาจากลำเทียน หรือแสงของตะเกียงน้ำมันก๊าซ ที่ทอดผ่านไปยังผนังของฉากในการแสดง ในการแสดงทุกประเภทเราใช้แสงเป็นเครื่องกระตุ้นอารมณ์ และสร้างบรรยากาศได้ดีที่สุด (อ้างถึงใน นพดล อินทร์จันทร์, 2545: 84-85)

2. สามารถอธิบายถึงความรู้สึกของตัวละคร คือ เป็นตัวกระตุ้นให้นักแสดงอยู่กับสถานการณ์และบรรยากาศ ตลอดจนบอกถึงความรู้สึกของตัวละคร ขณะเกิดเหตุการณ์ต่างๆ สภาพ และระดับ (Mood and Tone) ของแสงก็จะเปลี่ยนตามไปด้วย

การทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีของสี ในการออกแบบบรรยากาศและการเล่าเรื่องในการแสดง โดยไล่ระดับตั้งแต่สีโทนเย็น(Cool Color) ไปจนถึงสีโทนร้อน (Warm Color) เพื่อเป็นการลำดับเหตุการณ์จากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดสูงสุดของเรื่อง และเป็นการพาผู้ชมเข้าสู่การแสดงอย่างค่อยเป็นค่อยไป ทางจิตวิทยาเชื่อว่า สีมีผลต่อการรับรู้ของผู้ชม อาทิ สีน้ำเงิน คือความเย็น ให้ความรู้สึกถึงความน่ากลัว ในขณะที่สีแดง คือสีของความร้อน ให้ความรู้สึกถึงความรุนแรง และสิ่งรุมเร้าในใจตัวละคร เป็นต้น ไมเคิล กิลเลทท์ (J Michael Gillette) ได้อธิบายเกี่ยวกับเรื่องการใช้สีในงานออกแบบแสงไว้ว่า

> สีเป็นสิ่งที่มีอิทธิพลมากสิ่งหนึ่งในการจัดแสงสำหรับเวทีการแสดง ในการจัดแสงที่ฉลาดผู้ออกแบบแสงจะใช้สีสร้างจินตนาการต่างๆให้แก่ฉาก หรือการแสดงบนเวที แสงสีอ่อนๆอาจช่วยสร้างบรรยากาศที่เป็นสุข สบายใจ หรือบรรากาศแห่งมิตรภาพได้เป็นอย่างดี ในทางตรงกันข้ามแสงสีเข้มอาจสร้างบรรยากาศที่ร้อนแรง เยือกเย็น หรือรุนแรงได้ (อ้างถึงใน นพดล อินทร์จันทร์, 2545: 92-93)

ในการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งที่3 นี้ ผู้วิจัยได้นำภาพตัวอย่างการแสดงเรื่อง “ นางระบำปลายเทาผู้น่าเวทนา”(Ballerina) มาเป็นแนวทางในการออกแบบแสงสำหรับการแสดง เพราะการแสดงเรื่องนี้มีการใช้แสงที่หลากหลาย โดยมีการไล่ระดับสี ตั้งแต่สีโทนเย็น(Cool Color) ไปจนถึงสีโทนร้อน (Warm Color) ซึ่งสามารถควบคุมอารมณ์ของเรื่องให้อยู่ในทิศทางและภาพรวมเดียวกัน นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับการออกแบบแสงว่า “แสงจะให้อารมณ์และความหมายและเทคนิคการแสดง การใช้แสงและเงา การใช้เวลาโดยมีแสดงเป็นตัวกำหนด เช่น ในการแสดงบัลเลอรีน่า ที่มีฉากของวัยรุ่นแรกแย้ม มีการใช้แสงที่เหมือนเป็นรุ่งอรุณ เปรียบเสมือนกับความสดใหม่ การเริ่มผลิบาน และนอกจากนี้แสดงยังสร้างเทคนิคของการแสดงได้ด้วย" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.26 ตัวอย่างภาพแสงสีน้ำเงิน

ที่มา: บียูเธียเตอร์ (BU Theatre)

ภาพที่ 4.27 ตัวอย่างภาพแสงสีน้ำเงินผสมสีแดง

ที่มา: บียูเธียเตอร์ (BU Theatre)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.28 ตัวอย่างภาพแสงสีแดง

ที่มา: บียูเธียเตอร์ (BU Theatre)

8) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 3

ในการทดลองปฏิบัติการสร้างสรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้เลือกสรรเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง ตั้งแต่เนื้อผ้า รูปแบบ ตลอดจนเทคนิคในการผลิต เพื่อให้ทุกสิ่งทุกอย่างที่ปรากฏบนตัวของนักแสดง ตั้งแต่ศรีษะจรดปลายเท้านั้น ตรงตามกระบวนการการตีความหมายจากบทการแสดง และแนวคิดที่จะนำเสนอ

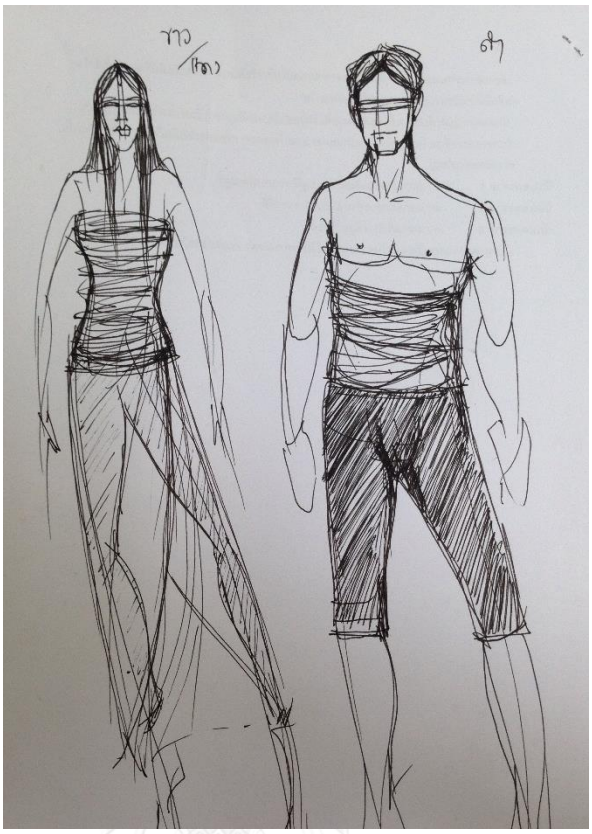
เครื่องแต่งกายนับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ในการบอกเล่าเรื่องราว บุคลิก ลักษณะนิสัย และความเป็นมาของตัวละคร ดังนั้นเครื่องแต่งกายจึงมีผลต่อการรับรู้และการรับชมของผู้ชมในการเข้าใจการแสดงอย่างมาก ซึ่ง ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้อธิบายไว้ดังนี้

> เครื่องแต่งกายมีบทบาทสำคัญในการแสดง เมื่อตัวละครปรากฏครั้งแรกบนเวที เครื่องแต่งกายได้ทำหน้าที่บอกลักษณะตัวละครก่อนที่ตัวละครจะเอ่ยคำพูดออกมา แม้แต่ร่างกายที่เปล่าเปลือยก็เป็นลักษณะหนึ่งของเครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายและลักษณะตัวละครเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ นอกจากนี้ยังทำให้ผู้ชมเห็นถึงพัฒนาการของตัวละคร และแนวคิดการนำเสนอการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 139-143)

ผลงานการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ได้นำแนวคิดด้านสัญลักษณ์ (Symbolic) โดยใช้วิธีการการลดทอนความเสมือนจริง และเน้นการสื่อสารที่มีลักษณะเป็นนามธรรม มากกว่ารูปธรรม โดยเริ่มตั้งแต่กระบวนการออกแบบ การเลือกชนิดของผ้า สี และ เทคนิคในการผลิต นำมาถ่ายทอดผ่านเครื่องแต่งกาย โดยมีรายละเอียดดังนี้

การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยได้นำหลักการวิเคราะห์ตัวละครตามแนวทางละครตะวันตกมาใช้ในการวิเคราะห์ตัวละคร เพื่อใช้ในกระบวนการออกแบบเครื่องแต่งกาย ทำให้ตัวละครมีความแตกต่างที่หลากหลาย โดยการนำเสนอเครื่องแต่งกายตามบุคลคลิก ทั้งลักษณะภายใน ลักษณะภายนอก ภูมิหลัง และความต้องการของตัวละคร



ภาพที่ 4.29 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชนิดและสีของผ้า

ผู้วิจัยได้เลือกใช้เนื้อผ้าที่สามารถยืดหยุ่นได้ดี เพื่อไม่ให้เป็นอุปสรรคต่อการ เคลื่อนไหวในแสดง นอกจากนั้นผ้ายืดยังมีลักษณะของพื้นผิว (Texture) ของรอยยับรอยย่น แสดงให้เห็นถึงปัญหา และความไม่ราบเรียบ เปรียบได้กับ ลักษณะของมนุษย์ที่มีหลากหลายมิติ ที่มีทั้งด้านบวกและลบเสมอ ในส่วนของสี นั้นผู้วิจัยได้เลือกใช้ 3 สี โดยแต่ละสีก็เปรียบเทียบได้กับลักษณะนิสัยของตัวละคร ได้แก่ สีขาว ใช้สำหรับตัวละครนางดรสา ที่กำลังจะเข้าพิธีแบหลา ตามวรรณคดีได้กล่าวว่า นางดรสาใส่สี “เศวต”(ขาว) ก่อนเข้าพิธี, สีแดง ใช้สำหรับตัวละครนางดรสา ที่เป็นตัวแทนของความคิดภายในใจอีกด้านหนึ่งที่ รุนแรง เร่าร้อน ไม่ราบเรียบ และสีดำ ใช้สำหรับตัวละครชาย ที่แสดงให้เห็นถึงสภาพสังคมที่หม่นมัว เป็นสังคมที่ปราศจากอิสระ เป็นต้น

ภาพที่ 4.30 ชนิดของผ้า และสีที่ใช้ในการผลิตเครื่องแต่งกาย

ที่มา: ผู้วิจัย

เทคนิคในการผลิต

ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการผลิตอื่นๆ นอกเหนือจากการตัดเย็บ โดยเน้นเทคนิคที่ได้จากการวิเคราะห์และการตีความหมายจากแนวคิดเรื่อง โดยในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิคการนำเครื่องแต่งกายมา “เผาไฟ” เพื่อให้เกิดพื้นผิว สี และรูปทรงที่เปลี่ยนแปลงไปไม่สมจริง (Anti - Realistic) เป็นสัญลักษณ์ ที่แสดงให้เห็นถึงความรุนแรง และความทรมานของตัวละคร ก่อนเข้าสู่พิธีกรรมการ “แบหลา” ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับ การชำระความบริสุทธ์ด้วยกองไฟ

พฤทธิ์ ศุภเศษฐศิริ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับความสำคัญในการออกแบบเครื่องแต่งกาย กับการเสริมสร้างลักษณะตัวละคร ไว้ว่า

> เครื่องแต่งกายที่นักแสดงสวมใส่อยู่นั้น จะทำให้ผู้ชมเข้าใจถึงรสนิยม สถานภาพทางสังคมนิสัย ถิ่นฐานบ้านช่องของตัวละครตัวนั้นได้อย่างดี ภาพรวมของเรื่องไม่ว่าจะเป็นทรงผม การแต่งหน้า เสือผ้า ของใช้ต่างๆบนร่างกายของนักแสดงจัดรวมเป็นเครื่องหมายบางประการซึ่งผู้ชมจะมีปฏิกริยาตอบสนองทั้งโดยรู้ตัวและไม่รู้ตัว ภาพรวมเหล่านั้นจะสะท้อนบุคคลิกลักษณะของตัวละครต่อผู้ชม (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2545: 108)

ภาพที่ 4.31 เทคนิคการเผาไฟกับเครื่องแต่งกาย

ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากการออกแบบและการผลิตเครื่องแต่งกายแล้วนั้น การออกแบบการแต่งหน้าก็มีความสำคัญต่อการสร้างเสริมบุคคลิกลักษณะ อุปนิสัยใจคอ ของตัวละครเช่นกัน เพราะไม่ใช่การออกแบบการแต่งเพื่อความสวยงามเท่านั้น แต่การแต่งหน้านั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อการแสดง โดย ต้องคำนึงถึงแสงไฟบนเวที และพื้นที่การแสดง ที่นักแสดงต้องเคลื่อนไหวอีกด้วย

ภาพที่ 4.32 ขั้นตอนและกระบวนการแต่งหน้าเพื่อการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.33 ตัวอย่างการแต่งหน้านักแสดงหญิง ด้านตรงและด้านข้าง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.34 ตัวอย่างการแต่งหน้านักแสดงชาย ด้านตรงและด้านข้าง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการทดลองการการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ทั้ง 8องค์ประกอบในครั้งที่ 3นี้ ผู้วิจัยได้รับคำแนะนำ และข้อเสนอแนะในการแก้ไขผลงานการแสดงเพิ่มเติมจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหา และแนวทางวิธีการแก้ไขไว้ดังนี้

ตารางที่ 4.5 สรุปปัญหาและวิธีการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1) บทการแสดง	บทสนทนาของตัวละครมีการพูดวนซ้ำในประเด็นเดิม เช่น การให้ตัวละครเรียกชื่อตนเองซ้ำๆ	ลดทอนบทสนทนาบางส่วนที่พูดซ้ำ และในขณะเดียวกันก็ต้องเพิ่มบทที่ต้องเล่าเพื่อขยายความเพิ่ม
2) นักแสดง	ขาดทักษะในการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวเชิงนาฏยศิลป์	ฝึกฝนทักษะการเคลื่อนไหวเพิ่มเติม
3) ลีลา	ท่าทางการเคลื่อนไหวของนักแสดงชาย ยังไม่แข็งแรง และการจัดระเบียบร่างกายไม่เหมาะสมกับบุคคลิกตัวละคร ในขณะเดียวกัน นักแสดงหญิง ก็ยังต้องเพิ่มเติมในเรื่องของจริตท่าทางการเคลื่อนไหวที่อ่อนช้อย	ฝึกฝนการเคลื่อนไหวในแนวทางของนาฏยศิลป์เพิ่มเติม
4) ดนตรี	บางช่วงตอน ยังไม่สามารถกระตุ้น และสร้างอารมณ์ร่วมให้กับผู้ชมได้	ปรับเปลี่ยนเพลงที่เข้ากับเนื้อหาของการแสดง ตลอดจนการเพิ่มดนตรีที่สามารถเล่าความรู้สึกของงานภาพในการแสดงได้
5) อุปกรณ์การแสดง	กล่องที่ใช้มีน้ำหนักมาก เคลื่อนย้ายลำบาก	ทดลองให้นักแสดง แสดงกับกล่องในหลายๆวิธี เพื่อเพิ่มความหมายให้กับกล่อง และลดปัญหาการเคลื่อนที่
6) การออกแบบพื้นที่เวที	พื้นที่มีลักษณะโล่งและกว้าง ไม่สามารถเก็บหรือซ่อนตัวนักแสดงได้ พื้นที่มีอุปสรรคและสิ่งกีดขวางที่ไม่เข้ากับเรื่องราวในการนำเสนอการแสดง	เพิ่มการใช้สอยให้เต็มพื้นที่ ใช้พื้นที่ให้คุ้มค่ามากขึ้น เพื่อแก้ปัญหาพื้นที่การเก็บตัวนักแสดง และจัดเก็บสิ่งกีดขวางที่เป็นอุปสรรคในการแสดง

