นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

นายธรากร จันทนะสาโร

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

THE DANCE FROM CONCEPT OF *TRILAKSANA* IN BUDDHISM

Mr. Dharakorn Chandnasaro

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	นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา
โดย	นายธรากร จันทนะสาโร
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

ธรากร จันทนะสาโร : นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (THE DANCE FROM CONCEPT OF *TRILAKSANA* IN BUDDHISM) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.นราพงษ์ จรัสศรี, 360 หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีวัตถุประสงค์คือ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ และเพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ถือเป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีวิทยาการวิจัยแบบสหสาขาวิชาจากแนวคิดพระพุทธศาสนา ปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน แบบวิเคราะห์จากเอกสารและตำรา สื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ สังเคราะห์ สร้างสรรค์การแสดง และสรุปผล ตามลำดับ

ผลการวิจัยพบว่า ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เป็นการนำเรื่องราวของหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ทางพระพุทธศาสนามาสร้างสรรค์เป็นงานพุทธศิลป์ลักษณะหนึ่ง โดยเป็นการแสดงสาระสำคัญของอนิจจตา (การเกิดขึ้น) ทุกขตา (การตั้งอยู่) และอนัตตา (การดับไป) สามารถจำแนกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ได้ 8 ประการคือ 1) บทการแสดง สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ภายใต้ลักษณะและความหมายของไตรลักษณ์ 2) นักแสดง มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ การสื่อสารอารมณ์และความหมาย 3) ลีลา นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 4) เสียง ใช้เสียงที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีที่สร้างบรรยากาศและความรู้สึกของสมาธิหรือการเข้าฌาน 5) อุปกรณ์การแสดง นำเสนอผ่านแนวคิดมินิมอลลิสม์ (minimalism) ที่เน้นการใช้สัญลักษณ์ ความเรียบง่าย ประหยัด และเข้าใจง่าย คือ ดอกบัวและเทียนไข 6) พื้นที่การแสดง ได้สลายรูปแบบการแสดงดั้งเดิมที่ต้องแสดงในโรงละครเท่านั้น โดยจัดแสดงในพื้นที่แบบเปิดในลักษณะอื่น 7) แสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีมาช่วยในการถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึก และลำดับเหตุการณ์ต่าง ๆ และ 8) เครื่องแต่งกาย ใช้การออกแบบบนพื้นฐานแนวคิดมินิมอลลิสม์ (minimalism) ไม่มุ่งเน้นการแบ่งแยกเพศสภาพและมีความเป็นเอกภาพ นอกจากนี้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้ให้ความสำคัญใน 7 ประเด็นคือ 1) การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา 2) การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 3) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 4) การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 5) การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 6) การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ และ 7) การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน ดังนั้นผลการวิจัยทั้งหมดนี้จึงมีความสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

ผู้วิจัยได้จัดนิทรรศการผลงานนาฏยศิลป์เพื่อรับฟังความคิดเห็นจากประชาคม มีผู้เข้าชมผลงานทั้งสิ้น 249 คน เป็นนักเรียนระดับมัธยมศึกษา นิสิตและนักศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ นาฏยศิลปิน อาจารย์สอนนาฏยศิลป์ในระดับมหาวิทยาลัยและโรงเรียนมัธยมศึกษา และผู้สนใจทั่วไป ผลจากการประชาพิจารณ์และจากแบบสอบถามสรุปได้ว่า การนำแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนามาใช้เป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์มีความแปลกใหม่และเกิดความท้าทาย ทั้งต่อตัวผู้สร้างงานและผู้ชม และผู้เข้าร่วมชมการแสดงยอมรับรูปแบบและการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ เห็นว่าเป็นองค์ความรู้ที่ควรเผยแพร่และมีคุณค่าต่อพุทธศาสนิกชนทุกระดับ

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2557 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5586807235 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: BUDDHISM/DANCE/CHOREOGRAPHY/POSTMODERN DANCE

DHARAKORN CHANDNASARO: THE DANCE FROM CONCEPT OF *TRILAKSANA* IN BUDDHISM. ADVISOR: PROF. NARAPHONG CHARASSRI, Ph.D., 360 pp.

The objective of this dissertation is to create dance works and to explore dance creation concept. This research has been regarded as creative research and qualitative research applying the method of interdisciplinary research sciences from Buddhism, Philosophy, Semiology, and Fine and Applied Arts. Research tools include standard criteria of artists, analysis from documents and textbooks, electronic media that are related to dance, and in-depth interviews with specialists. Data will be analyzed, synthesized, supported dance, and summarized respectively.

Findings shown that the creation of dance work has been the creation of the story for the Buddhism truth principal of *Trilaksana* (three characteristics of existence) as a Buddhistic Art in another style. It has been an expression of the essence of *Anicca* (impermanence), *Dukkha* (stress and conflict), and *Anatta* (non-self) The 8 performance elements can be classified including 1) script being newly created under style and meaning of three characteristics of existence, 2) performer with abilities of dance, meaning and emotional communication, 3) choreography being presented through postmodern dance format, 4) music through the use of melody producing voice from musical instrument that crates climate and emotion of concentration or contemplation, 5) properties being presented through minimalism concept with emphasis on the use of symbol, simplicity, saving, easy comprehension which are lotus and candle, 6) performance area through disintegration of original performance style that must be performed in theater only to be showed in open area in other forms, 7) light design using Theory of Color as an aid in transmitting story, emotion and chronology, and 8) attire design using minimalism concept-based design without focus on sexuality separation and with unity. Moreover, dance creation concept focuses on 7 aspects which are 1) consideration on Buddhism philosophy, 2) consideration on simplicity in accordance with postmodern dance, 3) consideration on creative thinking in dance performance, 4) consideration on symbol in dance performance, 5) consideration on dance theory, music, and visual arts, 6) consideration on reflection of society using dance; and 7) consideration on creative performance for youths. Therefore, this entire research has been consistent and in line with the objective in all respects.

Researcher has arranged dance exhibition to gain public feedback. Audiences include 249 dance secondary-level students, undergraduates, dance specialists, dance artists, dance teachers in university and secondary school, and public. Findings from public criticism and questionnaires had shown that application of *Trilaksana* in Buddhism concept as a part of dance is unique and challenging for both exhibitors and audiences. Audiences also perceived that this creative dance is the knowledge worth sharing to all Buddhists.

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

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

กิตติกรรมประกาศ

นับตั้งแต่ที่ผู้วิจัยได้เข้ามาศึกษาในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต ณ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ก็ได้รับความรู้ ความเมตตาและความกรุณาจากคณาจารย์ทุกท่าน จนกระทั่งส่งผลให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ซึ่งผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งและขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้ดังนี้

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้เปรียบเสมือนเป็นมหาสมุทรแห่งปัญญาทางด้านนาฏยศิลป์ ที่คอยมอบขวัญกำลังใจ ให้คำปรึกษา คำแนะนำ คอยตรวจทานและแก้ไขวิทยานิพนธ์ให้ด้วยความเอาใจใส่อย่างดียิ่ง ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ รองคณบดีฝ่ายบริหารและวางแผน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ได้ช่วยจุดประกายความคิดของการทำวิทยานิพนธ์เรื่องนี้

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านสำหรับคำแนะนำที่เป็นประโยชน์ และทำให้การวิจัยครั้งนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ได้แก่ อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ รวมถึงผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญทุกท่านสำหรับข้อมูลสัมภาษณ์ทางด้านการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในหลากหลายมิติ

ขอกราบขอบพระคุณครูอาจารย์ทุกท่าน ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้จนสามารถนำมาใช้พัฒนาตนเองให้ก้าวหน้าทั้งในหน้าที่การงานและการศึกษาที่สูงขึ้น ขอขอบพระคุณคณาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์และสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สำหรับกำลังใจที่มอบให้ผู้วิจัยมาโดยตลอด ขอขอบคุณเพื่อนนิสิตร่วมรุ่นปริญญาดุษฎีบัณฑิต ณ ภาควิชานาฏยศิลป์ สำหรับความช่วยเหลือ ความห่วงใย กำลังใจและมิตรภาพที่อบอุ่นในระหว่างการศึกษาเล่าเรียน ขอขอบคุณนิสิตจากสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ขอขอบคุณอาจารย์ ดร.สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ สำหรับกำลังใจและความห่วงใยที่มอบให้แก่ผู้วิจัย รวมถึงขอขอบพระคุณผู้เกี่ยวข้องทุกท่านซึ่งไม่สามารถเอ่ยนามได้หมด ณ ที่นี้ สำหรับความช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ

ขอขอบคุณทุนอุดหนุนการศึกษา สำหรับนิสิตระดับปริญญาเอกและโทที่เข้าศึกษาในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย และทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต จากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยรู้สึกภาคภูมิใจและเป็นเกียรติอย่างยิ่ง และขอขอบคุณคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ได้สนับสนุนปัจจัยอำนวยความสะดวกอื่น ๆ ทำให้การศึกษาเป็นไปด้วยความราบรื่น

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณครอบครัว “จันทนะสาโร” และ “ธนิกนิธิกร” ที่คอยให้การสนับสนุนและช่วยเหลือผู้วิจัยในทุกสถานการณ์ชีวิต ทั้งในด้านกำลังใจและด้านทุนทรัพย์ ซึ่งเป็นที่สุดแห่งความสำเร็จในครั้งนี้โดยแท้จริง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญแผนภูมิ ..... ฎ
สารบัญตาราง ..... ฏ
สารบัญภาพ ..... ฐ
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 7
1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น 8
1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 9
1.9 การรายงานผลการวิจัย 9
1.10 สรุปบท 10
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 11
2.1 อารัมภบท 11
2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ 11
2.3 ไตรลักษณ์ในสังคมไทย 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.4 พระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติไทย 33
2.5 แนวคิดพุทธศิลป์ 40
2.6 สัญญาณวิทยาในพระพุทธศาสนา 43
2.7 แนวคิดนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ 48
2.8 แนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ 51
2.9 แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 62
2.10 ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 68
2.11 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 69
2.12 สรุปบท 72
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 73
3.1 อารัมภบท 73
3.2 รูปแบบงานวิจัย 73
3.3 การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ 76
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 87
3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย 99
3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 99
3.7 สรุปบท 104
บทที่ 4 กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ 106
4.1 อารัมภบท 106
4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล 106
4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของการผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ใน พระพุทธศาสนา 106
4.2.1.1 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 107

4.2.1.2 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 132

4.2.1.3 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 155

4.2.1.4 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 187

4.2.1.5 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5 207

4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดในการแสดงผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา 232

4.2.2.1 การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา 232

4.2.2.2 การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 235

4.2.2.3 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 239

4.2.2.4 การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 242

4.2.2.5 การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 246

4.2.2.6 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ 248

4.2.2.7 การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน 250

4.3 อภิปรายผล 252

4.4 สรุปบท 256

บทที่ 5 บทสรุป 258

5.1 อารัมภบท 258

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” 259

5.3 ผลงานการแสดงเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” 263

5.4 การสำรวจประชาพิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ 286

5.5 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปอนาคต 294

รายการอ้างอิง 297

ภาคผนวก 304

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาคผนวก ก ใบปิดประชาสัมพันธ์การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์..... 305

ภาคผนวก ข ตัวอย่างแบบประเมินผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” 307

ภาคผนวก ค ภาพนิทรรศการแสดงผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ข้อมูลการแสดง และบรรยากาศในการแสดง จากดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” 312

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 360

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1.1 กรอบแนวคิด เรื่อง รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ 6

แผนภูมิที่ 1.2 กรอบแนวคิด เรื่อง แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์.....6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย..... 102

ตารางที่ 4.1 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1... 126

ตารางที่ 4.2 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2... 149

ตารางที่ 4.3 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3... 181

ตารางที่ 4.4 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4... 202

ตารางที่ 4.5 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5... 223

ตารางที่ 5.1 ผลสำรวจข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม..... 286

ตารางที่ 5.2 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ ในวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557..... 288

ตารางที่ 5.3 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ ในวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557..... 290

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 3.1 สูจิบัตรประชาสัมพันธ์การแสดงชุด Creative Theatre for Peace.....93
ภาพที่ 3.2 ใบปิดประชาสัมพันธ์การแสดงชุด Loneliness.....94
ภาพที่ 4.1 วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยวิธีการด้นสด (improvisation) ตามโจทย์ที่กำหนด 112
ภาพที่ 4.2 การด้นสดทางนาฏยศิลป์ตามลักษณะของคำว่า อนิจจตา ในหลักไตรลักษณ์ 116
ภาพที่ 4.3 การด้นสดทางนาฏยศิลป์ตามลักษณะของคำว่า ทุกขตา ในหลักไตรลักษณ์ 118
ภาพที่ 4.4 การด้นสดทางนาฏยศิลป์ตามลักษณะของคำว่า อนัตตา ในหลักไตรลักษณ์ 120
ภาพที่ 4.5 การกำหนดตำแหน่งนักแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 124
ภาพที่ 4.6 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 128
ภาพที่ 4.7 การผสมผสานงานแบบ 1 มิติกับลักษณะของการเกิดขึ้นในไตรลักษณ์..... 138
ภาพที่ 4.8 การผสมผสานงานแบบ 2 มิติกับลักษณะของการตั้งอยู่ในไตรลักษณ์..... 141
ภาพที่ 4.9 การผสมผสานงานแบบ 3 มิติกับลักษณะของการดับไปในไตรลักษณ์ 143
ภาพที่ 4.10 การกำหนดตำแหน่งนักแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2.. 147
ภาพที่ 4.11 ประมวลภาพการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 151
ภาพที่ 4.12 ท่าทางของมือและแขน ขาและเท้า ที่มีการหักข้อต่อขึ้น ในนาฏยศิลป์ไทย..... 159
ภาพที่ 4.13 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากลักษณะอนิจจตาในไตรลักษณ์และศิลปะ 1 มิติ 160
ภาพที่ 4.14 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากลักษณะทุกขตาในไตรลักษณ์และศิลปะ 2 มิติ.. 162
ภาพที่ 4.15 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากลักษณะอนัตตาในไตรลักษณ์และศิลปะ 3 มิติ.. 164
ภาพที่ 4.16 การอนุมานถืออุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ ดอกบัวและเทียนไข ด้วยมือเปล่า. 168
ภาพที่ 4.17 การอนุมานเป่าเทียนไขโดยนักแสดง..... 169
ภาพที่ 4.18 บริเวณลานกว้างด้านหน้าอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย..... 171
ภาพที่ 4.19 บริเวณห้องโถงด้านในอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย... 172

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 4.20 ภาพดอกบัวที่ถูกใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย 173
ภาพที่ 4.21 อิสดอร่า ดันแคน (Isadora Duncan) ภายใต้เครื่องแต่งกายสีขาวแบบกรีก-โรมัน 174
ภาพที่ 4.22 ภาพร่างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ 175
ภาพที่ 4.23 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 184
ภาพที่ 4.24 นักแสดงในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา .. 188
ภาพที่ 4.25 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture)..... 192
ภาพที่ 4.26 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)..... 195
ภาพที่ 4.27 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)..... 198
ภาพที่ 4.28 พื้นที่เวทีของอาคารด้านในคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 202
ภาพที่ 4.29 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 204
ภาพที่ 4.30 การปรับปรุงลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 1 โหมโรง (Overture)..... 208
ภาพที่ 4.31 การปรับปรุงลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)..... 209
ภาพที่ 4.32 การปรับปรุงลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)..... 210
ภาพที่ 4.33 การปรับปรุงลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)..... 211
ภาพที่ 4.34 การแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกเรื่อง เลอนอร์ส..... 212
ภาพที่ 4.35 การแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ที่ใกล้เคียงกับการแสดงเรื่อง เลอนอร์ส 213
ภาพที่ 4.36 ดอกบัวจำลองและเทียนไขที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง 215
ภาพที่ 4.37 พื้นที่ด้านในฝั่งตรงข้ามเวที คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 216
ภาพที่ 4.38 ตัวอย่างการใช้แสงสีโทนเย็นคือ สีขาว ในการแสดงนาฏยศิลป์ 219
ภาพที่ 4.39 ตัวอย่างการใช้แสงสีโทนร้อนและเย็นคือ สีฟ้า สีส้ม สีแดง ในการแสดงนาฏยศิลป์..... 220
ภาพที่ 4.40 ตัวอย่างการใช้แสงสีโทนร้อนคือ สีส้ม สีแดง ในการแสดงนาฏยศิลป์..... 221
ภาพที่ 4.41 นักแสดงทดลองสวมเครื่องแต่งกายที่ตัดเย็บแล้วและให้เคลื่อนไหวจริง 222

ภาพที่ 4.42 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5 226
ภาพที่ 4.43 การแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง โนสทาเจีย (Nostagia) ในปี ค.ศ. 1990 233
ภาพที่ 4.44 การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเรื่อง ทอนปู (Tonpu) โดยนราพงษ์ จรัสศรี 235
ภาพที่ 4.45 ผลงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เรื่อง นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว 237
ภาพที่ 4.46 ผลงานนาฏยศิลป์พิสุทธิ์เรื่อง ทรีโซโล่ (Three Solos)..... 238
ภาพที่ 4.47 ผลงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เรื่อง เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ 240
ภาพที่ 4.48 ผลงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เรื่อง ความอ้างว้าง (Loneliness)..... 241
ภาพที่ 4.49 ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เรื่อง ทอนปู (Tonpu) 243
ภาพที่ 4.50 ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา..... 244
ภาพที่ 4.51 ผลงานการแสดงไลท์แอนด์ซาวด์ (light and sound) เรื่อง คนดีศรีอยุธยา..... 245
ภาพที่ 4.52 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง นารายณ์อวตาร 247
ภาพที่ 4.53 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง Contemporary Visuality of Thai Philosophy 249
ภาพที่ 4.54 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง นารายณ์อวตาร 251
ภาพที่ 5.1 กำหนดการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ในวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 264
ภาพที่ 5.2 กำหนดการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ในวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 265
ภาพที่ 5.3 ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา..... 266

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศาสนาเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดความเชื่อ หลักการ ค่านิยม และประเพณีบางอย่าง รวมถึงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันในสังคม เลือกปฏิบัติสิ่งต่าง ๆ ที่เห็นว่าเป็นประโยชน์ต่อการดำรงชีวิต กล่าวสอนให้บุคคลกระทำบางอย่างและงดเว้นการกระทำบางอย่าง ด้วยหลักคุณธรรม จริยธรรม และศีลธรรม ศาสนาที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง เช่น ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ศาสนายิว ศาสนาเต๋า ศาสนาพุทธ ศาสนาขงจื๊อ ศาสนาคริสต์ ศาสนาอิสลาม ทั้งนี้การสืบเนื่องของศาสนามักใช้วิธีการถ่ายทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นด้วยวิธีมุขปาฐะ ผ่านหลักคำสอน คัมภีร์ นิทานปรัมปรา และจารึกในลักษณะต่าง ๆ นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานที่แสดงว่าศาสนามีความผูกพันธ์อยู่ตลอดเวลาในสังคมของมนุษย์ ที่พบเห็นได้อย่างชัดเจนก็คือผลงานทางพุทธศิลป์ต่าง ๆ เป็นต้นว่าภาพวาดฝาผนัง ศิลปะปูนปั้น การแกะสลักศิลา รวมไปถึงแหล่งโบราณวัตถุหรือศาสนสถานที่ล้วนแล้วแต่มีวัตถุประสงค์ในการเผยแผ่หรือการสืบเนื่องหลักคำสอนของศาสนามาจวบจนถึงปัจจุบัน

หลักสัจธรรมทางพระพุทธศาสนาที่สำคัญประการหนึ่ง รู้จักกันในนามว่า ไตรลักษณ์ หมายถึง ลักษณะสามอาการที่เป็นเครื่องกำหนด หมายให้รู้ถึงความจริงของสภาวธรรมทั้งหลายที่เป็นอย่างนั้น 3 ประการ ได้แก่ อนิจจตา คือ ความเป็นของไม่เที่ยง ทุกขตา คือ ความเป็นทุกข์หรือความเป็นของคงทนอยู่มิได้ และอนัตตา คือ ความเป็นของมิใช่ตัวตน (พระพรหมคุณาภรณ์, 2550: 118) ผู้วิจัยจึงอนุมานได้ว่าแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์เป็นหลักสัจธรรมสำคัญที่อธิบายถึงการตระหนักรู้และการเข้าใจความเป็นธรรมชาติของสรรพสิ่งต่าง ๆ อย่างถ่องแท้มากขึ้น เพราะได้พิจารณาถึงกฎธรรมดาของสรรพสิ่งบนโลกนี้ทั้งปวง “สามัญลักษณะ หรือ ไตรลักษณ์ ลักษณะเช่นนี้ กล่าวได้ว่าเป็นสาธารณะแก่สิ่งทั้งหลาย” (สมัคร บุราวาศ, 2554: 195) ซึ่งพุทธศาสนิกชนทั่วไปมักคุ้นเคยกับคำว่า การเกิดขึ้น การตั้งอยู่ และการดับไป ซึ่งกฎธรรมชาติเหล่านี้ยังหมายรวมไปถึงรูปธรรมและนามธรรม

พระพุทธศาสนาได้มีการเผยแผ่ในลักษณะที่แตกต่างกันไป ซึ่งลักษณะที่มักจะพบเห็นกันได้บ่อยครั้งนั้นปรากฏในรูปแบบที่เรียกว่า พุทธศิลป์ อันเป็นผลงานศิลปะที่เล่าขานเรื่องราวของพระพุทธศาสนาในแง่มุมต่าง ๆ ซึ่งก็มีความแตกต่างกันออกไปตามแต่ศิลปินผู้สร้างสรรค์ โดยเป็นการนำปรัชญา แนวคิด และความเชื่อของมนุษย์ใช้เป็นสิ่งกระตุ้นในการสร้างงานศิลปะ ผลงานบางผลงานก็สามารถเข้าใจได้โดยทันที ในขณะที่บางผลงานก็มีความซับซ้อนเกินกว่าจะทำความเข้าใจได้ใน

ระยะเวลาอันสั้น สิ่งที่น่าสังเกตเกี่ยวกับงานพุทธศิลป์คือ ส่วนมากมักปรากฏในรูปแบบจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม อันถือว่าเป็นผลงานศิลปะที่ตั้งแสดงอยู่กับที่ได้อย่างถาวร แต่งานพุทธศิลป์ที่สามารถเคลื่อนไหวไปได้ตลอดเวลาเฉกเช่นงานนาฏยศิลป์กลับพบได้น้อยมากเมื่อเทียบกับงานลักษณะอื่น ๆ กระนั้นก็ตามเมื่อได้พิจารณาถึงที่มาของศาสตร์ทางนาฏยศิลป์ก็จะพบว่ามีความสัมพันธ์และเกี่ยวเนื่องกับศาสนาที่มนุษย์ให้ความเคารพนับถืออยู่เนือง ๆ จึงสามารถกล่าวโดยอนุมานได้ว่าองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ก็นับเป็นรูปแบบหนึ่งของผลงานศิลปะที่สามารถเผยแผ่หรือสืบเนื่องแนวคิดของพระพุทธศาสนาได้ ไม่แตกต่างไปจากงานพุทธศิลป์ในลักษณะอื่น ๆ ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น