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
7) การออกแบบแสง	พื้นที่เปิด จึงทำให้มีความมืดไม่เพียงพอต่อการออกแบบแสง นอกจากนั้นไม่มีตำแหน่งในการจัดแขวนดวงไฟรอบๆพื้นที่การแสดงที่เพียงพอ	เปลี่ยนเวลาในการแสดงให้เหมาะสมกับการจัดไฟ
8) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	เครื่องแต่งกายไม่ปลอดภัยต่อการเคลื่อนไหวในการแสดง เพราะวัสดุที่ใช้ และขั้นตอนการผลิต ยังไม่แน่นหนาและแข็งแรงมากพอ ทำให้นักแสดงไม่มั่นใจขณะแสดง	แก้ไขเครื่องแต่งกายให้แข็งแรง และสร้างความมั่นใจให้นักแสดงรู้สึกปลอดภัยในการแสดงมากขึ้น

สรุปผลของการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 3 นั้น ยังมีข้อบกพร่องที่ต้องนำกลับมาปรับปรุงและแก้ไข เพื่อให้ผลงานการสร้างสรรค์น่าสนใจมากยิ่งขึ้น ทั้งในเรื่องของบทการแสดง นักแสดง ลีลา ดนตรี อุปกรณ์การแสดง พื้นที่การแสดง แสง และเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยจึงต้องใส่รายละเอียด ทั้งประเด็นและความหมายในองค์ประกอบต่าง ๆ และศึกษาหาแนวคิดอื่นๆ เพิ่มเติม เพื่อนำมาประกอบให้เป็นเหตุและผลในการสร้างสรรค์การแสดง สำหรับการแสดงจริง

ในการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งนี้ บทการแสดงได้ถูกลดทอนลง เพื่อให้การเล่าเรื่องในการแสดงไม่ซ้ำซ้อน โดยการเล่าเรื่องอย่างละเอียดนั้นจะถูกถ่ายทอดผ่านลีลาและการเคลื่อนไหวมากกว่าการนำเสนอให้เป็นบทพูดของตัวละคร ในส่วนของนักแสดงยังพบปัญหาของท่าทางและการเคลื่อนไหวของนักแสดงชายที่ยังไม่แข็งแรง ตลอดจนการจัดระเบียบร่างกายที่ไม่เหมาะสมกับบุคคลิกตัวละคร ในขณะเดียวกัน นักแสดงหญิง ก็ยังต้องเพิ่มเติมในเรื่องของจริตท่าทางการเคลื่อนไหวที่อ่อนช้อยให้มากขึ้น สำหรับเสียงและดนตรีประกอบนั้นนับว่าเหมาะสมกับการแสดงแล้ว แต่ต้องควบคุมเรื่องของระดับความดังเบา เพราะมีผลต่อการกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชม นอกจากนั้น ในส่วนของอุปกรณ์การแสดงที่ผู้วิจัยได้ทดลองใช้กล่อง พบปัญหาว่ากล่องที่ใช้แสดงมีน้ำหนักมาก ผู้วิจัยจึงแก้ปัญหาด้วยการทดลองให้นักแสดง แสดงกับกล่องในหลายๆวิธี เพื่อเพิ่ม

ความหมายเชิงสัญลักษณ์ และนัยแฝงอื่นๆ ให้กับกล่อง เพื่อลดปัญหาของการเคลื่อนที่ สำหรับการใช้พื้นที่การแสดง ที่โถงด้านหลังคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นพื้นที่โล่งและกว้าง ผู้วิจัยได้เพิ่มการใช้สอยให้เต็มพื้นที่ อาทิ ด้านข้างลานการแสดง กรงเหล็ก ตลอดจนภายในห้องน้ำ เพื่อให้การใช้พื้นที่คุ้มค่ามากขึ้น เป็นการแก้ปัญหาการแสดงกับการใช้พื้นที่ และแก้ปัญหาพื้นที่ในเก็บตัวของนักแสดง นอกจากนั้นการใช้แสงกับพื้นที่ดังกล่าวก็พบปัญหาในเรื่องของความมืดที่จำกัด เพราะพื้นที่โล่งนั้นยากต่อการควบคุมปริมาณของแสงที่ใช้ได้ เนื่องจากทิศทางของแสงมีการกระจาย และถูกรบกวนจากแสงภายนอก แต่ก็ยังไม่ส่งผลต่ออรรถรสและความเชื่อของผู้ชมมากนัก ในประเด็นสุดท้ายคือเรื่องเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดงนั้น ผู้วิจัยได้ทดลองให้นักแสดงสวมใส่ขณะซ้อมการแสดงและพบปัญหาว่า เครื่องแต่งกายไม่ปลอดภัยต่อการเคลื่อนไหวในการแสดง เพราะวัสดุที่ใช้ และขั้นตอนการผลิต ยังไม่แน่นหนาและแข็งแรงมากพอ ทำให้นักแสดงไม่มั่นใจขณะแสดง จึงนำไปปรับแก้เพื่อให้นักแสดงรู้สึกปลอดภัยและมีความมั่นใจในการสวมใส่มากยิ่งขึ้น

4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดของการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา

4.2.2.1 การคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพวรรณคดีไทย

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงใหม่บนพื้นฐานจากสิ่งเดิม อันได้แก่ วรรณกรรม วรรณคดี หรือบทละคร ที่ได้มีผู้ประพันธ์ได้รังสรรค์ไว้แล้วนั้น แม้ว่าจะมีการตีความใหม่ ปรับแต่ง เรียบเรียง หรือการถูกสร้างขึ้นอย่างจงใจเพื่อให้เกิดความแตกต่าง ตลอดจนการสร้างสรรค์ในรูปแบบ "ร่วมสมัย" (Contemporary) ก็ตาม ผู้สร้างสรรค์ผลงานก็ควรให้ความเคารพบทประพันธ์เดิม เพราะผลงานที่ถูกจัดว่าเป็นวรรณกรรมหรือวรรณคดีแล้วนั้น ย่อมได้รับการยอมรับอย่างสากลในเรื่องของความงาม และคุณค่า หากเปลี่ยนแปลงเส้นเรื่องหรือโครงเรื่องย่อมเป็นการทำลาย ความงามและคุณค่านั้นๆ

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพวรรณคดีไทย โดยยกตัวอย่างผลงานเรื่อง “นารายณ์อวตาร” ประกอบว่า

> ผลงานการแสดงนารายณ์อาวตาร ที่ถูกสร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนารายณ์ปราบนนทุก และนารายณ์อวตาร โดยให้ความเคารพในปรัชญาของเรื่องที่กล่าวถึง ความดี ความชั่ว ขาว และ ดำ โดยที่ องก์1 เป็นจุดกำเนิดของความชั่ว ในขณะที่ องก์ที่3 เป็นจุดกำเนิดของความดี ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของวรรณคดีไทยตามที่ผู้ประพันธ์เดิมได้ตั้งไว้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 พฤศจิกายน 2557)

นอกจากนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้อธิบายเพิ่มเติม โดยยกตัวอย่างผลงานการแสดงอื่นๆที่มีพื้นฐานมาจากวรรณกรรม ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่ภูมิพลอดุลเดช รัชกาลที่ 9 เรื่อง “พระมหาชนก” ไว้ด้วยว่า

> แม้ว่าการแสดงเรื่องพระมหาชนก จะใช้เทคนิคการนำเสนอที่ร่วมสมัย อย่างเช่น เทคนิคการนำเสนอการแสดงในรูปแบบ ละครเพลง (Musical theatre) สำหรับการสร้างสรรค์ผลงาน แต่ในขณะเดียวกันก็ยังให้ความเคารพ กระทั่งภาพเขียนในหนังสือพระมหาชนก ที่ศิลปินเป็นผู้รังสรรค์ขึ้น ตลอดจนคำบรรยายใต้ภาพ ตามบทพระราชนิพนธ์ใน รัชกาลที่ 9 อย่างใกล้เคียงมากที่สุด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 พฤศจิกายน 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.35 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง “พระมหาชนก”
เนื่องในโอกาสฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของ ยุรนันท์ พลายละหาร และจานีน ยโสวันต์

ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา นั้นเป็นผลงานการแสดง ที่นับว่าเป็นผลงานสร้างสรรค์ ที่ไม่ได้เปลี่ยนแปลง ดัดแปลง หรือทำลายวรรณกรรมเดิม ในทางตรงกันข้าม ยังเป็นการช่วยส่งเสริมคุณค่า และเป็นการอนุรักษ์ให้เยาวชนรุ่นหลังได้รู้จักตัวละคร นางดรสา และวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา อีกด้วย

4.2.1.2 การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตก

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่ใช้เรื่องราววรรณคดีไทย มาผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตกนั้น นับเป็นการเชื่อมโยงระหว่าง2วัฒนธรรมเข้าด้วยกัน คือ วัฒนธรรมตะวันออก และวัฒนธรรมตะวันตก หรือเรียกได้ว่า “พหุวัฒนธรรม” (Muticultural) ซึ่งเป็นการนำลักษณะเด่นจากหลากหลายวัฒนธรรม มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง อย่างไรก็ตาม การผสมผสานระหว่างเรื่องราวความเป็นไทย กับการนำเสนอในรูปแบบของตะวันตกนั้น มีข้อควรระวังที่ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงอยู่บ้าง อาทิ ในการผสมผสาน ปรับแต่ง ต่อเติม ตลอดจนการใช้เทคนิคพิเศษอื่นๆ ในการนำเสนอเรื่องราวนั้น ต้องมีความเหมาะสม และอยู่บนพื้นฐานของความจริง เพื่อไม่ให้เป็นการทำลาย หรือบิดเบือน ความเป็นจริงตามวรรณคดีเดิม นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึง การสร้างสรรค์งานจากแนวคิด พหุวัฒนธรรม โดยยกตัวอย่างจากการแสดงผลงานเรื่อง “นารายณ์อวตาร” ประกอบว่า

> นารายณ์อวตาร ใช้ท่าทางและลีลาของนาฏยศิลป์ตะวันตก ที่มีท่าการขึ้นปลายเท้า เพื่อส่งเสริมความเหนือธรรมชาติ เช่น บทบาทของนางมณโฑ ที่หลงในกลิ่นของข้าวปั้น แล้วอยากได้ กำหนดให้นักแสดงเต้นรำบนปลายเท้า โดยสวมรองเท้าบัลเล่ต์ที่เรียกว่า พอยท์ชูส์ (Point Shoes) และขึ้นปลายเท้าเพื่อให้ตัวเบาลอย ตามกลิ่นข้าวปั้นนั้นไป เป็นไปตามแนวคิดการหนีจุดศูนย์ถ่วงโลกของบัลเลต์ ในขณะที่นาฏยศิลป์ไทยเน้นการเคลื่อนไหวที่ติดพื้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2557)

นอกจากนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้อธิบายเพิ่มเติม โดยยกตัวอย่างผลงานการแสดงเรื่อง “พระมหาชนก” ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่ภูมิพลอดุลเดช รัชกาลที่ 9 ไว้ด้วยว่า “ในเรื่องพระมหาชนกนั้น ได้ใช้องค์ประกอบของละครเพลง (Musical) ที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก มานำเสนอผ่านเรื่องราววรรณกรรมของไทย” ในขณะที่ ดาริณี ชำนาญหมอ ก็ได้กล่าวสนับสนุนเกี่ยวกับประเด็นดังกล่าวด้วยว่า

> แม้ว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานจะหยิบยกเรื่องวรรณกรรมของไทย มาสร้างสรรค์ใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก ตลอดจนมีสิทธิในการตีความหรือนำเสนอมุมมองใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิมก็ตาม แต่อย่างไรก็ดี ผู้สร้างสรรค์ต้องเคารพโครงเรื่องเดิม และคุณค่าของการแสดงเดิมโดยไม่ทำลาย (ดาริณี ชำนาญหมอ, สัมภาษณ์: 26 ธันวาคม 2557)

ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ได้ให้ความสำคัญ และคำถึงเรื่องราวในวรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตก ตลอดจนแนวคิดพหุวัฒนธรรม ที่ว่าด้วยเรื่องการผสมผสานรูปแบบและแนวคิดของวัฒนธรรมที่หลากหลาย มาถ่ายทอดเป็นการแสดงร่วมสมัย ที่ยังคงอนุรักษ์คุณค่าความงามแบบวรรณคดีไทย แต่ขับเคลื่อน และนำเสนอด้วยความสมัยใหม่แบบสากล

4.2.1.3 การคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร

รูปแบบงานนาฏยศิลป์ที่ผสมผสานกับศิลปะการละคร หรือที่เรียกว่านาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) นั้น แม้ว่าจะไม่ใช่รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ที่ใหม่ แต่นับว่าเป็นรูปแบบของงานาฏยศิลป์ที่ได้รับความนิยมในปัจจุบันอย่างกว้างขวาง เพราะการแสดงรูปแบบนี้สามารถสื่อสารถึงผู้ชมได้ง่ายกว่านาฏยศิลป์รูปแบบอื่นๆ และในขณะเดียวกันผู้ชมก็ได้รับอรรถรสและความบันเทิงพร้อมๆกันไปด้วย นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงการแสดงรูปแบบนี้ว่า

> นาฏยศิลป์การละคร (Dance Theatre) เป็นนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชนิดหนึ่ง เพราะเป็นการรวมระหว่าง นาฏยศิลป์ กับศิลปะการแสดง เช่นเดียวกับศิลปะหลายแขนง ซึ่งหลอมรวมแล้วทำให้เกิดประเด็นใหม่ขึ้น ตัวอย่างเช่น บัลเล่ต์ ตำหรับ รัสเซีย (Russian Ballet) เป็นการบูรณาการระหว่าง อิตาลี ฝรั่งเศส และเดนมาร์ก ซึ่งถือเอาเทคนิคสูงสุดของทั้ง3 มารวมกัน กลายเป็นบัลเล่ต์ตำหรับรัสเซีย เช่นเดียวกับนาฏยศิลป์การละคร ที่นาฏยศิลป์ จะได้อรรถรสในด้านของลีลา ซึ่งอาจจะเห็นได้น้อยในงานละครทั่วไป ในทางตรงกันข้าม ศิลปะการแสดง ก็จะได้อรรถรสของอารมณ์และความรู้สึก แต่ปราศจากการใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ การบูรณาการ

ของศาสตร์ทั้ง2 แขนง จึงทำให้เกิดนาฏยศิลป์การละครที่ใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวใหม่ จากอารมณ์และความรู้สึกภายใน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ใช้รูปแบบการแสดงผลงานที่มีการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร โดยการออกแบบลีลา และการกำหนดการเคลื่อนไหวนั้น ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความรู้สึกภายในของตัวละคร โดยเลือกใช้นักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานการเต้นแบบนักเต้น เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวตลอดทั้งเรื่อง สอดคล้องกับผลงานการแสดงของ “เคทที่ ดักค์ (Katie Duck) เรื่อง ' On the Breadline' จัดแสดงในปี1985 ที่ใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวร่างกายที่นักแสดงทั่วไปสามารถฝึกฝนและปฏิบัติกันได้ โดยการแสดงชิ้นนี้ไม่ใช่การนำเสนอเพียงแค่การเต้นรำเท่านั้น แต่นักแสดงยังต้องร้องเพลงและแสดง ไปพร้อมๆกันอีกด้วย” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

4.2.1.4 การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism)

จากการศึกษาวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา พบว่า สังคมไทยในอดีต ยังไม่ให้ความสำคัญกับบทบาทและสถานะของผู้หญิงที่เท่าเทียมกับผู้ชาย สังเกตได้จากตัวละครผู้หญิงในวรรณคดีไทยนั้น มักเป็นผู้ถูกกระทำเสมอ ทั้งจาก วาจา และการกระทำของผู้ชาย ตลอดจนกรอบสังคมและวัฒนธรรมที่ผู้ชายเป็นผู้กำหนดขึ้น

จากการศึกษาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของนราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งเป็นศิลปิน ที่มีแนวความคิดในการให้ความสำคัญกับสตรีอย่างเห็นได้ชัด อาทิผลงานในเทศกาลเดอะเรพเพอทัวร์ 2013 (The Repertoire 2013) ทั้ง3 เรื่องได้แก่ Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว, Ballerina: นางระบำปลายเทาผู้น่าเวทนา และ Dance Laboratory: เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ โดยการแสดงทั้ง3การแสดงนี้ เป็นการแสดงเดี่ยว (Solo Performance) ที่นำเสนอผ่านตัวละครหลักที่เป็นผู้หญิง โดยนำเสนอเรื่องราวและมุมมองของผู้หญิง ต่อสังคมที่แตกต่างกันออกไป

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา จึงให้ความสำคัญกับผู้หญิง ผ่านตัวละคร นางดรสา เพื่อช่วยยกระดับความคิดของคนในสังคมไทยให้ตระหนักถึงสิทธิและความเท่าเทียมกันของเพศหญิงและเพศชาย

4.2.1.5 การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – Modern)

แนวคิด “โพสโมเดิร์น”(Post – Modern) หรือ “หลังสมัยใหม่” นั้น เป็นแนวคิดที่แสดงให้เห็นถึงการต่อต้าน และความเสื่อมศรัทธาในความเป็น “สมัยใหม่” (Modern) โดยแนวคิดนี้จะเน้นความเรียบง่าย อาจหมายรวมถึง แนวคิด “มินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) ซึ่งเป็นการต่อต้านความเป็นอุดมคติของศิลปะคลาสสิค มุ่งเน้นความประหยัด และความเรียบง่าย

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงการใช้ลีลา และเคลื่อนไหว ตามแนวคิด “มินิมอลลิซึ่ม” (Minimalism) โดยยกตัวยกตัวอย่างผลงานการแสดงเรื่อง Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว ประกอบการอธิบายว่า

> ซาโลเม่ (Salome) เป็นการแสดงที่ใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวน้อย และเรียบง่าย เน้นท่าทางที่เล็ก แต่เน้นความรู้สึกมาก จึงให้ความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่ ขัดกับภาพของการนำเสนอ วิธีการดังกล่าวเป็นที่นิยมอย่างมากในการสร้างงานศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่ (Post - Modern) เพราะวิธีการนี้ คำนึงถึงสัญลักษณ์หรือความหมายที่ศิลปินต้องการจะบอกเท่านั้น และยังเป็นการลดทอนองค์ประกอบอื่นๆที่ไม่จำเป็นในการสื่อความหมายของเรื่องนั้นๆออกไป (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 22 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.36 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว

ที่มา: บียูเธียเตอร์ (BU Theatre)

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดข้างต้นนี้ มาประกอบกับการสร้างสรรค์และการออกแบบผลงานการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ทั้งในการนำเสนอลีลา และการเคลื่อนไหว ตลอดจนองค์ประกอบศิลป์ต่างๆ อันประกอบไปด้วย เสียงและดนตรีประกอบ อุปกรณ์การแสดง เครื่องแต่งกาย แสง และ การใช้พื้นที่ในการแสดง สำหรับกระบวนการการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งนี้

4.2.1.6 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

การนำเสนอสัญลักษณ์ผ่านงานศิลปะการแสดงนั้น สามารถถ่ายทอดและนำเสนอได้หลากหลายรูปแบบ เนื่องจาก “ศิลปะการแสดง”(Performing Art)นั้น ถือเป็น “ศิลปะร่วม” (Composite Art) ที่ประกอบไปด้วย องค์ประกอบอื่นๆมากมาย อาทิ เครื่องแต่งกาย ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก แสง หรือแม้กระทั่ง เสียง ดังนั้นการใช้สัญลักษณ์เพื่อเป็นตัวแทนการบอกเล่าเรื่องราว หรือการให้ความหมายแฝงในการสร้างสรรค์งานแสดงนั้น จึงอยู่ได้โดยรอบ ไม่เว้นแม้กระทั่งการกระทำของตัวละคร (Action) และ ลีลาการเคลื่อนไหว (Movement)

สดใส พันธุมโกมล ได้อธิบายถึง รูปแบบของการแสดงที่ใช้สัญลักษณ์ในการสื่อสารการแสดงไว้ว่า

> ธรรมชาติและการกระทำของมนุษย์มีอยู่มากที่ไม่สามารถอธิบายด้วยเหตุผล และประสบการณ์บางอย่างในชีวิตก็เป็นสิ่งลึกลับ ซับซ้อนเกินกว่ามนุษย์จะเข้าใจได้ ฉะนั้นการที่จะอธิบายถึงปัญหาชีวิตอย่างแจ่มแจ้ง ใช้ถ้อยคำที่สมเหตุสมผลนั้นบางครั้งก็เป็นสิ่งที่ไม่อาจทำได้ ศิลปินประเภท สัญลักษณ์นิยม (Symbolism) จึงหันมาใช้วิธี “แนะ” ให้ผู้ชมจินตนาการและแสวงหาความจริงด้วยตนเอง โดยใช้สัญลักษณ์ที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังฉาก ตัวละคร การกระทำ บทเจรจา เป็นสื่อในการนำผู้ชมไปสู่ความเข้าใจเรื่องราวหรือข้อคิดของศิลปินเกี่ยวกับชีวิตหรือมนุษย์ (สดใส พันธุมโกมล, 2542: 17)

ในขณะที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับการใช้สัญลักษณ์ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> สัญลักษณ์ แสดงถึงความหมายอันเป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ประกอบไปด้วยเรื่องราวทางด้านประวัติศาสตร์ และเป็นสิ่งที่จำใช้ในการสื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมาอีกนัยหนึ่งด้วย เพราะฉะนั้นการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นอยู่ตลอดเวลา เพื่อเป็นการเติมเต็มให้กับคุณสมบัติของงานศิลปะหลังสมัยใหม่ได้อย่างเหมาะสม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 24 ธันวาคม 2557)

การใช้สัญลักษณ์ในงานการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ได้เลือกใช้สัญลักษณ์ นำเสนอออกมาในรูปแบบของ ลีลา และการเคลื่อนไหว จะเห็นได้จาก ขณะที่ผู้วิจัยบอกเล่าเรื่องราวของวรรณคดีไทย ในทางตรงกันข้าม กลับไม่ได้นำลีลาการเคลื่อนไหวแบบไทยมาใช้ นับว่าเป็นการคำนึงถึงสัญลักษณ์ในรูปแบบหนึ่ง กล่าวคือ เป็นการลดทอนความหมายบางอย่าง แต่ให้ความสำคัญ กับความหมายอีกอย่าง เช่น สัญลักษณ์ของสีในเครื่องแต่งกาย ตลอดจน สัญลักษณ์ของการใช้ กล่อง เป็นอุปกรณ์ในการแสดง เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1.7 การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

นาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงนั้น นับเป็นสิ่งสำคัญในการสะท้อนสภาพสังคม ตลอดจนการ เป็นเครื่องบอกฐานะทางสังคม เพราะหากจะประเมินคุณภาพชีวิต หรือวัดความเจริญทางสังคมนั้นๆ ตัวบ่งชี้หนึ่งที่จะสามารถให้คำตอบได้อย่างชัดเจน ก็คือ นาฏยศิลป์และศิลปะการแสดง เพราะหากนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงเจริญรุ่งเรืองในสังคมใด ย่อมหมายถึงสังคมหรือประเทศนั้นๆ มีทรัพยากรที่เหลือเฟือ ตลอดจนเศรษฐกิจที่ดี ที่สามารถทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรมในสังคมได้

นาฏยศิลป์กับสังคม มีความผูกพันธ์และเกี่ยวข้องกัน ตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากการเมืองการปกครอง ในสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ที่นาฏยศิลป์ได้ถูกใช้

เป็นเครื่องมือหนึ่งในการปราบกบฏ หรือแม้กระทั่งในสังคมปัจจุบัน ที่ นาฏยศิลป์ได้ถูกใช้เป็นสื่อสำคัญในการนำเสนอสินค้า เพื่อเพิ่มแรงจูงใจในการซื้อ และมูลค่าของสินค้าให้เพิ่มมากขึ้น

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี นั้น มีการนำเสนอแนวความคิดสัจนิยม ที่สะท้อนสภาพสังคมและความรู้สึกด้านมืดของมนษุย์อยู่ในผลงานการแสดงในหลายๆการเรื่อง เช่น การเสนอประเด็นกิเลสตัณหา การนำเสนอปัญหาของชีวิตผู้หญิง ตลอดจนการเสียดสีสภาพสังคมและวัฒนธรรม ดังตัวอย่างเช่น การแสดงชุด Ballerina: นางระบำปลายเทาผู้น่าเวทนา ของ นราพงษ์ จรัสศรี ก็เป็นอีกตัวอย่างหนึ่ง ที่เป็นการสะท้อนสภาพสังคม ของวงการนาฏยศิลป์ในสมัยอดีต ที่บูชาความสวยงามของผู้หญิง มากกว่าที่จะชื่นชมความสามารถของผู้ชายในฐานะนาฏยศิลปิน ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ว่า

> ในการแสดงเรื่อง บัลเลอริน่า นั้น ได้สะท้อนมุมมองทางสังคม ในเรื่องเพศสภาพ และความเท่าเทียมระหว่างเพศชายและเพศหญิง ตัวอย่างเช่น ในศตวรรษที่ 14 มีข้อห้ามไม่ให้ผู้หญิงปรากฏตัวบนเวที โดยให้ความสำคัญกับนักเต้นชายมากกว่า แต่ในขณะที่ศตวรรษที่ 19 ผู้หญิงกลับได้รับบทเด่นในการแสดงบัลเล่ต์ ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า ในสังคมการแสดงนาฏยศิลป์ในสมัยนึ่ง ผู้หญิงไม่ได้รับโอกาสในการแสดง ตลอดจนการออกแบบลีลา ดังนั้นเบื้องหลังของความสวยงามของผู้หญิงนั้นในยุคแรกๆนั้น ต้นกำเนิดเกิดจากผู้ชายเป็นผู้คิดค้นลีลาและท่าทาง นอกจากนั้น บัลเลอริน่า ยังสะท้อนให้เห็นถึงสังคมในอดีต ที่นักแสดงเปรียบเสมือนคนบาปในสังคม เพราะไม่ได้รับการยอมรับจากศาสนาในยุคนั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.37 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Ballerina: นางระบำปลายเทาผู้น่าเวทนา

ที่มา: บียูเธียเตอร์ (BU Theatre)

ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา เป็นการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ที่ให้ความสำคัญกับสิทธิและบทบาทหน้าที่ของผู้ชาย ที่เหนือกว่าผู้หญิง อีกทั้งวัฒนธรรม และสังคมโลก ที่กำหนดให้ผู้ชายเป็นใหญ่ มาแต่ครั้งอดีต และยังไม่ถูกเปลี่ยนแปลงจวบจนปัจจุบัน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า กาลเวลาและยุคสมัยไม่สามารถเปลี่ยนแปลงความเชื่อ และความศรัทธาของคนในสังคมได้ ผู้หญิงยังคงเปรียบเสมือน ประชากรชนชั้นรองของสังคมเสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 อภิปรายผล

ในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัย ได้นำคำถามของงานวิจัย มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมลู เพื่อหาคำตอบของรูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ประกอบการอภิปรายผล ซึ่งสามารถแยกได้เป็น2 ประเด็นหลัก คือ รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ โดยวิเคราะห์จากองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 8ประการ และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ที่เกี่ยวข้องกับผลงานสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งสามารถสรุปได้ 7ประการ อันประกอบไปด้วย การคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพ วรรณคดีไทย การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของ นาฏยศิลป์ตะวันตกการคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – modern) การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง และการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

4.3.1 รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

4.3.1.1บทการแสดง

บทการแสดงถูกแบ่งเป็น2 องก์ที่ชัดเจน คือ องก์ที่1 ความขัดแย้งภายในและองก์ที่ 2 ความขัดแย้งภายนอก แต่ผู้วิจัยยังขาดความรู้ ความเข้าใจในการสร้างบทสำหรับงานนาฏยศิลป์ สังเกตได้จาการให้มีคำอธิบายที่ละเอียดในบทการแสดง และการเล่าเรื่องที่ซ้ำซ้อนมากเกินไป ทำให้ทิศทางของการออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหว ถูกจำกัดความคิดสร้างสรรค์ ดังนั้นจึงแก้ไขปัญหาด้วยการลดทอนคำอธิบายที่เป็นภาษาเขียนให้น้อยลง และเน้นการเล่าเรื่องผ่านลีลาและการเคลื่อนไหว โดยทดลองให้นักแสดงลงมือปฏิบัติจริงจากการด้นสด (Improvisation) มากกว่าการนำเสนอให้นักแสดงพูดบทตลอดเวลาโดยปราศจากความหมาย บทการแสดงในงานวิจัยนี้ เป็นเครื่องมือสำคัญ ในการสร้างความเข้าใจ ให้กับผู้สร้างสรรค์ผลงาน นักแสดง ตลอดจนทีมงาน เห็นภาพรวมในทิศทางเดียวกันอย่างเป็นเอกภาพในการสร้างบทการแสดง

4.3.1.2 นักแสดง

ผู้วิจัยได้มีการคัดเลือกนักแสดง สำหรับผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ โดยพิจารณาจากความเหมาะสมทางบุคลิกลักษณะ และความสามารถทางการแสดง โดยในการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทั้ง 3 ครั้งนั้น มีการเปลี่ยนแปลงนักแสดงตลอดการทดลองสร้างสรรค์ เพื่อให้เหมาะสมกับเรื่องราวในการนำเสนอ โดยในครั้งที่ 1 ได้เลือกใช้นักแสดงเพียงคนเดียว แต่ในครั้งที่ 2 และ3 ได้เพิ่มจำนวนนักแสดงเป็น5คน โดยมีทั้งนักแสดงชายและนักแสดงหญิง นอกจากนั้นงานวิจัยนี้ ยังให้ความสำคัญกับคุณสมบัติของนักแสดง ที่ต้องมีทักษะทางการละครมากกว่าการเต้น เพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงที่นำเสนอไว้คือ นาฏยศิลป์การละคร ที่ผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์และการละครเข้าไว้ด้วยกัน

4.3.1.3 การออกแบบลีลา

การออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวในการแสดง ยังขาดอรรถรสทางนาฏยศิลป์ เช่น การสื่อสารทางร่างกาย ตลอดจนความสวยงามของท่าทางการเคลื่อนไหว เพราะได้เลือกใช้นักแสดงที่มีทักษะทางละครมากกว่าทักษะทางการเต้น จึงต้องฝึกฝนทักษะและความสามารถ