เมื่อกล่าวถึงประเด็นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงร่วมกับพระพุทธศาสนาพบว่า ส่วนใหญ่ปรากฏในลักษณะงานภาพยนตร์หรือการละครเสียมาก แต่มุมมองทางพระพุทธศาสนาที่ถูกนำมาใช้อธิบายผ่านงานนาฏยศิลป์กลับพบอย่างจำกัด ซึ่งอาจพิจารณาถึงเหตุผลที่ว่า วิธีการนำเสนอยังขาดความแปลกใหม่หรืออาจยังต้องการความท้าทายและการคิดนอกกรอบในการสร้างสรรค์ผลงาน เนื่องด้วยผลงานแบบพุทธศิลป์สามารถเชื่อมโยงให้เข้ากับบริบททางสังคมได้อย่างหลากหลาย การสร้างสรรค์จึงมีกระบวนการที่อาจจำกัดเพียงไม่กี่วิธี จนทำให้กลายเป็นเครื่องผูกมัดหากศิลปินจะสร้างสรรค์หรือออกแบบงานพุทธศิลป์ จนส่งผลให้ผลงานเหล่านั้นกลายเป็นผลงานศิลปะที่ซ้ำซากจำเจและขาดความน่าสนใจในที่สุด

จากการศึกษางานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ในประเทศไทยส่วนใหญ่พบว่า มักเป็นการศึกษาวิจัยในด้านประวัติความเป็นมา ขนบประเพณีในการแสดง นาฏยศิลป์แบบราษฎร์ นาฏยศิลป์แบบหลวง ไปจนถึงรูปแบบที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ เป็นต้น และเป็นส่วนน้อยที่เป็นการศึกษาวิจัยในลักษณะร่วมกับหลายศาสตร์แบบสหสาขาวิชา หรือแม้กระทั่งงานวิจัยในลักษณะงานสร้างสรรค์กลับพบว่ามีอยู่อย่างจำกัดเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ดีการเข้าถึงหรือการเผยแพร่งานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์กลับพบว่ามีอุปสรรคไม่น้อย และพบว่าเอกสารต่าง ๆ เหล่านั้นกลับมีปริมาณน้อยเมื่อเทียบกับเอกสารทางด้านศิลปวิทยาการแขนงอื่น ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจใคร่รู้ที่จะนำความสำคัญของพระพุทธศาสนา ปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์มาใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อสังคม เป็นการแสดงออกถึงพุทธสัญลักษณ์อันเป็นตัวแทนของความเข้าใจโลกและสรรพสิ่งทั้งปวงบนโลก หากเมื่อศึกษาความสำคัญของแต่ละองค์ความรู้อย่างแตกฉานจนเข้าใจลึกซึ้งแล้ว ก็สามารถสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะได้ เป็นการประยุกต์หลักสัจธรรมทางพระพุทธศาสนาให้เข้ากับงานศิลปะที่แตกต่างไปจากเดิมด้วยการใช้รูปแบบของงานนาฏยศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกาย ผลของงานวิจัยนี้ยังสามารถนำไปพัฒนาในลำดับต่อไป โดยการวิเคราะห์หาคุณลักษณะของงานพุทธศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ การพิจารณาความหมายและจุดประสงค์ของงานพุทธศิลป์ในแต่ละวัฒนธรรมได้ในโอกาสต่อไปด้วย

การสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์มีองค์ประกอบหลายอย่างที่มีทั้งความหลากหลายและความซับซ้อน ซึ่งบางครั้งการใช้ประเด็นต่าง ๆ ร่วมกับแนวคิดทางพุทธศิลป์ที่มากจนเกินไปนั้นอาจสร้างความสับสนให้เกิดขึ้นได้ ฉะนั้นการใช้ความเรียบง่ายและการตัดทอนให้เหลือแต่ประเด็นที่สำคัญและจำเป็น อาจนำไปสู่ความชัดเจนอันจะเป็นการสร้างความเข้าใจให้เกิดกับคนรุ่นใหม่มากขึ้น แท้ที่จริงหนทางที่เรียบง่ายตามทางพระพุทธศาสนาเป็นสิ่งที่มีอยู่ แต่ไม่ได้ถูกนำมาจุดประกายร่วมกับทฤษฎีความเรียบง่ายของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ ฉะนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะนำเสนอนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเรียบง่าย ซึ่งมีปรากฏอยู่น้อยมากในวงการการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในประเทศไทย

อย่างไรก็ตามการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในยุคโลกาภิวัตน์เช่นทุกวันนี้ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องกระทำอยู่บนรากฐานของความรู้ ความเข้าใจ ในศาสตร์แขนงนั้น ๆ ให้ลึกซึ้ง นาฏยศิลป์เป็นศิลปะที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อ มีองค์ความรู้ที่ถูกสั่งสมกันมาเป็นเวลานาน เพียงแต่ว่ายังไม่การค้นคว้าด้วยวิธีการวิเคราะห์ การสังเคราะห์อย่างมีระบบและมีเหตุมีผลที่ชัดเจนมากเพียงพอ หรือแม้กระทั่งการนำภูมิปัญญานั้นมาใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะให้กลายเป็นองค์ความรู้ใหม่จนใช้เป็นหลักฐานที่สามารถอ้างอิงหรือพิสูจน์ได้ เป็นต้น ดังนั้นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้จึงเป็นการรวบรวมองค์ความรู้เพื่อพัฒนาผลงานด้านนาฏยศิลป์ที่อาศัยแกนหลักมาจากพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญ เป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ที่แตกต่างกันร่วมกับศาสตร์แขนงอื่น ๆ อีกทั้งยังใช้เป็นสื่อธรรมะทางความคิดให้กับสังคม รวมถึงเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์หรืองานพุทธศิลป์ในลักษณะอื่นที่มีความใกล้เคียงกันได้อย่างเหมาะสม ซึ่งจะช่วยให้เกิดคุณค่าและมีความสำคัญทั้งในแง่ของการอนุรักษ์และการพัฒนานาฏยศิลป์ในสังคมไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.2 คำถามในการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” นี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์เพื่อใช้เป็นพุทธสัญลักษณ์และสื่อธรรมะทางความคิดให้กับสังคมในปัจจุบัน โดยอาศัยหลักสัจธรรมเรื่องไตรลักษณ์มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ตั้งประเด็นคำถามสำคัญตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ดังนี้

1.2.1 ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจากการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” เป็นอย่างไร โดยสามารถจำแนกคำถามตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ซึ่งในแต่ละองค์ประกอบนั้นได้คำนึงถึงสาระสำคัญหรือนัยของการแสดงนาฏยศิลป์ว่าควรมีหลักคิดหรือพื้นฐานมาจากสิ่งใด มีคุณสมบัติหรือลักษณะเป็นอย่างไรและเพราะเหตุผลใดดังนี้

1.2.1.1 การออกแบบบทการแสดง

1.2.1.2 การคัดเลือกนักแสดง

1.2.1.3 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์

1.2.1.4 การออกแบบเสียง

1.2.1.5 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

1.2.1.6 การออกแบบสถานที่แสดง

1.2.1.7 การออกแบบแสง

1.2.1.8 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

1.2.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” เป็นอย่างไร โดยผู้วิจัยได้พิจารณาตั้งคำถามของงานวิจัยเพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ จำแนกเป็นประเด็น ๆ ดังนี้

1.2.2.1 การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา

1.2.2.2 การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

1.2.2.3 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์

1.2.2.4 การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์

1.2.2.5 การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์

1.2.2.6 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์

1.2.2.7 การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์ในการวิจัยคือ

1.3.1 รูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

1.3.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากความรู้แบบสหสาขาวิชา

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตไว้ดังนี้

1.4.1 การวิจัยนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา จะเป็นการวิเคราะห์และสังเคราะห์เกี่ยวกับหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาที่เรียกว่า ไตรลักษณ์ ถือว่าเป็นหนึ่งในหลักธรรมคำสอนที่สำคัญของพระพุทธศาสนา อันปรากฏอยู่ในคัมภีร์พระไตรปิฎก และเป็นหลักสัจธรรมที่มีการสืบทอดต่อกันมาในพระพุทธศาสนาแบบเถรวาท

1.4.2 รูปแบบนาฏยศิลป์ที่ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์ครั้งนี้ ไม่ได้เจาะจงรูปแบบผลงานไปที่นาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งเป็นพิเศษ แต่จะเลือกพิจารณาใช้รูปแบบของนาฏยศิลป์ที่สอดคล้องและกลมกลืนไปกับแนวความคิด ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานแนวความคิดสมัยใหม่และแนวความคิดหลังสมัยใหม่เป็นหลัก เนื่องจากแนวคิดทั้งสองเป็นแนวคิดที่มีความเป็นปัจจุบันกาล

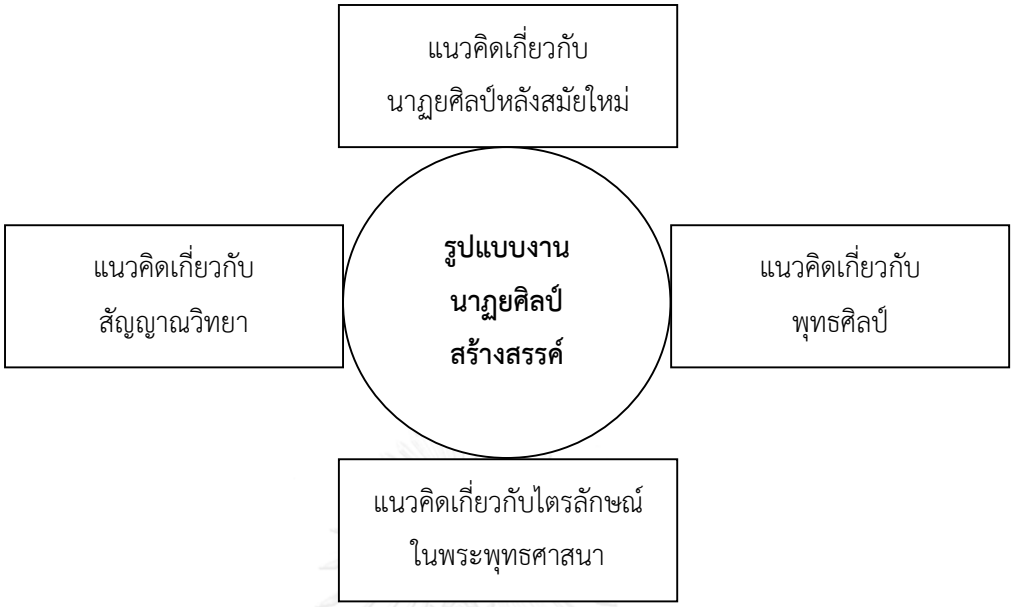
1.4.3 ในการวิจัยนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนานี้ ไม่หมายรวมไปถึงวิธีการตรัสรู้หรือการนิพพาน เพราะพุทธศาสนิกชนต่างก็มีความรู้ความเข้าใจในหลักสัจธรรมไตรลักษณ์มากน้อยไม่เท่ากัน จึงไม่สามารถอธิบายได้ด้วยเกณฑ์เฉพาะปัจเจกชน โดยผู้วิจัยอาศัยเกณฑ์ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากการแปลความหมายที่มีลักษณะตรงไปตรงมา ร่วมกับการใช้สัญลักษณ์ประกอบกับการผนวกแนวคิดทางด้านปรัชญาวิทยาและศิลปกรรมศาสตร์

1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย

กรอบแนวคิดสำหรับการวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และสังเคราะห์จากหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา แนวคิดทางด้านปรัชญาวิทยา แนวคิดทางด้านสัญญาณวิทยา องค์ความรู้ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์แบบสหสาขาวิชา อาทิ นาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ความรู้ที่ได้จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนศึกษาผลงานนาฏยศิลป์ การสัมภาษณ์และการสาธิตนาฏยศิลป์จากผู้ทรงคุณวุฒิ เหล่านี้นำมาเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังแสดงในแผนภูมิต่อไปนี้

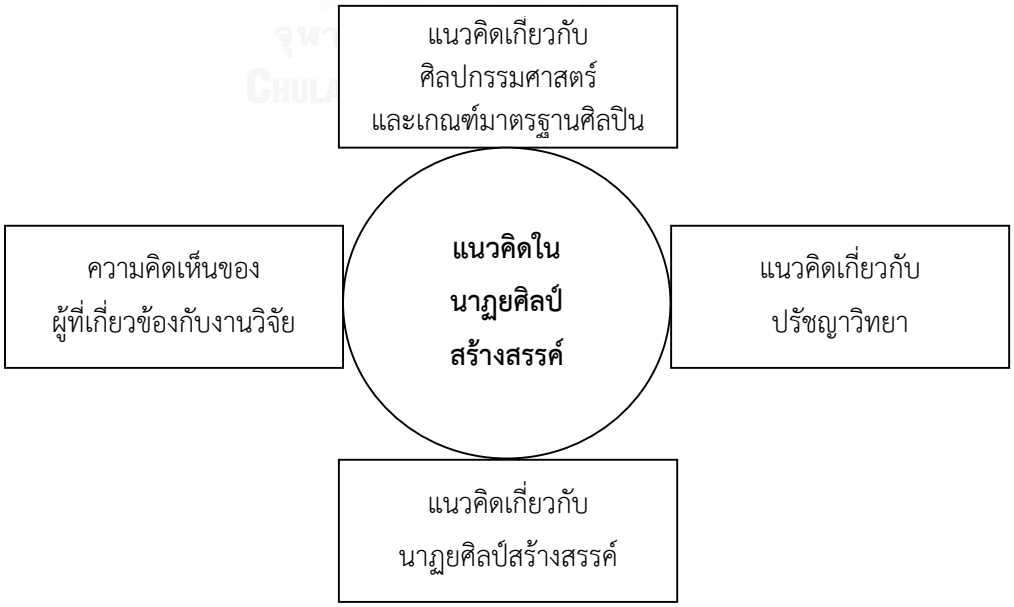
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แผนภูมิที่ 1.1 กรอบแนวคิด เรื่อง รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์



ที่มา: ผู้วิจัย

แผนภูมิที่ 1.2 กรอบแนวคิด เรื่อง แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์



ที่มา: ผู้วิจัย

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย

1.6.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ในการวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยมีเครื่องมือที่ใช้ดังต่อไปนี้

1.6.1.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร ได้แก่ข้อมูลในกลุ่มต่อไปนี้

1) ข้อมูลเกี่ยวกับไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

2) ข้อมูลเกี่ยวกับงานพุทธศิลป์

3) ข้อมูลเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติไทย

4) ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

5) ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

1.6.1.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกประเภทของการสัมภาษณ์ไว้หลายแบบ เช่น การสัมภาษณ์เป็นรายบุคคล การสัมภาษณ์เป็นกลุ่ม รวมไปถึงลักษณะของการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง โดยมีการใช้ประเด็นคำถามทั้งที่เป็นแบบปลายเปิดและแบบปลายปิด มีหัวข้อที่ใช้ในการตั้งประเด็นคำถามของการสัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

1) ประเด็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์

2) ประเด็นเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ปรัชญาวิทยา และสัญญาณวิทยา

3) ประเด็นเกี่ยวกับงานศิลปกรรมศาสตร์

1.6.1.3 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกศึกษาผลงานจากสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้อง ในประเด็นที่นำเสนอเรื่องราวของพระพุทธศาสนา ปรัชญา และผลงานศิลปกรรม โดยมุ่งเน้นเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาหรืองานพุทธศิลป์ที่ใกล้เคียง

1.6.1.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การสำรวจข้อมูลภาคสนามในที่นี้ อนุมานว่าเป็นการสังเกตการณ์ มักจะปฏิบัติควบคู่ไปกับวิธีการรวบรวมข้อมูลอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1) การสำรวจข้อมูลในด้านพุทธศาสนสถาน

2) การสังเกตจากผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์

2.1) การแสดงชุด *“Creative Theatre for Peace”*

2.2) การแสดงชุด *“Loneliness”*

2.3) การแสดงชุด *“Tonpu”*

1.6.1.5 การสัมมนา ผู้วิจัยได้เข้าร่วมรับฟังการสัมมนาและการวิพากษ์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ชุด *Creative Theatre for Peace* ในเทศกาลเดอะเรพเพอทัวร์ 2013 (The Repertoire 2013) ณ โรงละครแบล็กบ็อกซ์เธียเตอร์ (Black Box theatre) มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

วิทยาเขตรังสิต มีการแลกเปลี่ยนทรรศนะจากศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ในประเด็นของการใช้วรรณกรรมในการเล่าเรื่อง การตีความผ่านสัญลักษณ์ ความสวยงามของลีลานาฏยศิลป์ เป็นต้น

1.6.1.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน เป็นการคัดสรรศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางนาฏยศิลป์เพื่อเป็นการยกย่องศิลปินเหล่านั้นว่ามีความรู้ความสามารถในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานสู่แวดวงนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน เพื่อนำมาใช้พิจารณาคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในด้านที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

1.6.1.7 ประสบการณ์ส่วนตัวขอผู้วิจัย เป็นนำประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงในอดีตมาเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ ผลงานที่ผู้วิจัยเคยสร้างสรรค์และมีส่วนร่วมทั้งในฐานะที่เป็นผู้ออกแบบเอง และเป็นผู้ช่วยผู้ออกแบบ รวมถึงการเป็นนักแสดง

1.6.2 วิธีการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยตนเอง โดยใช้แบบสำรวจข้อมูลที่กำหนดไว้

1.6.3 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยมีวิธีการดังนี้

1.6.3.1 ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา วิธีการวิเคราะห์เอกสาร ร่วมกับการสังเกตการณ์ภาคสนามหรือภาคปฏิบัติ

1.6.3.2 ผู้วิจัยใช้วิธีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ โดยพิจารณาในแต่ละขั้นตอนของการสร้างสรรค์และการจัดองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์อย่างเหมาะสม

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น

ข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัยครั้งนี้คือ

1.7.1 การวิเคราะห์นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา จะวิเคราะห์เฉพาะหลักสัจธรรมเรื่องไตรลักษณ์เท่านั้น

1.7.2 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ใช้หลักการถอดความหมายและการแปลความหมาย บนพื้นฐานของแนวความคิดสมัยใหม่และแนวความคิดหลังสมัยใหม่เป็นหลัก

1.7.3 การวิจัยในครั้งนี้มิได้มีเจตนาใช้เป็นเครื่องมือหลักสำหรับการเทศนาหรือการอบรมสั่งสอนแก่พุทธศาสนิกชนแต่ประการใด หากแต่ใช้เป็นพุทธสัญลักษณ์และเป็นสื่อธรรมะทางความคิดเพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจในการดำรงชีวิตตามแนวทางของพระพุทธศาสนาในลักษณะงานพุทธศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

งานวิจัยครั้งนี้จะมีประโยชน์ คือ

1.8.1 เป็นการนำร่องการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ที่ผนวกแนวคิดทางพระพุทธศาสนา ปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์เข้าไว้ด้วยกันแบบสหสาขาวิชา ทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจในสาระของพระพุทธศาสนาอย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น ภายใต้ลักษณะที่เป็นธรรมชาติที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ อันถือได้ว่าเป็นการริเริ่มสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในลักษณะงานพุทธศิลป์

1.8.2 ผลการวิจัยครั้งนี้จะเป็นการจารึกหลักธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าในรูปแบบสื่อธรรมะทางความคิดในลักษณะผลงานนาฏยศิลป์ และสามารถใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาหรือสร้างสรรค์สื่อธรรมะรูปแบบอื่น ๆ หรือเป็นการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีกแนวทางหนึ่งในอนาคต ทั้งนี้ก็เพื่อให้ศาสตร์ดังกล่าวพัฒนาไปในทิศทางที่พึงประสงค์

1.8.3 ผู้ศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ เช่น ครู อาจารย์ นาฏยศิลปิน นิสิตนักศึกษา และผู้สนใจทั่วไปจะมีแหล่งค้นคว้าทางด้านการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพิ่มขึ้น อีกทั้งยังเป็นการเพิ่มตำราหรือเอกสารทางวิชาการเกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ ซึ่งค่อนข้างมีอยู่อย่างจำกัดเมื่อเปรียบเทียบกับศิลปะในสาขาอื่น ๆ

1.8.4 งานวิจัยครั้งนี้เป็นเครื่องพิสูจน์ว่าการนำนาฏยศิลป์และหลักสัจธรรมของพระพุทธศาสนามาผสมผสานกันนั้น สามารถใช้สื่อสารในลักษณะความเป็นสากล เป็นการสร้างงานพุทธศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวและเคลื่อนไหวอยู่ตลอด

1.8.5 พระพุทธศาสนาอันเป็นศาสนาที่คนส่วนใหญ่ของประเทศไทยให้ความนับถือมีการเผยแผ่ในลักษณะกว้างขวางมากขึ้น ด้วยการใช้องค์ความรู้แบบสหสาขาวิชา มีหลักการและทฤษฎีรองรับสามารถนำออกเผยแพร่ให้นานาชาติเข้าใจด้วยภาษาท่าทางของนาฏยศิลป์

1.9 การรายงานผลการวิจัย

ในการรายงานผลการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ผู้วิจัยได้จำแนกรายละเอียดออกเป็น 5 บท ดังต่อไปนี้

บทที่ 1 บทนำ ประกอบไปด้วย ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย ขอบเขตในการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น และประโยชน์ที่คาดวาจะได้รับ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบไปด้วย อารัมภบท นิยามศัพท์เฉพาะ ไตรลักษณ์ในสังคมไทย พระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติไทย แนวคิดพุทธศิลป์ สัญญาณวิทยาในพระพุทธศาสนา แนวคิดนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ แนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายใน

นาฏยศิลป์ แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย ประกอบไปด้วย รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย และผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

บทที่ 4 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ประกอบไปด้วย การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา โดยลำดับความสำคัญตามคำถามของงานวิจัยคือ รูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์ทั้งสิ้น 8 องค์ประกอบ และแนวคิดของผลงานนาฏยศิลป์ทั้งสิ้น 7 ประการ

บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผล ประกอบไปด้วย ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” และผลงานการแสดงเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ตามด้วยการสำรวจประชาพิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปอนาคต

1.10 สรุปบท

ในบทนี้ผู้วิจัยได้อรรถาธิบายเกี่ยวกับความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาในการวิจัย คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย ขอบเขตในการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น และประโยชน์ที่คาดวาจะได้รับ ซึ่งได้แสดงทรรศนะของผู้วิจัยที่มีต่อพระพุทธศาสนา ปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ โดยในบทต่อไปจะกล่าวถึงการค้นคว้าเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ซึ่งมีหัวข้อคือ นิยามศัพท์เฉพาะ ไตรลักษณ์ในสังคมไทย พระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติไทย แนวคิดพุทธศิลป์ สัญญาณวิทยาในพระพุทธศาสนา แนวคิดนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ แนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงรายละเอียดของแต่ละประเด็นดังปรากฏอยู่ในบทที่ 2 ต่อไป

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 อารัมภบท

ในงานวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่นำเสนอแนวคิดการสร้างงานนาฏยศิลป์ร่วมกับหลักสัจธรรมในพระพุทธศาสนา และในบทที่ 1 ที่ผ่านมาผู้วิจัยได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น และประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ โดยในบทที่ 2 จะนำเสนอสาระสำคัญของเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประกอบไปด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ ไตรลักษณ์ในสังคมไทย พระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติไทย แนวคิดพุทธศิลป์ สัญญาณวิทยาในพระพุทธศาสนา แนวคิดนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ แนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงโดยลำดับดังนี้

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ

ในงานวิจัยครั้งนี้มีคำศัพท์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่จะต้องทำความเข้าใจให้ตรงกัน เพื่อให้เกิดความชัดเจนในการพิจารณาความหมายและนัยสำคัญต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ภายในเนื้อหาของงานวิจัย มีทั้งคำศัพท์ทั่วไปและคำศัพท์เฉพาะ ทั้งที่ให้ความหมายเหมือนกัน ใกล้เคียงกัน หรือแตกต่างกันออกไป ได้แก่ นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ความคิดสร้างสรรค์ ไตรลักษณ์ พระพุทธศาสนา พุทธศิลป์ และคติธรรม อย่างไรก็ตามในการให้ความหมายของนิยามศัพท์เฉพาะในที่นี้ จะช่วยให้เกิดความชัดเจนของคำศัพท์ ป้องกันไม่ให้เกิดความสับสน รวมถึงความซ้ำซ้อนของความหมายและความคลุมเครือของความหมายจากคำศัพท์ต่าง ๆ ดังนั้นผู้วิจัยจะได้นำเสนอนิยามศัพท์เฉพาะอันเกี่ยวเนื่องกันกับงานวิจัยดังต่อไปนี้