ทางด้านการเต้นให้กับนักแสดงเพิ่มมากขึ้น โดยใช้รูปแบบและเทคนิคของการใช้ลีลา ตามแนวคิด “โพสโมเดิร์นดาร์ซ” (Post Modern Dance) อันได้แก่ รูปแบบการเคลื่อนไหวใชีวิตประจำวัน เทคนิค คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Contact Improvisation) และการหยุดนิ่ง (Freeze) ตลอดจนการนำลีลามาประยุกต์กับศิลปะการละครตะวันตก เป็นต้น

4.3.1.4 เสียงและดนตรีประกอบการแสดง

ในการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งแรกนั้น ได้เลือกวิธีการการไม่ใช้เสียงในการแสดง ซึ่งผลที่ได้คือ ผลงานการแสดงขาดความสนุกและความหลากหลาย เพราะในการตีความบทการแสดงนั้น ตัวละคร นางดรสา มีภาวะทางความรู้สึกที่ซับซ้อน การใช้เสียงและดนตรีประกอบการแสดงจะช่วยส่งเสริมให้ภาพการแสดง มีความหมายและสามารถอธิบายความรู้สึกภายในของตัวละครได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยในการทดลองครั้งที่ 2 นั้นได้เลือกใช้ดนตรีและเสียงประกอบ แต่ดนตรีประกอบนั้นเป็นเพลงที่ใช้ประกอบในการแสดงบ่อยครั้ง สามารถหาฟังได้จากหลายๆสื่อ หรือการแสดงที่ผ่านมาในอดีต จึงได้รับคำแนะนำให้การทดลองครั้งสุดท้ายเปลี่ยนดนตรีและเสียงประกอบ โดยเลือกใช้เสียงที่หาได้จากเสียงจากธรรมชาติ หรือเสียงจากนักแสดง ซึ่งสามารถสื่อความหมายที่ชัดเจน และมีผลต่อการกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชมได้มากกว่าการเลือกใช้ความเงียบในครั้งแรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.1.5 อุปกรณ์การแสดง

อุปกรณ์การแสดงในทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งแรก ได้เลือกใช้เก้าอี้ เป็นส่วนหนึ่งของการสื่อสาร และให้ความหมายในการแสดง แต่พบปัญหาว่าเก้าอี้ เป็นอุปสรรค และไม่ปลอดภัยในการเคลื่อนไหวของนักแสดง นอกจากนั้นยังให้ความหมายที่จำกัด นอกจากนั้น เก้าอี้ มีการถูกใช้ซ้ำ ในหลายๆการแสดงที่ปรากฏมาก่อนหน้าแล้ว จึงได้รับคำแนะนำ ให้เปลี่ยนอุปกรณ์การแสดงจากการทดลองครั้งแรกที่ใช้เก้าอี้ เป็นกล่อง เพราะกล่องมีลักษณะ และรูปทรงที่เปิดกว้างทางความคิดและจินตนาการให้กับผู้ชมมากกว่า แต่ยังพบว่ามีข้อที่ปรับปรุงแก้ไข เพราะกล่องที่ใช้แสดงมีน้ำหนักมาก จึงแก้ปัญหาด้วยการทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวและใช้ลีลากับกล่องในหลายๆวิธี เพื่อเพิ่มความหมายเชิงสัญลักษณ์ และนัยแฝงอื่นๆ ให้กับกล่อง เพื่อลดปัญหาของการเคลื่อนที่ นอกจากนั้นยังเพิ่มเติมรายละเอียดอื่นๆ ให้กับอุปกรณ์การ

แสดง เช่น การเปลี่ยนสีของกล่องให้เข้ากับพื้นที่การแสดง การตบสี ตลอดจนการเปลี่ยนลักษณะพื้นผิว เพื่อให้อุปกรณ์การแสดงมีมิติในการมองเห็น และเป็นการการเพิ่มความหมายให้กับพื้นที่การแสดง

4.3.1.6 การออกแบบพื้นที่เวที

พื้นที่การแสดง เลือกใช้โถงด้านหลังคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยสำหรับการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งนี้ ซึ่งพื้นที่นี้ มีลักษณะเป็นพื้นที่โล่งและกว้าง จึงเลือกการออกแบบและจัดองค์ประกอบภาพให้สอดคล้องกับพื้นที่ โดยการเพิ่มการใช้สอยให้เต็มพื้นที่ อย่างมีความหมายที่สุด อาทิ การใช้พื้นที่ด้านข้างลานการแสดง การใช้ลีลากับกรงเหล็ก ตลอดจนการปรากฏตัวของนักแสดงภายในห้องน้ำ ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาการแสดงกับการใช้พื้นที่กว้าง และยังช่วยแก้ปัญหาพื้นที่ในเก็บตัวของนักแสดง สอดคล้องกับ แนวคิด “ศิลปะเฉพาะที่”(Site Specific Art) ว่าด้วยเรื่องของการสร้างงานศิลปะบนตำแหน่งเฉพาะเจาะจง ที่คำนึงถึงสิ่งแวดล้อมในการออกแบบ และการสร้างงานศิลปะ

4.3.1.7 การออกแบบแสง

แสงกับพื้นที่การแสดงกลางแจ้ง ต้องคำนึงถึงระดับของแสง ความสว่าง และความมืด เป็นสำคัญ ในการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง จึงพบปัญหาในเรื่องของความมืดที่จำกัด เพราะพื้นที่กลางแจ้งนั้นยากต่อการควบคุมปริมาณของแสง เนื่องจากพื้นที่กว้าง ส่งผลให้ทิศทางของแสงมีการกระจาย และถูกรบกวนจากแสงภายนอก อย่างไรก็ดี ผลงานการออกแบบแสงสำหรับการแสดงในครั้งนี้ ยังไม่ส่งผลต่ออรรถรสและความเชื่อของผู้ชมมากนัก เพราะมีการเชื่อมโยง กับการใช้ทฤษฎีของสี ในการออกแบบบรรยากาศและการเล่าเรื่องในการแสดง โดยไล่ระดับตั้งแต่สีโทนเย็น (Cool Color) ไปจนถึงสีโทนร้อน (Warm Color) เพื่อเป็นการลำดับเหตุการณ์จากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดสูงสุดของเรื่องตามแบบฉบับของศิลปะการละคร ว่าด้วยเรื่องของ “ดรามาติคแอคชั่น” (Dramatic Action)

4.3.1.8 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ใช้การการตีความบท (Interpretation) เป็นตัวกำหนดแนวทางในการออกแบบ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความหมายเชิงสัญลักษณ์ต่างๆที่ซ่อนอยู่หลังเครื่องแต่งกายของนักแสดง ทั้งในเรื่องของการเลือกชนิดของเนื้อผ้า การเลือกใช้สี ตลอดจนเทคนิคในการผลิต ที่นำความเชื่อของชาวฮินดู ที่เกี่ยวกับ “ไฟ” มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงอีกด้วย นอกจากนั้นการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายยังให้ความสำคัญกับลีลาและการเคลื่อนไหวของนักแสดง ซึ่งได้ทดลองให้นักแสดงสวมใส่ขณะซ้อมการแสดง และพบปัญหาว่า เครื่องแต่งกายไม่ปลอดภัยต่อการเคลื่อนไหวในการแสดง เพราะวัสดุที่ใช้ และขั้นตอนการผลิต ยังไม่แน่นหนาและแข็งแรงมากพอ ทำให้นักแสดงไม่มั่นใจขณะแสดง จึงนำไปปรับแก้เพื่อให้นักแสดงรู้สึกปลอดภัยและมีความมั่นใจในการสวมใส่มากยิ่งขึ้น

4.3.2 แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

4.3.2.1 การคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพวรรณคดีไทย

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงใหม่บนพื้นฐานจากเรื่องเดิม ที่แม้ว่าจะมีการตีความใหม่ แต่ไม่ได้เปลี่ยนแปลง ดัดแปลง หรือทำลายวรรณกรรมเดิม ในทางตรงกันข้าม ยังเป็นการช่วยส่งเสริมคุณค่า และเป็นการอนุรักษ์ให้เยาวชนรุ่นหลังได้รู้จักตัวละคร นางดรสา และวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา อีกด้วย

4.3.2.2การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตก

การผสมผสานระหว่างเรื่องราวความเป็นไทย กับการนำเสนอในรูปแบบของตะวันตก หรือ“พหุวัฒนธรรม” (Muticultural) เป็นการนำลักษณะเด่นจากหลากหลายวัฒนธรรม มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ซึ่งผลงานการแสดงครั้งนี้ ถูกถ่ายทอดเป็นการแสดงสร้างสรรค์ ที่ยังคงอนุรักษ์คุณค่าความงามแบบวรรณคดีไทย แต่ขับเคลื่อน และนำเสนอด้วยความสมัยใหม่แบบสากล

4.3.2.3 การคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ใช้รูปแบบการแสดง ที่มีการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละครหรือที่เรียกว่า นาฏยศิลป์การละคร (Dance Theatre) โดยให้ความสำคัญกับ การออกแบบลีลา และการกำหนดการเคลื่อนไหวบนเวที โดยคำนึงถึงอารมณ์ และความรู้สึกภายในของตัวละคร นอกจากนั้นยังเลือกใช้นักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานการเต้นแบบนักเต้น เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวตลอดทั้งเรื่อง

4.3.2.4 การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism)

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ให้ความสำคัญกับ แนวคิดสตรีนิยม (Feminism) ในการสร้างสรรค์บทการแสดง ออกแบบลีลา ตลอดจนองค์ประกอบศิลป์ต่างๆ ในผลงานการแสดง เพื่อแสดงทัศนะและมุมมองของผู้หญิงที่มีต่อสังคมผ่านตัวละคร นางดรสา เพื่อช่วยยกระดับความคิดของคนในสังคมไทยให้ตระหนักถึงสิทธิและความเท่าเทียมกันของเพศหญิงและเพศชาย

4.3.2.5 การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – modern)

ผลงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ได้คำนึงถึงแนวคิด มินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งใน ทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – modern) มาประกอบการสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งการออกแบบลีลา และการเคลื่อนไหว ตลอดจนองค์ประกอบศิลป์ต่างๆในงานแสดง

4.3.2.6 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

การใช้สัญลักษณ์ในงานการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ เป็นการลดทอนความสมจริง (Realistic) แต่ให้ความสำคัญกับการนำเสนอความหมายที่แฝงไว้ภายใต้ ลีลาการและเคลื่อนไหว ตลอดจนองค์ประกอบศิลป์ในการแสดง เช่น สัญลักษณ์ของสีในเครื่องแต่งกาย , สัญลักษณ์ของการใช้ กล่อง เป็นอุปกรณ์ในการแสดง เป็นต้น

4.3.2.7 การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้ สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมปิตาธิปไตย (สังคมชายเป็นใหญ่) ที่ให้ความสำคัญกับสิทธิและบทบาท หน้าที่ของผู้ชาย โดยไม่คำนึงถึงความรู้สึกของผู้หญิง ซึ่งเป็นประชากรของสังคม และมีศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ไม่น้อยไปกว่าผู้ชาย ผ่านการเล่าเรื่องของนางดรสา ในรูปแบบของนาฏยศิลป์การละคร (Dance Theatre)

4.4 สรุปบท

ในบทนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึง รูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ และแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยผู้วิจัยได้แยกวิเคราะห์รูปแบบของการแสดง ตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ไว้ 8องค์ประกอบหลัก อันได้แก่ บทการแสดง นักแสดง การออกแบบลีลา เสียงและดนตรีประกอบ อุปกรณ์การแสดง การออกแบบพื้นที่เวที การออกแบบแสง และการออกแบบเครื่องแต่งกาย ส่วนแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์นั้น ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพ วรรณคดีไทย การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของ นาฏยศิลป์ตะวันตกการคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – modern) การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง และการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุป

5.1 อารัมภบท

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง และหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ทั้งแนวคิด โพสโมเดิร์น(Post Modern) และ สตรีนิยม(Feminism) ที่ผสมผสานกับการนำเสนอในรูปแบบของศิลปะการละครตะวันตก ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ผ่านกระบวนการวิจัยแบบสร้างสรรค์ ได้แก่ การค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง วิธีดำเนินการวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์งาน ตลอดจนการสรุปข้อมูล เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดง และสรุปแนวคิดที่ได้จากวิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

จากการดำเนินงานตามกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ที่ผ่านมา ผู้วิจัยขอสรุปผลงานการ วิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” โดยแบ่งเป็นประเด็นหัวข้อต่างๆได้ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”

จากการศึกษาตามกระบวนการวิจัย เพื่อค้นหารูปแบบในการแสดง และแนวคิดในการแสดง สำหรับวิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ผู้วิจัยได้สรุปผลจากการวิจัย ซึ่งสามารถสรุปสาระจากงานวิจัยได้ 2 ประเด็นสำคัญ อันประกอบไปด้วย รูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยวิเคราะห์ จากองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยแยกสรุป ตามประเด็น ดังนี้

5.2.1 รูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”

5.2.1.1บทการแสดง

จากการศึกษารูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” สามารถสรุปในเรื่องบทการแสดงได้ดังนี้

1) การสร้างสรรค์บทการแสดงใหม่บนพื้นฐานจากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา ตอนประสันตาต่อนก (ดรสา แบหลา) ได้มีการปรับแต่งบทการแสดงโดยเรียบเรียงเนื้อหาใหม่ โดยผ่านกระบวนการตีความหมาย (Interpretation) และการวิเคราะห์บทวรรณกรรม (Script Analysis) จากร้อยกรองสำหรับอ่านเป็นร้อยแก้วที่ใช้สำหรับแสดง เพื่อช่วยให้มีความกระชับและก่อให้เกิดภาพรวมใหม่ในแต่ละองก์ แต่ยังคงเนื้อเรื่องเดิม ตามแบบฉบับของวรรณคดีไทย

2) การสร้างสรรค์บทการแสดง ได้นำลักษณะเฉพาะของละครประเภทโศกนาฏกรรม (Tragedy) ของกรีก มาเป็นต้นแบบในการพัฒนาบทการแสดง เนื่องจากมีโครงเรื่องและลักษณะการดำเนินเรื่องที่คล้ายคลึงกันกับวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ตอนประสันตาต่อนก (ดรสา แบหลา)

3) แบ่งบทการแสดงที่ใช้สำหรับการแสดงออกเป็น2องก์ โดยยึดตามโครงสร้างทฤษฎีและแนวคิดการละครตะวันตก ว่าด้วยเรื่องของความขัดแย้ง (Conflict) ในบทละคร ซึ่งสามารถแบ่งได้ดังนี้ องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน และองก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.1.2 นักแสดง

นักแสดงที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา สรุปได้ตามประเด็นดังต่อไปนี้

1) คัดเลือกนักแสดงโดยใช้วิธีการ สัมภาษณ์ตัวต่อตัว (Personal – interview method) คือการคัดเลือกนักแสดง โดยการถามข้อมูลทั่วไป ตลอดจนประสบการณ์ในการแสดง โดยพิจารณาจากความสามารถ และทักษะในการแสดงเป็นสำคัญ

2) เลือกใช้นักแสดงที่มีความถนัด และมีทักษะทางการแสดงมากกว่าการเต้น เพื่อการสื่อสารจินตภาพ อารมณ์และความรู้สึกในบทบาทการแสดง และสามารถนำเสนอตัวละครได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