2.2.1 นาฏยศิลป์

หากจะพิจารณาความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ มักพบว่ามีผู้ที่ทำการศึกษาและให้ความหมายเอาไว้อย่างมากมาย ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับความเชื่อ ประสบการณ์ และปัจจัยที่เกี่ยวข้อง อันเป็นเบ้าหลอมรวมองค์ความรู้เพื่อกลั่นกรองออกมาเป็นประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ อีกทั้งยังเกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นด้วย เหตุเพราะสภาพบริบททางสังคมหนึ่ง ๆ ย่อมมีผลต่อการให้นิยามความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ที่แตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ดีผู้วิจัยจะขอนำเสนอทรรศนะจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

เกสต์ (Guest) ได้อธิบายความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> นาฏยศิลป์เป็นอวัจนภาษาชนิดหนึ่งที่ใช้ร่างกายเป็นกลไกในการแสดงออก และยังเป็นสิ่งที่ใช้เชื่อมต่อกับวัฒนธรรมต่าง ๆ ได้เช่นกัน แม้ว่านาฏยศิลป์จะเป็นอวัจนภาษา หากแต่มีความเป็นภาษาเหมือนกับภาษาพูดหรือภาษาเขียนอื่น ๆ เหตุเพราะภาษาในนาฏยศิลป์มีลักษณะโครงสร้างของคำ วลี และประโยคเช่นเดียวกับวัจนภาษาทั่วโลก (Guest, 2005: 14)

สเตร้าส์ (Strauss) ได้อธิบายความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> เหล่านักปรัชญาผู้ยิ่งใหญ่ของโลกตะวันตกคือ โสกราตีส (Socrates) เพลโต (Plato) และอริสโตเติล (Aristotle) ได้ให้ประเด็นที่น่าพิจารณาไว้ว่า ศิลปะมีผลกระทบในทุกด้านของชีวิต และยังส่งผลกระทบมาจนถึงคนในยุคปัจจุบันนี้ พวกเขาเหล่านั้นได้ตั้งคำถามว่านาฏยศิลป์จะกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของพลเมืองได้เช่นไร และเมื่อเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งแล้วจะเกิดความคุ้มค่าในงานศิลปะหรือไม่ มีประโยชน์ในด้านที่เป็นสิ่งบันเทิงหรือการบำบัดรักษา นาฏยศิลป์ในปัจจุบันจึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะปฏิเสธความสัมพันธ์ที่มีมาในยุคกรีก โดยผ่านการแสดงละครโศกนาฏกรรม นาฏยศิลป์จึงมีความเป็นธรรมชาติเคียงคู่กับมนุษย์ มีรูปแบบและความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกับอารยธรรมของโลกยุคอดีต (Strauss, 2014: 7)

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้อธิบายความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> นาฏยศิลป์เป็นรูปแบบของศิลปะที่แสดงผ่านร่างกายมนุษย์ โดยใช้สื่อของการเคลื่อนไหวเหล่านั้นเป็นตัวเชื่อมโยง แม้ว่านาฏยศิลป์จะมีความหมายที่แตกต่างกัน แต่สิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจนคือ นาฏยศิลป์เป็นเสมือนการฉายความคิดและความรู้สึกภายในให้ออกมาเป็นการเคลื่อนไหว และนาฏยศิลป์ก็มีอำนาจในการสื่อสาร ทำให้เกิดการตอบสนองต่อการแสดงออกเหล่านั้น ช่วยทำให้ผู้ชมและผู้เข้าร่วมเกิดความรู้สึกและสัมผัสกับความสุขในการเคลื่อนไหวร่างกาย (Ambrosio, 1997: 3)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> นาฏยศิลป์มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของความหมายมาโดยตลอด ตั้งแต่นาฏยศิลป์ที่มีองค์ประกอบน้อยไปจนมาก เช่น ในการเข้าชมบัลเลต์ ผู้ชมคาดหวังไปชมนักแสดงใส่กระโปรงทูทู่ การขึ้นปลายเท้า ดนตรีที่ไพเราะ เรื่องย่อ ต่อมาภายหลังก็ได้ถูกตัดทอนองค์ประกอบเหล่านั้นออกไป คงเหลือแต่เพียงความสำคัญที่ให้กับลีลานาฏยศิลป์เป็นสำคัญ และเมื่อกล่าวถึงคำว่านาฏยศิลป์ ในปัจจุบันจึงมุ่งเน้นเฉพาะไปที่ลีลาการเคลื่อนไหว ซึ่งใกล้เคียงกับภาษาอังกฤษที่ว่า dance for movement sake (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

พาณี สีสวย ได้อธิบายความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> นาฏยศิลป์มาจากการบูชาเช่นสรวงเทพเจ้า เพราะมนุษย์ต้องอาศัยศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจด้วยการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มีการอ้อนวอนขอพรให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยบันดาลให้ได้สิ่งที่ตนปรารถนา โดยการทำพิธีต่าง ๆ เช่น พิธีบวงสรวง ถวายอาหาร สวดสรรเสริญอ้อนวอนขอพร และท้ายสุดมีการฟ้อนรำถวาย เพื่อให้เป็นที่พอใจแก่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายที่ตนเองนับถือ การฟ้อนรำแบบต่าง ๆ ดัดแปลงมาจากกิริยาท่าทางตามธรรมชาติให้เป็นรูปแบบกระบวนการรำที่เป็นแบบแผน (พาณี สีสวย, 2541: 9)

จากที่กล่าวมา เมื่อพูดถึงนาฏยศิลป์สิ่งแรกที่จะนึกถึงคือ การเคลื่อนไหวร่างกายที่พัฒนามาจากพิธีกรรมและความเชื่อของมนุษย์ อาศัยการเลียนแบบท่าทางจากธรรมชาติ มักจะกระทำให้สอดคล้องและตรงจังหวะ เป็นการแสดงออกของห้วงอารมณ์ที่แตกต่างกันอย่างวิจิตรงดงาม ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า นาฏยศิลป์ หมายถึง รูปแบบและวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติอย่างมีระบบแบบแผน มีความประณีตในการเคลื่อนไหวท่าทางเหล่านั้นให้สอดคล้องและกลมกลืนไปกับจังหวะเสียงร้องหรือเพลงดนตรี มีขั้นตอนการฝึกหัดขัดเกลานาฏยศิลป์เป็นเวลานานและสืบทอดต่อ ๆ กันมาจากรุ่นสู่รุ่นที่ชัดเจน ทั้งนี้ก็เพื่อใช้นาฏยศิลป์ให้เป็นเครื่องมือสำหรับการตอบสนองต่อวัตถุประสงค์หนึ่ง ๆ นอกจากนี้ยังให้ความสำคัญไปที่ลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายที่มุ่งเน้นเรื่องวิธีการและรูปแบบมากกว่าเรื่องราวของความหมายหรืออารมณ์ที่เจือปน

2.2.2 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์

เนื่องจากในปัจจุบันผลงานนาฏยศิลป์ที่มีการผลิตสร้างหรือออกแบบขึ้นมาใหม่นั้นมักถูกเรียกอย่างเข้าใจโดยอนุโลมว่าเป็นนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ หากแต่เมื่อพิจารณาให้ลึกซึ้ง ควรต้องทำความเข้าใจระหว่างคำสองคำคือ “นาฏยศิลป์” และ “สร้างสรรค์” ให้ชัดเจน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้พิจารณาศึกษาจากเอกสารและตำรา ร่วมกับการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการให้คำ

นิยามของคำว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในบริบทของงานวิชาการดังนี้

แมคโดนัลด์ (Mac Donald) ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

> นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ (creative dance) เป็นกิจกรรมการแสดงออกของร่างกายที่เล่าเรื่องราวและถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดจากภายใน เสริมสร้างความคิดเหล่านั้นด้วยอารมณ์และความรู้สึก รูปแบบของนาฏยศิลป์สร้างสรรค์มุ่งเน้นในเรื่องความคิดสร้างสรรค์ การแก้ไขปัญหาการแสดงออกทางความคิดและความรู้สึก โดยเกี่ยวข้องกับผู้มีส่วนร่วมในนาฏยศิลป์สร้างสรรค์นั้นด้วย ไม่ว่าจะเป็นผู้แสดงหรือผู้ชม นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จึงเป็นกระบวนการพัฒนาทักษะทางกายภาพและการแสดงออกของความงดงามทางศิลปะอย่างชัดเจนรูปแบบหนึ่ง (Mac Donald, 1991: 434)

เบิร์กมันน์ (Bergmann) ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

> นาฏยศิลป์สร้างสรรค์เป็นรูปแบบเฉพาะของศิลปะอย่างหนึ่ง ที่มักจัดการเรียนการสอนในระบบการศึกษาตั้งแต่ชั้นประถมศึกษาขึ้นไป และมีความแตกต่างจากนาฏยศิลป์อื่น ๆ ตรงที่ผู้เข้าร่วมไม่จำเป็นต้องเข้ารับการฝึกอบรมด้านทักษะปฏิบัติทางนาฏยศิลป์มาก่อน โดยทั่วไปนาฏยศิลป์ก็มักเกี่ยวข้องกับการใช้ความคิดสร้างสรรค์อยู่แล้ว มักประกอบไปด้วยเรื่องราวของการเคลื่อนไหวร่างกาย การแสดงออกทางความคิดและความรู้สึก นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จำเป็นต้องอาศัยความคิดและความรู้สึกเป็นส่วนสำคัญ สิ่งกระตุ้นทางด้านความคิดมีอยู่มากมาย ได้แก่ เพลง บทกวี และภาพวาด (Bergmann, 1995: 157)

แอชลีย์ (Ashley) ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

> นวัตกรรมอันน่าทึ่งที่เรียกว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์สามารถใช้ได้กับรูปแบบนาฏยศิลป์ที่หลากหลาย เป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่มีเสรีภาพในการสร้างสรรค์และแสดงออกอย่างกว้างขวาง เหมาะสมสำหรับอุดมการณ์ทางแนวคิดในโลกตะวันตก จากมุมมองการเชื่อมโยงเรื่องราวนาฏยศิลป์ของบุคคลมากมายร่วมกับเหตุการณ์ต่าง ๆ พบว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์มีความชัดเจนในแง่มุมของการแสดงออก กลายเป็นสัญลักษณ์ที่โดดเด่นในโลกแห่งการเคลื่อนไหวร่างกาย เช่น ผลงานของนาฏยศิลปินคนสำคัญ ได้แก่ รูดอล์ฟ ลาบาน (Rudolf Laban) มาธา เกรแฮม (Martha Graham) ดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) และแมรี วิกแมน (Mary Wigman) (Ashley, 2012: 156)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์เป็นกระบวนการสำคัญในนาฏยศิลป์ที่เริ่มต้นจากจุดหนึ่งแล้วมุ่งไปอีกจุดหนึ่ง อาศัยสิ่งเร้าที่พบเห็นหรือเกิดขึ้นได้รอบตัวแล้วนำมาสร้างเป็นนาฏยศิลป์ เป็นต้นว่า ศิลปินชอบผักกระเฉด พัฒนาและสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงผักกระเฉด กรณีนี้จะได้ผลงานนาฏยศิลป์ที่มีความสร้างสรรค์สูง ขณะที่หากพัฒนาสิ่งเร้าจากนาฏยศิลป์อีกสกุลหนึ่งแล้วนำมาผสมกับอีกสกุลหนึ่ง ทำให้ได้ความสร้างสรรค์ในอีกระดับหนึ่ง ขึ้นอยู่กับศิลปินว่าต้องการให้เป็นเช่นไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างสรรค์ที่จะเกิดขึ้นกับนาฏยศิลป์นั้น จำเป็นต้องกลั่นมาจากก้นบึ้งของสิ่งเร้าที่กระตุ้นให้เกิดความสนใจ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์โดยแท้จริงจะไม่ยึดติดและยึดมั่นไปกับยุคสมัย สถานที่แสดง หรือกรอบของเวลา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 4 เมษายน 2557)

ระวิวรรณ วรรณวิไชย ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ หมายถึง รูปแบบหรือลักษณะของงานนาฏยศิลป์ที่ได้ผ่านกระบวนการจัดเตรียมข้อมูล วางแผนและออกแบบให้เหมาะสมกับวัยและพัฒนาการของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นอย่างดี เพื่อให้ผู้ร่วมกิจกรรมสามารถรับประโยชน์สูงสุด โดยที่ยังรักษาไว้ซึ่งธรรมชาติพฤติกรรมของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นอย่างดี กล่าวคือ สามารถแสดงออก (ภายใต้เงื่อนไขที่ตกลงร่วมกัน) อย่างเสรี โดยมุ่งประโยชน์ไปที่การพัฒนาของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นหลัก (ระวิวรรณ วรรณวิไชย, 2554: 10)

จากที่กล่าวมาเป็นที่น่าสังเกตได้ว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จะมุ่งเน้นไปที่จุดกำเนิดอันได้มาจากสิ่งเร้าเป็นสำคัญ แล้วพัฒนาไปสู่กระบวนการออกแบบนาฏยศิลป์เพื่อวัตถุประสงค์ที่สร้างสรรค์ความสุขหรือก่อให้เกิดประโยชน์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ หมายถึง นาฏยศิลป์ที่มีจุดกำเนิดมาจากแรงบันดาลใจในสิ่งรอบตัวทุกอย่าง แล้วนำมาพัฒนาโดยผ่านกระบวนการของนาฏยศิลป์ ไม่ยึดติดไปกับรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งทางด้านนาฏยศิลป์ หากแต่มุ่งเน้นไปที่กระบวนการที่เรียกว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นสำคัญ เพื่อก่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่แตกต่างไปจากสิ่งเดิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้มีส่วนร่วมกับงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ไม่จำเป็นต้องมีทักษะหรือความชำนาญทางด้านนาฏยศิลป์มาก่อน และที่สำคัญคือมิได้มุ่งเน้นเฉพาะไปที่ยุคสมัย กรอบเวลา สถานที่ หรือแม้กระทั่งกลุ่มผู้แสดง

2.2.3 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

ปัจจุบันคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย มีนาฏยศิลปินและนักวิชาการได้ให้คำจำกัดความเอาไว้อย่างดาษดื่น ส่วนหนึ่งอาศัยความหมายจากประสบการณ์ส่วนตัวมาอธิบาย และส่วนหนึ่งก็อาศัยจากการศึกษาค้นคว้าเอกสารต่าง ๆ ที่มีอยู่ จึงทำให้ความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัยในแวดวงวิชาการของประเทศไทยขาดความเป็นเอกภาพและเข้าใจร่วมกันเมื่อมีการกล่าวถึงคำศัพท์คำนี้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอนำเสนอความหมายเพื่อให้เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งอาศัยข้อมูลจากแหล่งค้นคว้าต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ

> นาฏยศิลป์สมัยใหม่ (modern dance) มีความหมายใกล้เคียงกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (contemporary dance) ถือได้ว่าเป็นการเต้นรำที่มีรูปแบบค่อนข้างใหม่ เริ่มต้นในช่วงปลายยุคทศวรรษที่ 1800 ต่อช่วงต้นยุคทศวรรษที่ 1900 อันมีนัยหมายถึง “กบฏแห่งคลาสสิก” (ในที่นี้ผู้วิจัยขยายความต่อได้ว่าเป็นการหลีกหนีและการต่อต้านรูปแบบการเต้นคลาสสิก เป็นต้นว่า บัลเลต์) ในด้านรูปแบบและลีลาการเคลื่อนไหวก็มีการพัฒนาอย่างชัดเจนและแตกต่างอย่างมาก รวมถึงมีแนวคิดที่ทันสมัย เช่น การนำสถานการณ์จริงหรืออารมณ์จริงของมนุษย์ มาใช้เป็นแนวคิดในการเต้นรำ ศิลปินที่โดดเด่น ได้แก่ มาธา เกรแฮม (Martha Graham) ก็ได้สร้างสรรค์การเต้นรำที่พัฒนามาจากปัญหาด้านจิตใจของมนุษย์ (Ambrosio, 1997: 64)

นาเดิลและสเตร้าส์ (Nadel and Strauss) ได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ

> คำว่า สมัยใหม่ (modern) ที่เกิดขึ้นกับงานศิลปะถูกเรียกและกำหนดโดยศิลปินภาพวาดในยุคอิมเพรสชันนิสม์ (impressionism) ในประเทศฝรั่งเศส ราวปี ค.ศ. 1870 ต่อมาจึงถูกนำมาใช้อธิบายและขยายความร่วมกับศิลปะแขนงต่าง ๆ แต่เริ่มมีการใช้กับงานนาฏยศิลป์ในช่วงทศวรรษที่ 1910 กระทั่งตราบจนยุคสมัยปัจจุบันมีนาฏยศิลปินจำนวนมากที่ยังคงนำทักษะการแสดงมาจากบัลเลต์ คำว่า ร่วมสมัย (contemporary) จึงมีนัยอย่างคลุมเครือเมื่อต้องนำมาอธิบายงานนาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัยอาจเรียกว่าเป็นศิลปะที่ปรับปรุงทักษะของศิลปินในยุคสมัยต่าง ๆ ก่อนหน้านั้น ทั้งที่เป็นกลุ่มศิลปินทางนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ โดยอาศัยวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่ทันสมัยมากขึ้น (โดยผู้วิจัยได้วินิจฉัยว่าความทันสมัยในที่นี้ อาจหมายถึงท่าทางที่แตกต่างไปจากจารีตนาฏศิลป์ดั้งเดิม) หรืออาจใช้ลักษณะการฝึกหัดร่างกายแบบนักกีฬาเข้ามาช่วย ลักษณะความอ่อนตัวของร่างกายที่มีมากกว่าอดีต นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจึงครอบคลุมความเป็นวิทยาศาสตร์และความเป็นศิลปะเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งหมายถึงการมีคุณลักษณะของนักกีฬาและนักแสดงควบคู่กันไป (Nadel & Strauss, 2014: 29, 47)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เบรมเซอร์และแซนเดอร์ส (Bremser and Sanders) ได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (contemporary dance) มักเกิดขึ้นมาจากความปรารถนาและอุดมการณ์ของผู้สร้างงานแต่ละคน โดยในด้านการเคลื่อนไหวนั้นไม่จำเป็นต้องอาศัยระบบที่ใช้กันอย่างดาษดื่นในนาฏยศิลป์มากนัก ในช่วงศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงที่ระบบทางด้านนาฏยศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกายได้มีการพัฒนาในแง่ประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เป็นการปลุกกระแสความนิยมของศิลปินในยุคอดีต เช่น ในประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ศิลปินมีการนำความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและการเคลื่อนไหวมาใช้ในการสร้างวลีของดนตรี ในประเทศรัสเซียมีการนำเรื่องกลศาสตร์และการกีฬามาเป็นส่วนหนึ่งของนาฏยศิลป์ อย่างไรก็ตามในช่วงศตวรรษที่ 20 เป็นยุคเริ่มต้นแห่งการแสดงออกทางด้านมุมมองของศิลปินอย่างหลากหลาย การนำเสนอความปรารถนาของจิตใจมนุษย์ผ่านความเป็นตัวตนของศิลปินจึงมีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิง (Bremser & Sanders, 2011: 4)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ

คำว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัย ถูกอธิบายอย่างไม่เข้าใจในประเทศไทยมาเป็นเวลานานแล้ว ที่สำคัญควรทำความเข้าใจคำว่า “ร่วมสมัย” อย่างลึกซึ้งใน 2 ประเด็น ในประเด็นแรกมีความเกี่ยวข้องกับการนำผลงานนาฏยศิลป์ที่เคยสร้างสรรค์ในอดีตมาทำใหม่เพื่อแสดงในสมัยนี้ ก็ถือว่าเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแล้ว และในประเด็นที่สองควรพิจารณาในด้านรูปแบบของการแสดง ซึ่งพบว่า คำว่า นาฏยศิลป์สมัยใหม่ (modern dance) และคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (contemporary dance) จะมีรูปแบบเช่นเดียวกัน โดยบางตำราให้ความหมายนาฏยศิลป์ร่วมสมัยว่า “ความทันสมัยใหม่เสมอ” เนื้อหาสาระมักพูดถึงสิ่งใดก็ได้ที่แสดงความเป็นปัจเจกของศิลปินอย่างมาก รวมไปถึงท่าทางที่ไม่เน้นแค่ความสวยงามเพียงอย่างเดียว แต่ยังรวมไปถึงความน่าสนใจในสายตาของศิลปินแต่ละคนเป็นหลัก (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 4 เมษายน 2557)

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ ได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ

นาฏยศิลป์ร่วมสมัยน่าจะมีความคล้ายคลึงกับศิลปะร่วมสมัยอื่น ๆ ตรงที่เป็นผลงานที่รวบรวมเรื่องราว ความหมาย ความรู้สึก และความปรารถนาของมนุษย์ นำเสนอสู่วิธีการใช้ร่างกายอย่างงดงาม เช่นเดียวกับงานวรรณกรรมที่ถ่ายทอดผ่านตัวอักษร นาฏยศิลป์ร่วมสมัยมีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจตรงที่ไปปรากฏอยู่ ณ ที่แห่งใดก็ได้ ไม่มีความเชยหรือล้าหลัง ในแง่ของตัวสารที่หมายถึงท่าทางที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยอยู่ตลอด ทำให้นาฏยศิลป์ร่วมสมัยเป็นศิลปะที่เป็นปัจจุบัน (สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ, สัมภาษณ์: 11 กรกฎาคม 2557)

ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย หมายถึง การเต้นรำที่ผสมผสานแนวคิด รูปแบบ วิธีการ และนำมาคละเคล้าเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนเหมาะสม แนวคิดที่ได้อาจมาจากนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งหรือมากกว่านั้น อาจได้อิทธิพลจากนาฏยศิลป์ราชสำนักตะวันตก หรือการอาศัยแนวจากของนาฏยศิลปินจากยุคสมัยใหม่ต่าง ๆ นอกจากนี้ยังรวมถึงผลงานนาฏยศิลป์ในอดีตที่มีการนำกลับมาสร้างใหม่ ซึ่งอาจเป็นการปรับปรุงให้สอดคล้องกับสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัย โดยยังคงไว้ซึ่งสาระสำคัญที่ว่า รูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยต้องมีความทันสมัยหรือมีความสดใหม่ในสาระสำคัญที่ต้องการจะนำเสนออยู่เสมอ แต่อย่างไรก็ตามผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยก็ยังจำเป็นที่จะต้องให้ความสำคัญที่การสื่อสารระหว่างผู้ชมและผู้แสดงอยู่เสมอ

2.2.4 นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

ในแวดวงนาฏยศิลป์ของประเทศไทยในปัจจุบัน ยังขาดความเข้าใจที่ชัดเจนในเรื่องนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เหตุที่ผู้วิจัยกล่าวเช่นนี้เนื่องมาจาก ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ส่วนใหญ่นั้น มักจะถูกกำหนดให้เป็นงานนาฏยศิลป์หลังสมัยโดยอนุโลม เป็นการกำหนดมาจากตัวศิลปินเองก็ดี หรือจากสภาพแวดล้อมและกลุ่มผู้ชมก็ดี ซึ่งเป็นความเข้าใจที่คลาดเคลื่อน ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ความหมายหรือความสำคัญที่แท้จริงของคำศัพท์ดังกล่าวเกิดความเป็นเอกภาพที่สามารถเข้าใจร่วมกัน เมื่อมีการนำไปใช้หรืออธิบายต่อในวงกว้างก็ยิ่งทำให้ห่างไกลจากความหมายที่แท้จริง อีกทั้งผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในประเทศไทยก็มีอยู่อย่างจำกัด ดังนั้นผู้วิจัยจึงเกิดแนวคิดว่า ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ การนิยามศัพท์คำนี้ควรที่จะต้องได้รับการศึกษาในเชิงวิชาการ โดยมีรายละเอียดที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและจะขอนำเสนอเสนอไว้ดังนี้