5.2.1.3 การออกแบบลีลา

จากการศึกษารูปแบบลีลาการแสดงในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา สามารถสรุปได้ดังนี้

1) ใช้หลักการออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ ตามแนวคิดของ โพสโมเดิร์น ดาร์นซ์ (Post Modern Dance) ซึ่งใช้วิธีการที่เรียกว่า “อันเทรนดาร์นซ์เซอร์” (Un - Train Dancer)

2) ใช้รูปแบบการเคลื่อนไหวที่พบเห็นได้ในชีวตประจำวัน หรือที่เรียกว่า “เอเวอร์รี่เดย์มูฟเม้นท์” (Everyday Movement) มาเป็นส่วนสำคัญในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานการแสดง

3) ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวที่เรียกว่า “คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น” (Contact Improvisation) ว่าด้วยเรื่อง กฎของแรงโน้มถ่วงโลก เป็นการผลัดกันส่งแรงและรับแรงของคู่แสดง

4) ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวที่เรียกว่า “หยุดนิ่ง” (Freeze) ซึ่งเป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่สามารถทำให้ผู้ชมเห็นภาพ และความหมายที่แฝงที่อยู่ภายใต้ความเงียบชัดเจนยิ่งขึ้น เพราะการไม่เคลื่อนไหว ก็อาจส่งผลให้ผู้ชม รู้สึกสะเทือนใจ กลัว หรือสงสาร มากกว่าเคลื่อนไหวต่อเนื่องตลอดเวลา

5) สร้างสรรค์ลีลาและการเคลื่อนไหว โดยผสมผสานและบูรณาการลีลานาฏยศิลป์ตะวันตก ร่วมกับการนำเสนอรูปแบบศิลปะการละครตะวันตก ซึ่งเป็นการเปิด มุมมองใหม่ๆ และเปิดโอกาสให้กับคนรุ่นใหม่สามารถ ศึกษา เรียนรู้ และเข้าใจไ ตลอดจนได้รับอรรถรสในการแสดงได้ง่ายขึ้น

5.2.1.4 การออกแบบเสียงและดนตรี

รูปแบบของเสียงและดนตรีประกอบในงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา สามารถสรุปได้ดังนี้

1) เลือกใช้เสียงและดนตรีประกอบ ที่มีเพียงการบรรเลง ปราศจากเนื้อร้อง เพื่อเป็นการเปิดกว้างทางความคิดและจินตนาการของผู้ชม

2) เลือกใช้เสียงและดนตรีประกอบที่ให้ความรู้สึกซาบซึ้ง รู้สึกกลัว รู้สึกสงสาร รู้สึกอึดอัดและกดดัน ฯลฯ ตลอดจนการนำพาไปสู่อารมณ์ร่วม (Empathy) ตามแบบฉบับของ

ศิลปะการละคร ว่าด้วยเรื่องของ “ดรามาติคแอคชั่น” (Dramatic Action)

5.2.1.5 การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

ในงานวิจัยนี้ได้สร้างสรรค์อุปกรณ์ประกอบการแสดง สำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ซึ่งสามารถสรุปได้ตามประเด็นดังต่อไปนี้

1) สร้างสรรค์อุปกรณ์การแสดงภายใต้แนวคิด “มินิมอลลิซึ่ม” (Minimalism) ที่มุ่งเน้นความประหยัด ความเรียบง่าย ทั้งในแง่ของแนวคิด รูปแบบ ตลอดจนวิธีการนำเสนอ

2) ใช้การนำเสนออุปกรณ์การแสดง ที่เปรียบเสมือนนักแสดงอีกหนึ่งชีวิต ที่สามารถให้ความหมาย ปรับเปลี่ยนความหมาย และเล่าเรื่องได้ในตัวเอง

3) เลือกใช้อุปกรณ์ที่เอื้อต่อลีลาและการเคลื่อนไหว ไม่เป็นอุปสรรคกับนักแสดง โดยมีการลดทอดจากความสมจริง (Realistic) เหลือไว้แต่เพียงโครงสร้างที่เป็นสัญลักษณ์และให้ความหมายโดยนัยในการสื่อสาร

4) ใช้แนวคิดและ ทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์ ว่าด้วยเรื่องของ “เส้น” มาเป็นส่วนประกอบในการสร้างสรรค์อุปกรณ์การแสดงเพื่อให้เกิดความหมายที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.1.6 การออกแบบพื้นที่เวที

การออกแบบพื้นที่เวทีสำหรับการแสดง ในงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา สามารถสรุปได้ดังนี้

1) สื่อสารแนวคิด “ศิลปะเฉพาะที่”(Site Specific Art) ว่าด้วยเรื่องของการสร้างงานศิลปะบนตำแหน่งเฉพาะเจาะจง ที่คำนึงถึงสิ่งแวดล้อมในการออกแบบ และการสร้างงานศิลปะ

2) ใช้ทฤษฎีและแนวคิด การใช้พื้นที่ในการแสดง มาเป็นส่วนประกอบในการจัดองค์ประกอบภาพ(Spectacle) เพื่อให้สื่อสารความหมาย และเกิดความสมดุลขององค์ประกอบศิลป์ที่มีประสิทธิภาพ

3) มุ่งเน้นการออกแบบพื้นที่การแสดงเพื่อการสื่อสารแนวความคิด ให้

บรรยากาศ และสร้างความเชื่อให้กับผู้ชมได้

5.2.1.7 การออกแบบแสง

ในเรื่องของการออกแบบแสง ในงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา สามารถสรุปได้ดังนี้

1) เลือกใช้แสงในการลำดับเหตุการณ์ สร้างบรรยากาศ และอารมณ์ในการแสดง ทั้งตามระยะเวลาของเรื่อง และตามสภาวะอารมณ์ของตัวละคร

2) ใช้ทฤษฎีของสี ในการออกแบบบรรยากาศและการเล่าเรื่องในการแสดง โดยไล่ระดับตั้งแต่สีโทนเย็น (Cool Color) ไปจนถึงสีโทนร้อน (Warm Color) เพื่อเป็นการลำดับเหตุการณ์จากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดสูงสุดของเรื่องตามแบบฉบับของศิลปะการละคร ว่าด้วยเรื่องของ “ดรามาติคแอคชั่น” (Dramatic Action)

5.2.1.8 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายเป็นส่วนช่วยในการส่งเสริม ให้ผลงานการแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น สำหรับการออกแบบรูปแบบเครื่องแต่งกาย ในงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา สามารถสรุปได้ดังนี้

1) สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายจากการการตีความบท (Interpretation) เพื่อนำไปสู่การให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ ทั้งนี้ได้นำความเชื่อเกี่ยวกับเรื่อง “ไฟ” ตามความเชื่อของฮินดู มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงด้วย

2) ให้ความสำคัญกับ แนวทางการออกแบบ ชนิดของเนื้อผ้าและสี ตลอดจนเทคนิคในการผลิตและสร้างสรรค์ เพื่อให้บอกเล่าเรื่องราว ตลอดจนการสื่อความหมายถึงลักษณะของตัวละคร

3) ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ที่เอื้อต่อลีลาและการเคลื่อนไหวของนักแสดง

5.2.2 แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”

แนวความคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ “การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ผู้วิจัยสามารถ สรุปตามประเด็นคำถามที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ ได้แก่ การคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพวรรณคดีไทย การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของ นาฏยศิลป์ตะวันตกการคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – modern) การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม และการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง ซึ่งในงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา สามารถสรุปแต่ละประเด็นได้ดังนี้

5.2.2.1 การคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพวรรณคดีไทย

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงใหม่บนพื้นฐานจากเรื่องเดิม ที่แม้ว่าจะมีการตีความใหม่ แต่ไม่ได้เปลี่ยนแปลง ดัดแปลง หรือทำลายวรรณกรรมเดิม ในทางตรงกันข้าม ยังเป็นการช่วยส่งเสริมคุณค่า และเป็นการอนุรักษ์ให้เยาวชนรุ่นหลังได้รู้จักตัวละคร นางดรสา และวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา อีกด้วย

5.2.2.2การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตก

การผสมผสานระหว่างเรื่องราวความเป็นไทย กับการนำเสนอในรูปแบบของตะวันตก หรือ“พหุวัฒนธรรม” (Muticultural) เป็นการนำลักษณะเด่นจากหลากหลายวัฒนธรรม มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ซึ่งผลงานการแสดงครั้งนี้ ถูกถ่ายทอดเป็นการแสดงสร้างสรรค์ ที่ยังคงอนุรักษ์คุณค่าความงามแบบวรรณคดีไทย แต่ขับเคลื่อน และนำเสนอด้วยความสมัยใหม่แบบสากล

5.2.2.3 การคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ใช้รูปแบบการแสดง ที่มีการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละครหรือที่เรียกว่า นาฏยศิลป์การละคร (Dance Theatre) โดยให้ความสำคัญกับ การออกแบบลีลา และการกำหนดการเคลื่อนไหวบนเวที โดยคำนึงถึงอารมณ์ และความรู้สึกภายในของตัวละคร ซึ่งเลือกใช้นักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานการเต้นแบบนักเต้น เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวตลอดทั้งเรื่อง

5.2.2.4 การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism)

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา ให้ความสำคัญกับ แนวคิดสตรีนิยม (Feminism) ในการสร้างสรรค์บทการแสดง ออกแบบลีลา ตลอดจนองค์ประกอบศิลป์ต่างๆ ในผลงานการแสดง เพื่อแสดงทัศนะและมุมมองของผู้หญิงภายใต้สังคมปิตาธิปไตยผ่านตัวละคร นางดรสา เพื่อช่วยยกระดับความคิดของคนในสังคมไทยให้ตระหนักถึงสิทธิและความเท่าเทียมกันของเพศหญิงและเพศชาย

5.2.2.5 การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – modern)

ผลงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ได้คำนึงถึงแนวคิด มินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งใน ทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – modern) มาประกอบการสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งการออกแบบลีลา และการเคลื่อนไหว ตลอดจนองค์ประกอบศิลป์ต่างๆในงานแสดง

5.2.2.6 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

การใช้สัญลักษณ์ในงานการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ เป็นการลดทอนความสมจริง (Realistic) แต่ให้ความสำคัญกับการนำเสนอความหมายที่แฝงไว้ภายใต้ ลีลาการและเคลื่อนไหว ตลอดจนองค์ประกอบศิลป์ต่างๆในการแสดง เช่น สัญลักษณ์ของสีในเครื่องแต่งกาย, สัญลักษณ์ของการใช้ กล่อง เป็นอุปกรณ์ในการแสดง เป็นต้น

5.2.2.7 การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้ สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมปิตาธิปไตย (สังคมชายเป็นใหญ่) ที่ให้ความสำคัญกับสิทธิและบทบาท หน้าที่ของผู้ชาย โดยไม่คำนึงถึงความรู้สึกของผู้หญิง ซึ่งเป็นประชากรของสังคม และมีศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ไม่น้อยไปกว่าผู้ชาย ผ่านการเล่าเรื่องของนางดรสา ในรูปแบบของนาฏยศิลป์การละคร (Dance Theatre)

5.3 ผลงานการแสดงเรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”

ผู้วิจัยได้นาเสนอผลงานการแสดงในวันที่ วันที่ 25-26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 ณ ห้องโถง ชั้น1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เวลา 17.00-22.00 น. ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

ตารางที่ 5.1 ตารางสรุปกิจกรรมในวันแสดงผลงานโดยสังเขป

การแสดงผลงาน DFA#5 DANCE FESTIVAL การแสดงชุด“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” วันที่ 25พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 ณ ห้องโถง ชั้น1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	
เวลา	**กิจกรรม**
10.00 – 16.00 น.	- จัดนิทรรศการ ตกแต่งสถานที่ และเตรียมพื้นที่ที่สำหรับผู้เข้าชมการแสดง - ซ้อมเทคนิคไฟ เสียง และดนตรีประกอบในการแสดง (Technical Rehearsal) - ซ้อมนักแสดงในรายละเอียดที่ต้องแก้ไข (Polishing Rehearsal) - นักแสดงแต่งตัว แต่งหน้า พร้อมทำสมาธิในการแสดง
16.30 น.	ลงทะเบียน
17.00 น.	การแสดงชุด "นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากคลื่นพายุซัดฝั่ง"

การแสดงผลงาน DFA#5 DANCE FESTIVAL การแสดงชุด“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” วันที่ 25พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 ณ ห้องโถง ชั้น1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	
18.00 น.	การแสดงชุด "นาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลาในระดับชาติ"
19.00 น.	การแสดงชุด "นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา"
20.00 น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง"
21.00 น.	**การแสดงชุด "ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา**
21.45 น.	กิจกรรมการถ่ายภาพ และปิดงาน

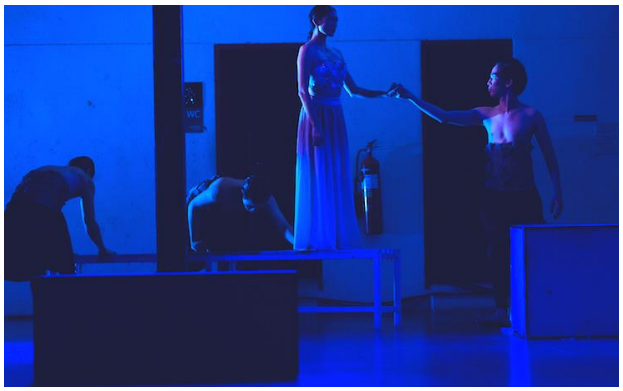
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานการแสดงของงานวิจัย

“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน</th></tr>
<tr><th>ภาพการแสดงผลงาน</th><th>คำอธิบาย</th></tr>
<tr><td>

  </td><td>ช่วงที่1 : เปิดเรื่อง (Exposition)
นักแสดงชาย3คน ซึ่งเป็นตัวแทนของสังคมปิตาธิปไตย (สังคมชายเป็นใหญ่) ปรากฏตัวด้านหลังของพื้นที่การแสดง โดยค่อยๆเปิดประตูออกมาทีละคน ซึ่งประตูเป็นสัญลักษณ์ของการมาเยือนของความตาย ส่วนนางดรสานั้น ปรากฏตัวในชุดสีเศวต (สีขาว) ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการปลดเปลื้อง และการไว้ทุกข์ โดยให้นางดรสา ยืนในท่าตรงอยู่หลังเสาของพื้นที่การแสดง ประหนึ่งการยืนในลานประหาร นักแสดงชายทั้ง3 พานางดรสาขึ้นที่สูงเพื่อแสดงถึงสถานะของ นางดรสาซึ่งเป็นนางกษัตริย์มิใช่สามัญชนทั่วไป การตายของนางดรสาจึงได้รับการยกย่อง ผู้วิจัยจึงออกแบบ ไม่ให้อยู่บนพื้นราบในระดับเดียวกันกับคนในสังคม ระหว่างนั้นนักแสดงชาย เปล่งเสียงบทสวดคล้ายพิธีกรรมในงานศพ ของพระสวามีที่เพิ่งจากไป โดยเคลื่อนไหวรอบๆตัวนางดรสา</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน</th></tr>
<tr><th>ภาพการแสดงผลงาน</th><th>คำอธิบาย</th></tr>
<tr><td> </td><td>นางดรสาแนะนำตนเองแก่ผู้ชม ประหนึ่งการแถลงการณ์ของวีรสตรีที่ไม่กลัวความตาย โดยมีนักแสดงชายทั้ง3คนคุมเชิงอยู่ด้านหลัง</td></tr>
<tr><td> </td><td rowspan="2">ช่วงที่ 2 : สับสน
นางดรสา เริ่มแสดงความขัดแย้งภายในจิตใจที่สวนทางกับการกระทำของนางดรสา ขณะที่นางดรสากำลังพูดถึงหน้าที่ ของภรรยาที่ดี และเกียรติของความตายนั้น เหล่านักแสดงชาย ค่อยๆเคลื่อนที่จากจังหวะช้าไปสู่จังหวะเร็ว ประหนึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความว้าวุ่นภายในจิตใจของนางดรสา
เมื่อนางดรสาหยุดบทพูดลง กลุ่มนักแสดงชายก็หยุดการเคลื่อนไหวในทันที จากนั้นเหล่านักแสดงชายได้แสดงบทบาท ของคนตาย ตลอดจนการแสดงการเคลื่อนไหวที่ทรมาน เพื่อให้นางดรสาได้เห็นความตาย</td></tr>
<tr><td> </td></tr>
</table>