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้ว่า

> ในช่วงทศวรรษที่ 1950 ศิลปินหรือผู้ออกแบบท่าเต้นรำเริ่มรู้สึกถึงคำว่า “ข้อจำกัด” ของนาฏยศิลป์มากขึ้น และหันมาพิจารณาว่านาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เป็นปรัชญาของการเคลื่อนไหวร่างกายที่น่าศึกษา เพราะต้องเข้าใจคำว่า “นามธรรม” (abstract) และในปัจจุบันมักให้นิยามของคำว่า ศิลปะหลังสมัยใหม่ว่าเป็น “ความล้ำหน้า” (avant garde) กล่าวคือเป็นผู้นำศิลปะที่มีแนวคิดหรือมุมมองการนำเสนอที่ก้าวล้ำไปกว่าคนจำนวนมาก โดยเฉพาะในแง่ของการเต้นรำนั้นก็ไม่ได้ยึดถือเอาความมีรูปแบบหรือตีแผ่ความต้องการในสิ่งที่สมบูรณ์แบบตามต้นฉบับเป็นที่ตั้งแต่อย่างใด (Ambrosio, 1997: 65)

โคปแลนด์ (Copeland) ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้ว่า

> การทำความเข้าใจเรื่องราวของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จำเป็นต้องวางกรอบแนวคิดของนาฏยศิลป์ชนิดนี้ให้ดีเสียก่อน และต้องยอมรับว่าแนวคิดหลังสมัยใหม่ได้ถูกนำไปพัฒนาและเป็น

ศิลปะร่วมกันกับศิลปะอื่น ๆ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ถูกจัดแสดงครั้งแรกที่ จัดสันด๊านซ์เธียเตอร์ (Judson dance theatre) เป็นศิลปะที่กว้างขวางพอที่จะครอบคลุมการออกแบบงานนาฏยศิลป์ที่ถูกสร้างขึ้นอย่างหลากหลายรูปแบบ และไม่จำเป็นต้องมีผู้อุปถัมภ์ เช่น บัลเลต์ (ผู้วิจัยได้วินิจฉัยว่าผู้อุปถัมภ์ ในที่นี้ หมายถึงงานนาฏยศิลป์ที่ต้องอยู่ในความดูแลของราชสำนักหรือชนชั้นสูงอื่น ๆ ด้วย) เหล่าบรรดาศิลปินก็สร้างสามารถสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ได้ (Copeland, 1983: 30)

ไลห์ส (Lihs) ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้ว่า

การเคลื่อนไหวที่เรียกว่านาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้ถูกสังเคราะห์จากเหล่าบรรดานาฏยศิลปินที่มีชื่อเสียงในเมืองนิวยอร์ก โดยจัดแสดงขึ้นครั้งแรกที่โรงละครชื่อ จัดสันด๊านซ์เธียเตอร์ (Judson dance theatre) หรือบางครั้งเรียกว่า โบสถ์จัดสัน (Judson church) โดยนาฏยศิลป์ชนิดนี้ได้เริ่มพัฒนามาตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษที่ 1960 บรรดานาฏยศิลปินที่มีเชื่อเสียง ได้แก่ อีวอนน์ เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) ทริชา บราวน์ (Trisha Brown) เดโบราห์ เฮย์ (Deborah Hay) และ ลูซินดา ไชล์ส (Lucinda Childs) เหล่านี้ผลิตงานนาฏยศิลป์ร่วมกับคีตกวีหลายคน และในช่วงท้ายของทศวรรษที่ 1960 ก็เริ่มมีการก่อตั้งสมาชิกใหม่ภายใต้ชื่อว่า แกรนด์ยูเนียน (Grand Union) (Lihs, 2009: 140)

เบเนสและคาร์โรลล์ (Banes and Carroll) ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้ว่า

นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) มิได้มีท่าทางที่เป็นมาตรฐานสามัญหรือมีการเคลื่อนไหวที่เฉพาะ แต่ลีลาของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่คือการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (everyday movement) อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวที่เรียกว่าเป็นมาตรฐานสามัญก็อาจปรากฏอยู่ในรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้บ้างในบางโอกาส ถือเป็นสัญญาณบางอย่างที่แสดงภาระผูกพันของนาฏยศิลปิน นอกจากนี้การเคลื่อนไหวยังมุ่งเน้นไปที่การแสดงออกอย่างธรรมชาติ และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ถือเป็นการปฏิเสธรูปแบบของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Banes & Carrol, 2006: 60)

อภิธรรม กำแพงแก้ว ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้ว่า “เป็นผลงานสร้างสรรค์ทางด้านการเต้นรำที่ไร้รูปแบบ ไร้ข้อจำกัด เล่นหรือจัดแสดงที่ไหนก็ได้ และยังให้ความสนใจไปที่สิ่งต่าง ๆ มากกว่าที่จะเน้นไปเฉพาะผู้ชมมากขึ้น และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องก็อาจมีความขัดแย้งกันอย่างสิ้นเชิง จนผู้ชมไม่อาจคาดเดาผลงานได้” (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2556)

นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ตามทรรศนะของผู้วิจัยจึงหมายถึง ผลงานนาฏยศิลป์ที่ไม่ได้ยึดเอากรอบหรือจารีตของนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งเป็นที่ตั้ง แต่เป็นนาฏยศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะและมีความแตกต่างตามแต่ความถนัดของนาฏยศิลปิน โดยปราศจากรูปแบบที่แน่นอนตายตัว องค์ประกอบในนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จะขัดแย้งไปจากคติความเชื่อของนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมอย่างสิ้นเชิง ทั้งในด้านลีลาการเคลื่อนไหว เพลงดนตรี เครื่องแต่งกาย สถานที่จัดแสดง ฯลฯ เหล่านี้จึงสามารถแยกออกจากกันได้โดยเด็ดขาดและมีความเป็นอิสระที่สุด โดยเฉพาะในแง่ของการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ สามารถนำท่าทางจากกิจวัตรประจำวันโดยทั่วไปมาใช้ ละทิ้งความงดงามตามคติของนาฏยศิลป์หรือเป็นการแสดงทักษะปฏิบัติขั้นสูง และในด้านการถ่ายทอดสาระสำคัญก็มีการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา มักมีการทำภาพการเคลื่อนไหวที่ซ้ำไปซ้ำมาด้วย

2.2.5 ความคิดสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์ ถือเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ศิลปวิทยาการหลาย ๆ แขนงมีการพัฒนาไปในทิศทางที่ดีขึ้น เป็นช่องทางในการก่อให้เกิดสิ่งใหม่ สร้างประโยชน์ใช้สอยและคุณค่าให้กับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง มีผลต่อการดำรงชีวิตทั้งด้านกายภาพและด้านจิตใจให้กับสังคมของมนุษยชาติ โดยเฉพาะในศาสตร์ทางด้านศิลปะนั้นพบว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญอย่างมหาศาล ก่อให้เกิดพลัง แรงบันดาลใจ อันทำให้ผลงานศิลปะมีความแตกต่างกันออกไป กลายเป็นศิลปะเฉพาะตัวในที่สุด ซึ่งผู้วิจัยจึงได้พิจารณาศึกษาถึงความสำคัญของคำศัพท์ดังกล่าว โดยพอจะสรุปอย่างสังเขปไว้ดังนี้

ออลสัน (Olson) ให้ความหมายของคำว่า ความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า

> ความสามารถในการคิดสร้างสรรค์ คือ ความสามารถในการสร้างสิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมา คำถามที่มักจะใช้กันอยู่ทั่วไปว่า อะไรเป็นส่วนประกอบของความคิดสร้างสรรค์นั้น คงจะไม่ใช่มีเพียงสิ่งเดียว ความคิดสร้างสรรค์ของคนใดคนหนึ่ง อาจจะหมายถึงการค้นพบดาวพระเคราะห์ดวงใหม่ วิธีการเล่นเปียโนหรือเล่นเทนนิสได้ดี วิธีการระบายสีให้ได้รูปภาพสวยสดงดงาม ซึ่งไม่เคยทำได้มาก่อน หรืออาจจะให้ความหมายอย่างง่าย ๆ ว่า หมายถึงความพยายามทำสิ่งต่าง ๆ ให้ใหม่ขึ้น (โรเบิร์ต ดับบลิว ออลสัน, 2539: 15)

ฮูกิลล์และคณะ (Hugill et al.) ให้ความหมายของคำว่า ความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า

> ความคิดสร้างสรรค์นับว่าเป็นกระบวนการปกติตามธรรมชาติที่แสวงหาสิ่งใหม่ ๆ และการนำสิ่งเหล่านั้นมาพัฒนาคุณภาพชีวิตของมนุษย์ ความคิดสร้างสรรค์เปิดกว้างอย่างมากต่อศิลปวิทยาการที่หลากหลาย เป็นได้ทั้งความอดทนและความคลุมเครือ อีกทั้งยังเป็นที่ต้องการของมนุษย์ทุกยุคสมัย (Hugill, Yang, Rakzinski, & Sawle, 2013: 238)

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ ให้ความหมายของคำว่า ความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า

คำว่าความคิดสร้างสรรค์ในภาษาไทย มีคำจำกัดความค่อนข้างหลากหลาย จัดว่าเป็นคำนิยามที่คลุมเครือ ไม่ชัดเจน เมื่อคนไทยใช้คำว่าสร้างสรรค์ จึงกลายเป็นคำที่หละหลวมมาก แต่โดยส่วนใหญ่คำว่าความคิดสร้างสรรค์มีความหมายอยู่ 3 อย่าง คือ 1) หมายถึงความคิดแง่บวก 2) การกระทำที่ไม่ทำร้ายใคร และ 3) การคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ (เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์, 2553: 3-4)

วิรุณ ตั้งเจริญ ให้ความหมายของคำว่า ความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า

การกล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ในภาพรวมของสังคม จึงมักเป็นการกล่าวถึงสิ่งที่สัมพันธ์กับการมีอิสรภาพ การคิดค้นสิ่งใหม่ ๆ และเลยไปถึงสังคมอุตสาหกรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์มวลวัตถุ อย่างไรก็ตามการกล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ มิได้สัมพันธ์แต่เพียงการผลิตวัตถุเท่านั้น แต่ความคิดสร้างสรรค์ได้กินความกว้างขวางไปสู่การดำรงชีวิต ศิลปกรรม รวมทั้งการเลือกสรรอีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 145)

วิทยากร เชียงกูล ให้ความหมายของคำว่า ความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า

ผลผลิตของงานสร้างสรรค์จำเป็นจะต้องมีผู้ดูที่รับรู้และประเมินคุณค่าด้วยสิ่งต่าง ๆ เช่น ภาษา ประเพณี กฎหมาย เพลง ความเชื่อ และคุณค่าในสิ่งต่าง ๆ ก็คล้าย ๆ กับยีนในสิ่งมีชีวิตในโลกปัจจุบัน ถ้ามันเข้มแข็งจริง มันก็จะอยู่รอดมาได้ ไม่เช่นนั้นมันก็จะสูญหายไป คนที่มีความคิดสร้างสรรค์ สร้างสิ่งที่จะมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมของพวกเขา ถ้าเขาเป็นนักคิดสร้างสรรค์ที่มีคนยอมรับว่ายิ่งใหญ่ สิ่งที่เขาสร้างสรรค์ก็จะคงอยู่ทนยาวนานและมีผลกระทบต่อวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้งขึ้น (วิทยากร เชียงกูล, 2551: 133-134)