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน</th></tr>
<tr><th>ภาพการแสดงผลงาน</th><th>คำอธิบาย</th></tr>
<tr><td> </td><td>ที่อยู่ตรงหน้า และสะท้อนความคิดอีกมุมหนึ่งของนางดรสา กับความตายที่ต้องเผชิญ</td></tr>
<tr><td> </td><td>แม้ว่า นางดรสาจะเริ่มตระหนักถึงความอยุติธรรมของสังคม ที่กำหนดให้ผู้หญิงต้องตายตามสามี แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงเชื่อในกฎของสังคม ที่กำหนดชะตากรรมของนาง</td></tr>
<tr><td> </td><td>ช่วงที่ 3 : หน้าที่
นางดรสา กล่าวถึงหน้าที่ของภรรยาที่ดี ในขณะเดียวกันก็เคลื่อนไหวอย่างช้าๆ ไปตามจุดต่างๆของพื้นที่การแสดง เพื่อแสดงภาพจำลอง และสัญลักษณ์ ของการทำหน้าที่ภรรยา ในสังคมปิตาธิปไตย</td></tr>
</table>

องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	บทการแสดงของนางดรสาในช่วงนี้ มีดังนี้ (*พูดด้วยความรู้สึกเข้มแข็ง*) ใครบางคนบอกให้ฉันภูมิใจที่ได้ตาย จงอย่าเสียใจ เพราะการตายของฉันคือการทำหน้าที่ของภรรยาที่ดี เป็นการรักษาเกียรติให้สามี และเป็นการพิสูจน์รักแท้.....

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน</th></tr>
<tr><th>ภาพการแสดงผลงาน</th><th>คำอธิบาย</th></tr>
<tr><td> </td><td rowspan="2">ช่วงที่ 4 : ความจริง
นางดรสาในชุดสีแดงปรากฏตัวขึ้น เพื่อแสดงถึงความรู้สึกที่แท้จริง ภายในจิตใจ เป็นการเปิดเผย จิตใต้สำนึกของนางดรสาอีกด้านหนึ่ง ซึ่งขัดแย้งกับการกระทำและสิ่งที่ปรากฏให้เห็นในช่วงแรก</td></tr>
<tr><td> </td></tr>
</table>

องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
 	บทการแสดงของนางดรสาในช่วงนี้ มีดังนี้ (*พูดด้วยความรู้สึกโกรธเกรี้ยว และทรมาน*) ฉันชื่อ ดรสา ฉันไม่ได้อยากตาย พวกเขาต่างหากที่อยากให้ฉันตาย พวกเขาทุกคน ฉันไม่ได้ภูมิใจที่ต้องตาย มันน่าเสียใจที่แม้แต่ความตาย ฉันก็ไม่มีสิทธิเลือกด้วยตัวเอง หน้าที่ของภรรยาที่ดีคือการตายตามสามีงั้นหรือ มันไม่ได้มีเกียรติอะไรเลยนี่นะหรือ คือรักแท้.....

องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	ช่วงที่ 5 : ต่อสู้ ในช่วงตอนนี้ผู้ชมจะเห็น การปะทะกันระหว่างนางดรสา ที่ยึดมั่นในกฎของสังคม กับนางดรสา ที่เชื่อมั่นในความรู้สึกของตนเอง โดยใช้เทคนิค Body contact improvisation เป็นแนวทางหลักในการออกแบบท่าทาง ลีลา และการเคลื่อนไหว บทการแสดงของนางดรสาในช่วงนี้ มีดังนี้ **ดรสา1** ฉันชื่อดรสา **ดรสา 2** ฉันชื่อดรสา **ดรสา1** ฉันกำลังจะตาย **ดรสา 2** ฉันไม่ได้อยากตาย **ดรสา1** ใครบางคนบอกให้ฉันจงภูมิใจที่ได้ตาย **ดรสา 2** ฉันไม่ได้ภูมิใจที่ต้องตาย **ดรสา 1** การตายของฉันคือการทำหน้าที่ของภรรยาที่ดี

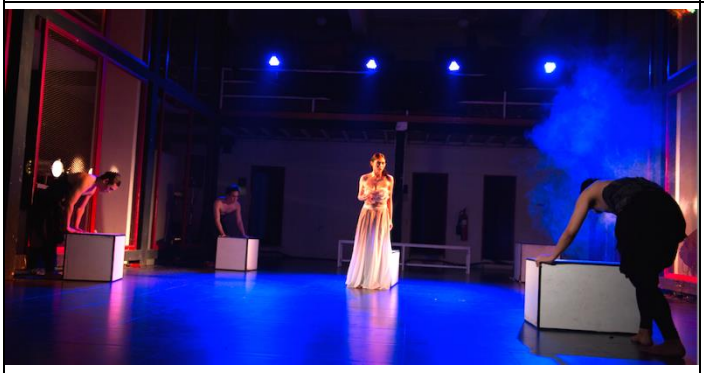
<table>
<tr><th colspan="2">องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน</th></tr>
<tr><th>ภาพการแสดงผลงาน</th><th>คำอธิบาย</th></tr>
<tr><td> </td><td rowspan="3">ดรสา2 หน้าที่ของภรรยาที่ดีคือการตายตามสามีงั้นหรือ
ดรสา 1 การตายจะเป็นการรักษาเกียรติให้สามี
ดรสา2 มันไม่ได้มีเกียรติอะไรเลย
ดรสา1 นี่คือการพิสูจน์รักแท้
ดรสา2 นี่นะหรือ คือรักแท้

นอกจากนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดการเคลื่อนไหวของนักแสดง โดยสร้างแรงจูงใจในการกระทำ (Motivation) ของตัวละครให้กับนักแสดง ทำให้ลีลา และการการเคลื่อนไหว ตลอดจนความรู้สึกต่อการเคลื่อนไหวของนักแสดง มีความเป็นธรรมชาติ และมีเหตุผลในการกระทำมากขึ้น</td></tr>
<tr><td> </td></tr>
<tr><td> </td></tr>
</table>

องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน	
ภาพการแสดงผลงาน	คำอธิบาย

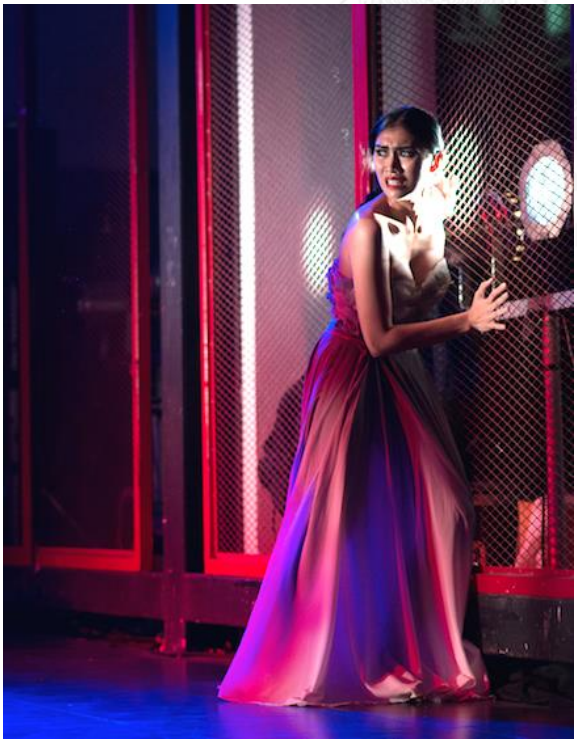
องก์ 1 ความขัดแย้งภายใน	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	ท้ายสุดขององก์ที่1นั้น จะเห็นได้ว่าความรู้สึกที่ขัดแย้งกันของ2ตัวละคร ย่อมมีฝ่ายหนึ่งชนะอีกฝ่ายหนึ่งเสมอ แสดงให้เห็นสภาวะการตัดสินใจของตัวละคร ที่เลือกทำตามกฎเกณฑ์ของสังคม มากกว่าทำตามความรู้สึกของตนเอง โดยการออกแบบให้ตัวละครที่ชนะอยู่ด้านหน้าและตัวละครที่พ่ายแพ้อยู่ด้านหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก</th></tr>
<tr><th>ภาพการแสดงผลงาน</th><th>คำอธิบาย</th></tr>
<tr><td>  </td><td rowspan="3">ช่วงที่ 1 : กักขัง
นางดรสา เผชิญหน้ากับกรอบของสังคมที่นางได้เลือกให้ กำหนดความตายให้กับตนเอง โดยปรากฏให้เห็นนักแสดงชาย3คน ดันกล่องออกมาจากมุมของพื้นที่การแสดง และสร้างเป็นกรอบกักขังนางดรสาไว้

นักแสดงชายเดินวนรอบ นางดรสา ประหนึ่งการเข้าสู่พิธีกรรมของความตาย</td></tr>
<tr><td> </td></tr>
<tr><td> </td></tr>
</table>

องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	นักแสดงชายพูดถึงความสำคัญของการตาย เพื่อเป็นเครื่องย้ำเตือนถึงชะตากรรมที่นางดรสาได้เลือกแล้ว
	ช่วงที่ 2 : หนี นางดรสาตัดสินใจเชื่อในความรู้สึกของตนเองอีกครั้ง ด้วยการทำลายกรอบ และหนีออกจากกรอบสังคม นักแสดงชายจ้องมองด้วยความโกรธเกรี้ยวที่นางดรสาฝ่าฝืนกฎ

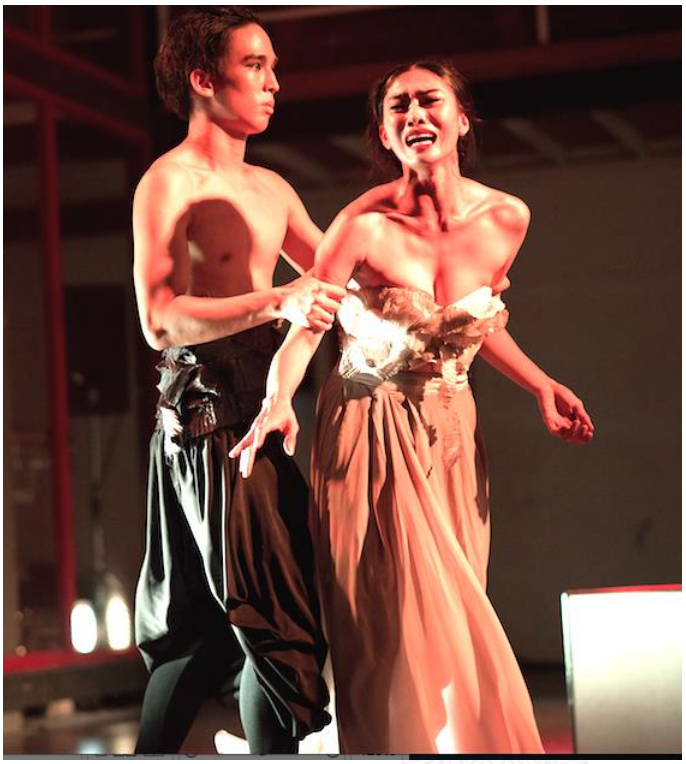
องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	นักแสดงชายจับนางดรสาไว้ ด้วยวิธีการที่รุนแรง เพื่อให้นางดรสาอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ที่สังคมได้วางไว้
	การเคลื่อนไหวของนักแสดง ได้คำนึงถึงการใช้พื้น โดยพื้นที่ทุกส่วนในการแสดงล้วนมีความหมาย ทั้งในทางตรงและทางอ้อม ในภาพนี้ แสดงให้เห็นถึงการกักขังนางดรสาไว้ ไม่ให้หนีรอดจากความตาย โดยใช้กรงเหล็กของพื้นที่การแสดงเป็นสัญลักษณ์แทนการกักขัง

องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
   	ช่วงที่ 3 : ทารุณ ในช่วงนี้ผู้วิจัย ได้แสดงการใช้ลีลาและการเคลื่อนไหว ในเชิงสัญลักษณ์เพื่อให้เห็นถึง การกดขี่ของสังคมปิตาธิปไตย ที่ส่งผลทั้งทางร่างกายและจิตใจต่อผู้หญิงในสังคม โดยใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวจากท่าทางที่เราสามารถพบเห็นได้ ในชีวิตประจำวัน ในการออกแบบลีลา และเคลื่อนไหวนั้นผู้วิจัยได้ใช้ทั้งการลาก การดึง การจิก การอุ้ม การเหวี่ยง การกระชาก ฯลฯ ซึ่งเป็นพฤติกรรมการทำร้ายร่างกายที่เราสามารถพบได้ในสังคมปัจจุบัน

องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	ช่วงที่ 4 : ทรมาน ในการออกแบบลีลา และการเคลื่อนไหว ผู้วิจัยได้เลือกใช้ลีลาท่าทางของนาฏยศิลป์ตะวันตก มาเป็นส่วนประกอบสำคัญ ในการออกแบบอีกด้วย

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก</th></tr>
<tr><th>ภาพการแสดงผลงาน</th><th>คำอธิบาย</th></tr>
<tr><td> </td><td rowspan="2">จากภาพจะสังเกตเห็นว่า นักแสดงชายจะแสดงท่าทาง การทำร้ายผู้หญิงด้วยวิธีการที่เหยียดหยามและแสดงถึง ความไม่เท่าเทียมของชายและหญิง</td></tr>
<tr><td> </td></tr>
</table>

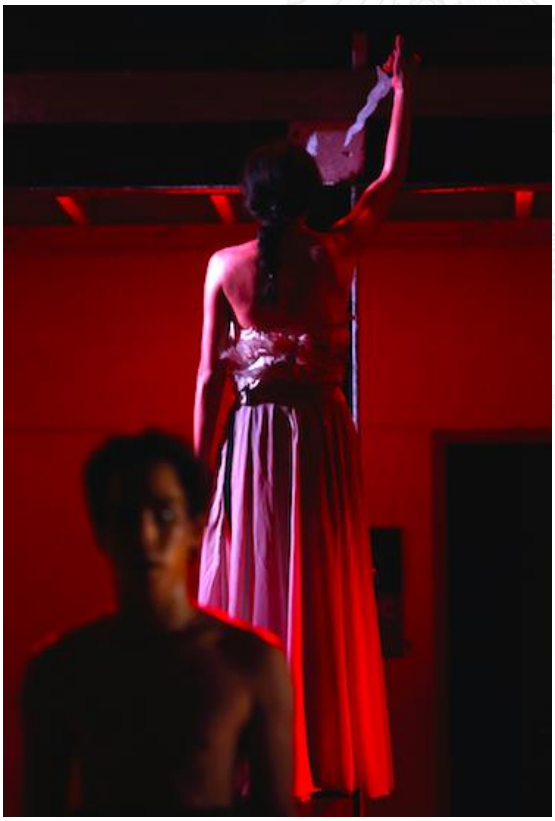
องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	ช่วงที่ 5 : บังคับ ในช่วงนี้นักแสดงจะชายจะจับ นางดรสาให้เข้าสู่กฎระเบียบ ของสังคมต่างเดิม โดยใช้วิธีการบังคับให้นางดรสาเดินเป็นเส้นตรงตามที่นักแสดงชายเป็นผู้กำหนด แสดงให้เห็นว่ากฎของสังคมนั้น ผู้ชายเป็นผู้สร้างและผู้หญิงเป็นเป็นผู้ปฏิบัติตาม

องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	ในช่วงตอนนี้ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับ ความรู้สึกภายในของตัวละคร โดยนักแสดง จะไม่ใช้เทคนิคเสแสร้งแกล้งทำ ในทางตรงกันข้ามนักแสดงจำเป็นต้องเข้าใจ ความรู้สึกนึกคิดตลอดจนทัศนคติของตัวละคร ต่อสถานการณ์ตรงหน้า เพื่อให้ผู้ชมได้เกิดความเห็นใจ และความสงสารในโชคชะตาของตัวละคร

องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	นางดรสาพยายามเอาชนะโชคชะตาของตนเอง เพื่อให้หลุดพ้นจากความตายที่ตนเองไม่ได้เป็นผู้เลือก ในขณะที่นักแสดงชายได้แสดงถึงความแข็งแกร่งของกรอบสังคม ที่ตัวละครไม่สามารถเอาชนะได้
	ช่วงที่ 6 : จำยอม นางดรสาจำนนต่อโชคชะตา และยอมรับ กับสิ่งที่จะเกิดขึ้นภายหน้า แม้ภายในจิตใจ ยังสับสนและต้องการจะต่อสู้กับกฎเกณฑ์ก็ตาม

องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	นักแสดงชายแสดงท่าทางของ กรอบและกฎระเบียบของสังคม ที่ถูกกำหนดไว้ โดยลีลาและการเคลื่อนไหวจะมีลักษณะเป็นเหลี่ยมเป็นเส้นตรง แข็งแรงและดุดัน

องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	ในช่วงตอนนี้ จะเห็นได้ว่านางดรสานอนราบ แสดงความยินยอมและไม่ขัดขืน ในขณะที่ นักแสดงชาย ก็ยกร่างนางดรสาขึ้นเหนือศรีษะ เพื่อเป็นการให้เกียรติผู้ตาย เฉกเช่นเดียวกันกับพิธีกรรมบูชายัญ ที่ผู้ตายจะได้รับเกียรติ ในครั้งสุดท้ายของชีวิต แต่ก็ไม่สามารถแก้ไขสิ่งที่ถูกกำหนดไว้ได้

องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอก	
ภาพการแสดงผลงาน	**คำอธิบาย**
	แสงไฟสีแดง แสดงให้เห็นถึงวาระสุดท้ายของนางดรสา ที่ต้องเผชิญกับกองเพลิงตรงหน้า นางดรสาถูกจัดให้อยู่ในตำแหน่งสูงสุด เพื่อแสดงถึงความมีเกียรติ เหนือบุคคลทั่วไป ในขณะที่นักแสดงชาย ยืนขับร้องเพลงสวด เพื่อเป็นการบอกถึงจุดจบของนางดรสา
	นางดรสายกกริชขึ้นเหนือศรีษะ ปักลงที่คอของนาง พร้อมกับโดดเข้ากองเพลิง ที่กำลังเผาร่างพระสวามีของนางอยู่ เสียงบทสวดยังคงดังระงมต่อเนื่อง ในขณะที่ไฟของเวทีค่อยๆดับลง

5.4 การอภิปรายผล

5.4.1 ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้ชมจากการชมการแสดง

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ผู้วิจัยได้เปิดโอกาสให้ผู้ชมเสนอแนะข้อคิดเห็นต่อผลงานการแสดง ทั้งจากการวิพากษ์ การสำรวจทัศนะผู้ชมจากแบบสอบถามในงานวิจัย และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และศิลปะการแสดง ซึ่งสามารถสรุปเป็นประเด็นได้ดังนี้

5.4.1.1 นอกเหนือจากลีลาการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์แล้วนั้น ผู้ชมยังสามารถเข้าใจเรื่องราวในการแสดงได้ง่ายขึ้น ผ่านนาฏการเชิงละคร

5.4.1.2 ผู้ชมจำนวนไม่น้อยได้รู้จักตัวละคร "นางดรสา" เป็นครั้งแรก ส่งผลให้ผู้ชมแสดงความสนใจในการศึกษาวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา และวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆเพิ่มมากขึ้น

5.4.1.3 ผู้ชมเข้าใจรูปแบบการนำเสนองานนาฏยศิลป์ที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะรูปแบบ "นาฏยศิลป์การละคร" ซึ่งสามารถเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานวิจัยอื่นๆ ในอนาคตต่อไปได้

5.4.1.4 การออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวเป็นท่าทางที่เรียบง่าย แต่แฝงซึ่งสัญลักษณ์และความหมาย ซึ่งแตกต่างจากงานนาฏศิลป์อื่นๆที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน

5.4.1.5 นักแสดงมีความชำนาญในการแสดง สามารถสร้างความเชื่อให้กับผู้ชม และสร้างอารมณ์ร่วมในการแสดงระหว่างผู้แสดงและผู้ชมได้

5.4.1.6 บางช่วงตอนของการแสดงใช้เวลานานเกินไป ควรปรับให้กระชับ และให้ความสำคัญเรื่องราวที่สำคัญในองก์1 มากกว่านี้

5.4.1.7 ควรมีการอธิบายความเป็นมาของตัวละคร ก่อนเริ่มการแสดง เพื่อทำให้ผู้ชมให้เกิดความเข้าใจ และได้อรรถรสในการชมละครที่มากขึ้น

5.4.1.8 ควรจัดเสวนาหลังจบการแสดง (Post-show talk) เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจในแนวคิด แรงบันดาลใจ ตลอดจนกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของผู้วิจัย เพื่อเป็นประโยชน์กับนักวิจัยรุ่นหลังต่อไป

ตารางที่ 5.2 ตารางแสดงข้อมูลของกลุ่มผู้ชม
"ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา"

เพศ	ชาย 96 คน		หญิง 157 คน		รวม 253 คน*	
อายุ	15-20 74คน	21-25 90คน	26-30 25 คน	31-35 27 คน	36-40 24คน	40+ 13 คน
สถานภาพ	นักเรียน 33 คน	นักศึกษา 129คน	อาจารย์ 27คน	พนักงาน 18 คน	ศิลปิน 22คน	อื่นๆ 24

*จำนวนผู้ตอบแบบสอบถาม ในวันที่เข้ารับชมการแสดง 25-26 พฤศจิกายน พ.ศ.2557

ที่มา : ผู้วิจัย

5.4.2 ข้อเสนอแนะของผู้วิจัยเกี่ยวกับผลการวิจัย

จากการศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะต่อผลที่ได้จากการวิจัยดังนี้

5.4.2.1 การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้นักแสดงที่มีทักษะทางการแสดงมากกว่าทักษะทางการเต้น ในการถ่ายทอดเรื่องราวทางนาฏยศิลป์ ซึ่งพบว่าความสามารถทางการเต้นนั้นไม่ใช่พรสวรรค์เพียงอย่างเดียว ในทางตรงกันข้าม ทักษะการเต้นนั้นเป็นทักษะที่สามารถฝึกฝนได้ โดยงานวิจัยนี้ได้ทดลองให้นักแสดงเริ่มต้นเคลื่อนไหวจากท่าทางในชีวิตประจำวัน ตลอดจนการคำนึงถึง พื้นที่ เวลา และการตระหนักรู้ ในพื้นที่เวที ซึ่งนักแสดงสามารถทำตามเรื่องราวที่กำหนดได้ ตามรูปแบบการนำเสนองของนาฏยศิลป์ นอกจากนั้นยังพบว่า นักแสดงที่มีทักษะทางการแสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกได้ดี และเหมาะสมกับงานประเภทนาฏยศิลป์การละคร (Dance Theatre) ได้อย่างดีเยี่ยม

5.4.2.2 การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่ใช้เรื่องราววรรณคดีไทย มาผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบการนำ เสนอแบบตะวันตกนั้น นับเป็นการเชื่อมโยงระหว่าง 2วัฒนธรรมเข้าด้วยกัน คือ วัฒนธรรมตะวันออก และวัฒนธรรม ตะวันตก หรือเรียกได้ว่า “พหุวัฒนธรรม” (Muticultural) ซึ่งเป็นการนำลักษณะเด่นจากหลากหลายวัฒนธรรม มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ทำให้ผลงานการแสดง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จาก วรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นั้น เป็นผลงานการแสดงใหม่ที่เปิดกว้างในการนำเสนอ และการตีความหมาย แต่เคารพ

รากฐานของวรรณคดีไทย อาทิ การใส่บทสนทนาให้กับตัวละคร การใช้เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่นำเสนอในเชิงสัญลักษณ์ ตลอดจนการใช้เสียง และดนตรีที่ร่วมสมัยกับยุคปัจจุบันฯลฯ ซึ่งรูปแบบเหล่านี้ ไม่เคยปรากฏในการแสดงที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทยมาก่อน ส่งผลให้เกิดการกระตุ้นการรับรู้ อารมณ์ร่วม (Empathy) ตลอดจนการเข้าใจที่ง่ายขึ้นสำหรับผู้ชม ยกตัวอย่างเช่น ผลงานการแสดงเรื่อง นารายณ์อวตาร ของนราพงษ์ จรัสศรี ที่ใช้ลีลา และการเคลื่อนไหวแบบนาฏศิลป์ตะวันตกในการเล่าเรื่อง บนพื้นฐานของวรรณกรรมไทย ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ และได้รับอรรถรสของศิลปะการแสดงเพิ่มมากขึ้น

5.4.2.3 แนวคิดเกี่ยวกับ “ศิลปะเฉพาะที่”(Site Specific Art) และใช้พื้นที่ในการแสดงนั้น ต้องให้ความสำคัญ กับรูปแบบของผลงานการแสดงเป็นลำดับแรก เพราะหากรูปแบบของผลงานการแสดงและการใช้พื้นที่ไม่สอดคล้อง กัน ก็อาจส่งผลต่อการสื่อสารแก่นความคิดหลักของงานแสดงกับผู้ชมได้ ในกรณีผลงานการแสดงเรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นั้น เป็นการแสดงที่มีการสื่อสารผ่านบทสนทนาของตัวละคร ซึ่งบทสนทนาของตัวละครนั้น ล้วนเป็นใจความสำคัญ ที่แสดงถึงมุมมอง และความหมายแฝง ของเรื่องราว แต่กลับถูกนำเสนอในพื้นที่ ที่ไม่สามารถควบคุมในเรื่องของเสียงพูดของนักแสดงได้ เพราะเป็นพื้นที่กว้างและอยู่ภายนอกตัวอาคาร ส่งผลต่อการควบคุมเนื้อหาสาระสำคัญของเรื่อง ดังนั้นผลงานวิจัยครั้งนี้จึงพบว่า การแสดงประเภทนาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) ที่มีบทพูดของนักแสดงเป็นหัวใจสำคัญในการเล่าเรื่อง ควรหลีกเลี่ยงพื้นที่ภายนอก และใช้พื้นที่การแสดงภายในเพื่อความเหมาะสมในการสื่อสารเรื่องราวสู่ผู้ชม

5.4.3 ข้อเสนอแนะต่อการวิจัยครั้งต่อไป

จากการศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” ผู้วิจัย มีข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้า และการทำวิจัยในครั้งต่อไปดังนี้

5.4.3.1 ควรสนับสนุนให้มีการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ที่มีลักษณะของการตีความใหม่ จากรากฐาน วรรณกรรมที่เป็นรากเหง้าของไทย เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ให้เยาวชนรุ่นใหม่ได้รู้จักวรรณกรรมของไทย ตลอดจน เป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมโดยไม่ทำลายเรื่องราวดั้งเดิม

5.4.3.2 นำรูปแบบและแนวความคิดที่ได้จากงานวิจัยฉบับนี้ไปต่อยอด หรือบูรณาการกับศาสตร์และศิลป์แขนง อื่นๆ เพื่อให้เกิดรูปแบบและแนวความคิดใหม่ๆในอนาคตต่อไป

5.4.3.3 นำผลที่ได้จากงานวิจัยฉบับนี้ ไปพัฒนาศักยภาพทางด้านความคิดสร้างสรรค์สำหรับ เยาวชน อย่างเป็น รูปธรรม เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างศักยภาพให้กับเยาวชนคนรุ่นใหม่ในการคิด สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในอนาคต ต่อไป

รายการอ้างอิง

Ambrosio, N. (1999). **Learning about dance** (2nd ed.). Iowa: Kendall/Hunt.

Craine, D., & Mackrell, J. (2000). **Dance.** Oxford: Oxford University Press.

Daly, A. (1995). **Done into dance: Isadora Duncan in America.** Connecticut: Wesleyan University Press.

Smith-Autard, J. M. (2010). **Dance composition: A practice guide to creative success in dance making.** London: A&C Black.

Thoms, V. (2013). **Martha Graham: Gender & the Haunting of a Dance Pioneer.** Bristol: Intellect.

กาญจนา แก้วเทพ. (2541). **แนวพินิจใหม่ในสื่อการศึกษา.** กรุงเทพฯ: โครงการเมธีวิจัยอาวุโส ฝ่ายวิชาการสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ. (2554). **สตรีศึกษา 1: ผู้หญิงกับวรรณกรรมและสื่อร่วมสมัย.** กรุงเทพฯ: คณะอนุกรรมการการศึกษาอาชีพและวัฒนธรรม.

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. **(สัมภาษณ์).** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 14 กันยายน 2557.

จงจิตต์ โศกนคณาภรณ์. (2550). **สังคมวิทยาสตรี.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

จันทนี เจริญศรี. (2544). **โพสต์โมเดิร์น กับสังคมวิทยา.** กรุงเทพฯ: วิภาษา.

จารุณี หงส์จารุ. (2550). เสียงในละคร. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการละคร.** กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. (2550). **วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุติกา โกศลเหมมณี. (2556). **รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2548). **การวิจัยทางศิลปะ** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชูไรมาน เวศยาภรณ์. (2541). **งานฉากละคร 1.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์กรรณ รอดทรัพย์ สมหมาย รอดแป้น และภูมิใจ ณัฏฐ์ชาภา. (2557). ภาพลักษณ์ด้านลบของผู้หญิงในวรรณกรรมโบราณสันสกฤตพากย์ไทย. **วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม**, 8(1).

ดังกมล ณ ป้อมเพชร. (2550). การกำกับการแสดง. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการละคร** (หน้า 78-79). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดาริณี ชำนาญหมอ. (2545). ศิลปะแห่งการออกแบบและกำกับลีลา. ใน **ระบำรำเต้น** (หน้า 59-72). กรุงเทพฯ: ไอเดียสแควร์.

ดาริณี ชำนาญหมอ. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 26 ธันวาคม 2557.

ตรีดาว อภัยวงศ์. (2550). การแสดง. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการละคร** (หน้า 93-94). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธรากร จันทนะสาโร. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 10 กรกฎาคม 2557. 5 พฤษภาคม 2557. 6 ตุลาคม 2557.

ธัญญรัตน์ ประดิษฐ์แท่น. (2553). **การศึกษากระบวนการของผู้แนะนำการแสดง: กรณีศึกษา การแสดงเดี่ยวเรื่อง ร่างก(ล)าย ดี (*The Good Body*).** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปการละคร ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นพดล อินทร์จันทร์. (2545). กระบวนการในการออกแบบแสง. ใน **การแสดงและการออกแบบ** (หน้า 71-86). กรุงเทพฯ: ไอเดียสแควร์.

นพมาส แววหงส์. (2550). องค์ประกอบของบทละคร. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการละคร** (หน้า 1-13). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). **ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นราพงษ์ จรัสศรี. (ม.ป.ป.). **คุณสมบัติและเทคนิคการปฏิบัติการของผู้ออกแบบลีลาท่าเต้น.** ม.ป.ท.

นราพงษ์ จรัสศรี. **(สัมภาษณ์).** ศาสตราจารย์ ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 7 มีนาคม 2557. 4 เมษายน 2557. 18 เมษายน 2557. 28 พฤษภาคม 2557. 24 มิถุยายน 2557. 9 กรกฎาคม 2557. 19 กันยายน 2557. 29 กันยายน 2557. 6 ตุลาคม 2557. 9 ตุลาคม 2557. 18 ตุลาคม 2557. 10 พฤศจิกายน 2557. 18 พฤศจิกายน 2557. 25 พฤศจิกายน 2557. 16-17 ธันวาคม 2557. 22-26 ธันวาคม 2557

นวลรวี จันทร์ลุน. (2554). **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในแนวคิดแห่งหฐโยคะ.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรีชา ช้างขวัญยืน. (2541). **สตรีในคัมภีร์ตะวันออก** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Chulalongkorn University

ผุสดี หลิมสกุล. (2555). **รำเดี่ยวมาตราฐานตัวนางเล่ม 1** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2545). เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง. ใน **การแสดงและการออกแบบ** (หน้า 23-46). กรุงเทพฯ: ไอเดียสแควร์.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. **(สัมภาษณ์)**. อาจารย์ ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 9 ตุลาคม 2557.

มัทนี รัตนิน. (2549). **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มัทนี รัตนิน. (2551). พัฒนาการของนาฏศิลป์และการละคอนสมัยใหม่. ใน **ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง** (พิมพ์ครั้งที่ 2, หน้า 72-173). กรุงเทพน: ไทยวัฒนาพานิช.

รสิกา สวนสม. **(สัมภาษณ์).** ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง. 7 ธันวาคม 2557.

ระวิวรรณ วรรณวิไชย. **(สัมภาษณ์).** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 25 กันยายน 2557.

ราชบัณฑิตยสถาน. **(รายการวิทยุ).** รู้รักภาษาไทย. ออกอากาศวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2557.

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2550). ภาพบนเวที. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการละคร** (หน้า 139-153). กรุงเทพฯ: คระอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลักษณวัต ปาละรัตน์. (2553). **ปรัชญาสภาวะสตรี.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

วรากร เพ็ญศรีนุกูล. (2556). **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วัฒนาพร เขื่อนสุวรรณ. (2547). **สุนทรียศาสตร์ (เอกสารประกอบการสอน).** สาขาวิชานิเทศศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตภาพพายัพ.

วิชชุตา วุธาทิตย์. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 9 กรกฎาคม 2557. 6 ตุลาคม 2557. 9 ตุลาคม 2557.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. (2544). **วรรณคดีและวรรณคดีการวิจารณ์.** กรุงเทพฯ: ธรรมชาติ.

วีณา วีสเพ็ญ. (2549). **วรรณคดีการละคร** (พิมพ์ครั้งที่ 2). มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์.

ศศิพินทุ์ ศิริวาณิชย์. **(สัมภาษณ์).** สมาชิกกลุ่มคณะละคร *B-Floor.* 30 ตุลาคม 2557.

สดใส พันธุมโกมล. (2542). **ศิลปะของการแสดง (ละครสมัยใหม่)** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมเด็จฯ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต. (2552). **อิเหนา** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: โฆษิต.

สมพร ฟูราจ. (2554). **Mime: ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สามมิติ สุขบรรจง. (2548). แสดงได้กับแสดงเป็น. ใน **การแสดงและนาฏศิลป์** (หน้า 62-76). กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

สามมิติ สุขบรรจง. (ม.ป.ป.). **แอนน์ โบการ์ท ผู้ปฏิวัติทฤษฎีการแสดงในยุคหลังสมัยใหม่.** ม.ป.ท.

สามมิติ สุขบรรจง. **(สัมภาษณ์).** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาการแสดงและกำกับการแสดงผ่านสื่อ วิทยาลัยนวัตกรรมเพื่อการสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 29 กันยายน 2557. 3 ตุลาคม 2557.

สุขสันติ แวงวรรณ. (2554). **นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ภาวะโลกร้อน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภางค์ จันทวานิช. (2556). **วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ** (พิมพ์ครั้งที่ 21). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวรรณี จักราวรวุธ. (ม.ป.ป.). **การกำกับการแสดง.** ม.ป.ท.

อัจจิมา ณ พัทลุง. **(สัมภาษณ์).** ผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง *BOX.* 9 ตุลาคม 2557.

อารี สุทธิพันธุ์. (2535). **ศิลปนิยม** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์.

อิราวดี ไตลังคะ. (2546). **ศาสตร์และศิลป์แห่งการเล่าเรื่อง** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก

แผ่นประชาสัมพันธ์ และสูจิบัตรในการแสดง

“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้านหน้าของแผ่นประชาสัมพันธ์ และสูจิบัตรในการแสดง

ด้านหลังของแผ่นประชาสัมพันธ์ และสูจิบัตรในการแสดง

ภาคผนวก ข

แบบประเมินผลงานการแสดง

“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สทาศัย พงศ์หิรัญ

แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์
การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2557
โดยนิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ (รุ่นที่ 5)
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง

1. แบบประเมินฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อตรวจสอบความพึงพอใจของการเข้ารับชมผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ โดยไม่มีคำตอบที่ถูกหรือผิด ซึ่งขอความร่วมมือจากผู้ตอบแบบประเมินทุกท่านในการให้คำตอบที่ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด และคำตอบของท่านจะเป็นแนวทางในการพัฒนางานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในโอกาสต่อไป

2. การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ปีการศึกษา 2557 ครั้งนี้ ประกอบไปด้วยการแสดงจำนวน 5 ชุด ได้แก่

ชื่อผลงานการแสดง	นิสิตผู้สร้างสรรค์ผลงาน
นาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลาในระดับนานาชาติ	นางสาวรักษ์สินี อัครศวะเมฆ
นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากคลื่นพายุซัดฝั่ง	นางสาวกัญชพร ต้นทอง
นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา	นายธรากร จันทนะสาโร
การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง	นางสาวดาริณี ชำนาญหมอ
ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา	นายสทาศัย พงศ์หิรัญ

3. แบบประเมินฉบับนี้มี 2 ตอน คือ
ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน จำนวน 1 หน้า
ตอนที่ 2 แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ จำนวน 2 หน้า

4. ขอความร่วมมือในการตอบแบบประเมินฉบับนี้ให้ครบทุกการแสดงหรือมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ทั้งนี้เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์มากที่สุดและนำไปใช้ประโยชน์ในการวิจัยได้ต่อไป

ขอขอบคุณทุกท่านที่ให้ความร่วมมือในการตอบแบบประเมิน
จากนิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ (รุ่นที่ 5)
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สทาศัย พงศ์หิรัญ

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน

คำชี้แจง : โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

1. วันที่ท่านเข้ารับชมการแสดง

☐ วันอังคารที่ 25 พฤศจิกายน 2557 ☐ วันพุธที่ 26 พฤศจิกายน 2557

2. เพศ

☐ ชาย ☐ หญิง

3. อายุ

☐ 15-20 ปี ☐ 21-25 ปี ☐ 26-30 ปี
☐ 31-35 ปี ☐ 36-40 ปี ☐ มากกว่า 40 ปี

4. สถานภาพ

☐ นักเรียน
ระดับชั้น ☐ มัธยมศึกษาตอนต้น
☐ มัธยมศึกษาตอนปลาย

☐ นิสิต/นักศึกษา
ระดับชั้น ☐ ปริญญาตรี
☐ ปริญญาโท
☐ ปริญญาเอก

☐ ครู/อาจารย์/พนักงานมหาวิทยาลัย
☐ พนักงานรัฐวิสาหกิจ/พนักงานของรัฐ/พนักงานเอกชน
☐ ศิลปินอิสระ
☐ อื่น ๆ (โปรดระบุ).....

5. ประสบการณ์ในการชมการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

☐ ไม่เคย ☐ 1-3 ครั้ง/ปี ☐ 4-6 ครั้ง/ปี
☐ 7-10 ครั้ง/ปี ☐ มากกว่า 10 ครั้ง/ปี

6. ท่านทราบข่าวการจัดการแสดงนาฏยศิลป์ครั้งนี้จากช่องทางใด (ตอบได้มากกว่า 1 ข้อ)

☐ ครู/อาจารย์ ☐ เพื่อน/คนรู้จัก ☐ คนในครอบครัว
☐ ป้ายประชาสัมพันธ์ ☐ สื่อออนไลน์ ☐ อื่น ๆ

สทาศัย พงศ์หิรัญ

ตอนที่ 2 แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์

คำชี้แจง : โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

การแสดงชุด
ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา
โดย นายสทาศัย พงศ์หิรัญ

1. โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ให้ตรงกับหมายเลขตามระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึกของท่าน

ลำดับ	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
		5	4	3	2	1
1	**แนวความคิดในการแสดง (Concept)**					
2	**ด้านบทการแสดง (Plot)**					
	2.1 การลำดับเรื่องราวในการแสดง					
	2.2 การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง					
	2.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและบทการแสดง					
3	**ด้านนักแสดง (Performer)**					
	3.1 จำนวนนักแสดง					
	3.2 ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง					
	3.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและนักแสดง					
4	**ด้านการออกแบบลีลา (Choreograohy)**					
	4.1 ความงดงามของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง					
	4.2 การสื่อความหมายของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง					
	4.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและการออกแบบลีลา					
5	**ด้านการออกแบบดนตรี (Music)**					
	5.1 อารมณ์และความรู้สึกของดนตรีประกอบการแสดง					
	5.2 แนวเพลงหรือวิธีการที่เลือกใช้ดนตรีในการแสดง					

ลำดับ	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
		5	4	3	2	1
6	**ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)**					
	6.1 อุปกรณ์ประกอบฯ สอดคล้องกับแนวความคิด					
7	**ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง (Acting Area)**					
	7.1 ขนาดของพื้นที่ที่ใช้แสดงผลงาน					
	7.2 ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดง					
	7.3 บรรยากาศของพื้นที่ในการแสดง					
8	**ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)**					
	8.1 ความสวยงามของรูปแบบหรือสีของเครื่องแต่งกาย					
	8.2 ความสอดคล้องของแนวความคิดและเครื่องแต่งกาย					
9	**ด้านการออกแบบแสง (Lighting)**					
	9.1 แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง					

2. ข้อเสนอแนะหรือข้อที่ควรปรับปรุงในการจัดแสดงผลงานครั้งต่อไป

.....

.....

.....

.....

.....

3. ถ้าหากว่ามีการจัดนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในโอกาสต่อไป ท่านจะ

☐ ไม่มาชมการแสดง ☐ ยังไม่แน่ใจ ☐ มาชมการแสดงแน่นอน

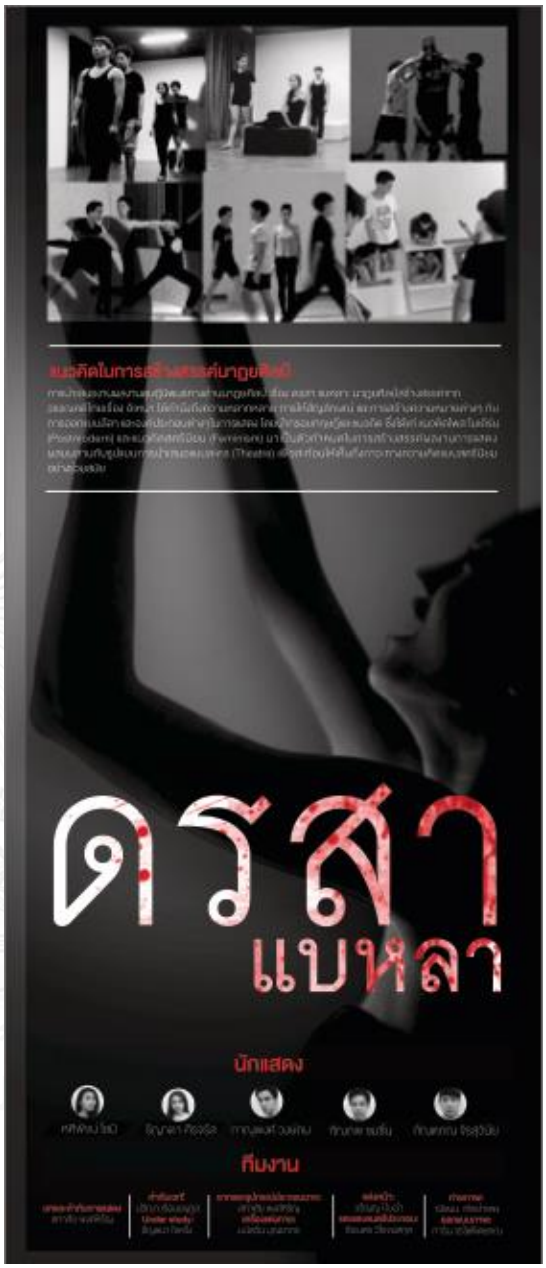
ขอขอบพระคุณทุกท่านที่ร่วมตอบแบบประเมิน
และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าข้อคิดเห็นของท่านจะสามารถ
นำไปพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในโอกาสต่อไป

ภาคผนวก ค

นิทรรศการ ข้อมูลการแสดง และบรรยากาศในการแสดง

“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ข้อมูลการแสดงและการประชาสัมพันธ์ ในงานนิทรรศการ

บรรยากาศภายในงานการแสดง (1)

บรรยากาศภายในงานการแสดง (2)

บรรยากาศภายในงานการแสดง (3)

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายสทาศัย พงศ์หิรัญ เกิดเมื่อวันที่ 9 พฤษภาคม พ.ศ. 2525 ที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร

ปีการศึกษา 2549 สำเร็จการศึกษาจากหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง วิชาเอกการแสดงและกำกับการแสดง วิชาโทวาทการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปีการศึกษา 2551 สำเร็จการศึกษาจากหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารจัดการวัฒนธรรม หมวดอุตสาหกรรมบันเทิง วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ปีการศึกษา 2555 เข้าศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัจจุบันทำงานเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University