ผู้วิจัยจึงสรุปใจความสำคัญได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการที่แสดงออกถึงลักษณะของการคิดค้น การเสาะแสวงหากระบวนการ วิธีการ แนวทางใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้นกับศิลปวิทยาการทุกแขนง เป็นต้นว่าวิศวกรรมศาสตร์ วิทยาศาสตร์ แพทยศาสตร์ ศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งความคิดสร้างสรรค์ควรเป็นสิ่งที่ต้องเอื้อประโยชน์หรือให้คุณูปการต่อสังคม ชุมชน และวัฒนธรรมของมนุษย์ แต่ทั้งนี้ผลลัพท์ที่ได้มาจากความคิดสร้างสรรค์นั้นอาจเป็นได้ทั้งสิ่งใหม่หรือสิ่งใกล้เคียงกับของเดิม อีกทั้งยังจำเป็นต้องอาศัยผู้อนุรักษ์เพื่อดำรงไว้ซึ่งผลงานของความคิดสร้างสรรค์ในอดีต เพื่อการนำมาใช้พัฒนาความคิดสร้างสรรค์ในอนาคต

2.2.6 ไตรลักษณ์

หลักสัจธรรมไตรลักษณ์ ปรากฏเป็นส่วนหนึ่งในคำสอนของคัมภีร์พระไตรปิฎก ในปัจจุบันมีสถาบันหรือองค์กรทางพระพุทธศาสนาได้รวบรวมและศึกษาความหมายของหลักสัจธรรมดังกล่าวอย่างถ่องแท้เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อการเผยแผ่ในระยะยาว โดยผู้วิจัยขอนำเสนอสาระสำคัญที่ได้จากการศึกษาคำศัพท์ดังกล่าว ดังนี้

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต) ได้แสดงทรรศนะของ ไตรลักษณ์ ไว้ว่า

> หลักสัจธรรมไตรลักษณ์สามารถเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สามัญลักษณะ แปลว่า ลักษณะที่ทั่วไป หรือเสมอเหมือนกันแก่สิ่งทั้งปวง ซึ่งได้ความหมายเท่ากัน ประกอบไปด้วยส่วนสำคัญ 3 ส่วน ได้แก่ “อนิจจตา” คือ ความไม่เที่ยง ความไม่คงที่ “ทุกขตา” คือความเป็นทุกข์ ภาวะที่ถูกบีบคั้น กดดัน ฝืนและขัดแย้งอยู่ในตัว และ “อนัตตา” คือ ความไม่ใช่ตัวตน ความไม่มีตัวตนที่แท้จริงของมัน (พระพรหมคุณาภรณ์, 2554: 4-5)

ปรีชา ช้างขวัญยืน และสมภาร พรมทา ได้แสดงทรรศนะของ ไตรลักษณ์ ไว้ว่า

> ไตรลักษณ์ หรือลักษณะสามประการ อันได้แก่ “อนิจจัง” ความไม่คงที่ ความเปลี่ยนแปลงผันแปร “ทุกขัง” ความไม่อาจดำรงอยู่ในสภาวะหรือลักษณะเดิมได้ ต้องเปลี่ยนแปลง และ “อนัตตา” ความไม่เป็นตัวตนคงที่ กำหนดว่าเป็นตัวตนแน่นอนไม่ได้ กฎธรรมชาติดังกล่าวนี้แย้งลักษณะสำคัญของพระเจ้าคือ ความเป็นสิ่งคงที่สมบูรณ์ เป็นนิรันดร และเป็นอมตะ ซึ่งเรียกว่าอาตมันหรือพรหมัน คำสอนเรื่องไตรลักษณ์เป็นคำสอนที่แย้งว่าความเป็นอาตมันหรืออัตตาที่เที่ยงแท้นั้นไม่มีอยู่ เมื่อแย้งสภาพนั้นแล้วก็เท่ากับแย้งอาตมันที่สืบจากอาตมันใหญ่หรือปรมาตมันนั้นด้วย จิตของแต่ละคนซึ่งฮินดูถือว่ามีธรรมชาติอย่างเดียวกับอาตมันใหญ่หรือพระเจ้านั้นก็ไม่มีด้วย มีแต่จิตซึ่งมีสภาพเกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป ตามกฎไตรลักษณ์เช่นเดียวกับร่างกาย (ปรีชา ช้างขวัญยืน และสมภาร พรมทา, 2556: 175)

อภิญวัฒน์ โพธิ์สาน ได้แสดงทรรศนะของ ไตรลักษณ์ ไว้ว่า

> ไตรลักษณ์เป็นหลักสัจธรรมพุทธที่สำคัญ มุ่งสอนให้เข้าใจชีวิตที่เป็นไปตามธรรมดาตามที่เป็นจริง จนสามารถตอบได้ว่า “ชีวิตเรานี้เป็นอย่างไร” และเมื่อรู้ชีวิตตามความเป็นจริงหรือตามธรรมดาแล้วก็จะทำให้เกิด “ความรู้เท่าทัน” นำไปสู่การคิดหาวิธีแก้ไขป้องกันทางการปฏิบัติล่วงหน้าต่อไป (อภิญวัฒน์ โพธิ์สาน, 2551: 133)

ปัญญานันโท ได้แสดงทรรศนะของ ไตรลักษณ์ ไว้ว่า

> การพิจารณากำหนดรู้อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา เป็นสิ่งสำคัญในการปฏิบัติเพื่อความดับทุกข์ เพื่อการตรัสรู้ และเพื่อนิพพาน คำว่า “อนิจจัง” หมายความถึง สภาพของรูปและนามซึ่งเมื่อเกิดขึ้นแล้ว ไม่สามารถจะคงทนอยู่ในสภาพเดิมได้ จะต้องเปลี่ยนแปลงไป จะต้องเสื่อมไป และแตกดับไปในที่สุดตามธรรมชาติ ซึ่งเป็นสัจธรรมอย่างหนึ่ง คำว่า “ทุกขัง” หมายความถึง สภาพของรูปและนามเป็นทุกข์ และคำว่า “อนัตตา” หมายความถึง รูปและนามทั้งหลาย ไม่ใช่ของเรา ไม่ใช่เรา ไม่ใช่ตัวของเรา (ปัญญานันโท, 2553: 9-11)

ฟุ้งเฟื่อง เครือตราชู ได้แสดงทรรศนะของ ไตรลักษณ์ ไว้ว่า

> ในบรรดาหลักธรรมใหญ่ ๆ ในพระพุทธศาสนา มีหลักธรรมสำคัญหลักธรรมหนึ่ง ซึ่งเป็นที่รู้จักกันไปทั่วในหมู่พุทธศาสนิกชน หลักธรรมนั้นคือ ไตรลักษณ์หรือสามัญลักษณะ เป็นกฎเกณฑ์ของธรรมชาติซึ่งได้กล่าวถึงสิ่งทั้งหลายทั้งปวงที่เกิดขึ้นด้วยการปรุงแต่ง (สังขารธรรม) ว่ามีหลักสำคัญ 3 ประการคือ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา หมายถึง สิ่งทั้งหลายไม่เที่ยง สิ่งทั้งหลายเป็นทุกข์ และสิ่งทั้งหลายไม่ใช่ตัวตนที่แท้จริง ตามลำดับ (ฟุ้งเฟื่อง เครือตราชู, 2526: 10)

จากการค้นคว้าข้างต้นนี้ ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า ไตรลักษณ์ เป็นหลักสัจธรรมสำคัญประการหนึ่งที่ปรากฏในคัมภีร์พระไตรปิฎก เน้นเรื่องความเข้าใจที่มีต่อสิ่งทั้งหลายทั้งปวง สามารถเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สามัญลักษณะ และกล่าวได้ว่าเป็นหลักธรรมที่ว่าด้วยเรื่องของการเกิดขึ้น ตั้งอยู่และดับไป ซึ่งเหตุการณ์ทั้งสามอย่างนี้ย่อมเกิดขึ้นกับทุกสรรพสิ่งบนโลกมนุษย์และในจักรวาล ทำให้เข้าใจความไม่ยั่งยืนของทุกสิ่งทั้งปวงไม่เว้นแม้กระทั่งรูปธรรมหรืออรูปธรรม (หรือที่เข้าใจกันว่าเป็นนามธรรม)

2.2.7 พระพุทธศาสนา

ในปัจจุบันนิกายที่สำคัญของพระพุทธศาสนาได้มีการแบ่งออกเป็น 2 นิกาย (มนต์ ทองชัช, 2556: 114-115) คือ นิกายเถรวาท เรียกว่า หินยาน และนิกายอาจริยวาท เรียกว่า มหายาน และแม้ว่าเมื่อประมาณปี พ.ศ. 235 นิกายเถรวาทได้รับความอุปถัมภ์จากพระเจ้าอโศกมหาราช จนแพร่ขยายไปตั้งมั่นอยู่ในประเทศลังกา พม่า ไทย ลาว และกัมพูชาสมัยต่อมา แต่ก็ยังพบว่านิกายทั้งสองนี้ต่างก็ประกอบไปด้วยนิกายย่อย ๆ อีกฝ่ายละหลายนิกายด้วยกัน ซึ่งกระจัดกระจายและแผ่ขยายหลักธรรมคำสอนหรือแนวคิดจากศาสนาไปสู่ความเชื่อและวัฒนธรรมของผู้คนในสังคมหรือชุมชน จึงเห็นได้ว่าพระพุทธศาสนาต่างก็มีบทบาทต่อวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ แตกต่างกันออกไปตามการเจริญงอกงามของพระพุทธศาสนาในท้องถิ่นนั้น ๆ อย่างไรก็ดีผู้วิจัยจะขอนำเสนอความหมายของคำ

ว่าพระพุทธศาสนา ดังจะแสดงรายละเอียดไว้ดังต่อไปนี้

แมคคาโก (McCargo) ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาไว้ว่า

พระพุทธศาสนาเป็นตัวอย่างหนึ่งของศาสนาในโลกที่มีอิทธิพลครอบคลุมไปถึงเสรีภาพทางการเมืองหรือการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ในสังคม หัวใจของพระพุทธศาสนาอยู่ที่หลักคำสอนจริยธรรม ความอดทน และการแสวงหาที่มีต่อพฤติกรรมมนุษย์ อันหมายถึงการตรัสรู้และรู้แจ้ง (McCargo, 2007: 155)

สุชีโว ภิกขุ ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาไว้ว่า

พระพุทธศาสนาสอนให้พึ่งตัวเอง ไม่ปัดไม่ซัดไปให้เทวดาหรือพระผู้เป็นเจ้า เพราะฉะนั้นเมื่อพิจารณาตามคำจำกัดความ เทียบกับคำ “religion” จะเห็นได้ว่า พระพุทธศาสนาไม่ใช่ religion แต่เวลาเราเขียนเป็นภาษาอังกฤษ จำเป็นต้องใช้คำ “religion” เรียกว่าเป็นการใช้อย่าง under protest คือใช้ภายใต้การคัดค้าน ต้องใช้เช่นนั้น เพราะว่าถ้าไม่ใช้ก็พูดกันไม่รู้เรื่อง คำว่า “religion” แม้จะมีความหมายถึงการบูชาพระผู้เป็นเจ้า และพระพุทธศาสนาไม่ได้สอนให้นับถือบูชาพระผู้เป็นเจ้าตามที่ศาสนิกชนศาสนาอื่นนิยม (สุชีโว ภิกขุ, 2540: 8)

ภัทรพร สิริกาญจน ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาไว้ว่า

พระพุทธศาสนาที่เข้าสู่ประเทศไทยและเจริญรุ่งเรืองเป็นพระพุทธศาสนากระแสหลัก (mainstream) ของสังคม เป็นพระพุทธศาสนาที่ได้รับการอุปถัมภ์ส่งเสริมให้มั่นคงโดยผู้ปกครองรัฐ โดยแนวคิดและแนวปฏิบัติของพระพุทธศาสนากระแสหลักจะกลายเป็นจารีตประเพณีของชุมชนด้วย เช่น พระพุทธศาสนาสายลังกาวงศ์ที่เข้าสู่ไทยและได้รับการอุปถัมภ์ค้ำชูจากกษัตริย์สุโขทัยก็จะกลายเป็นศาสนากระแสหลักของสังคมสุโขทัย ในขณะที่พระพุทธศาสนามหายานและศาสนาพราหมณ์-ฮินดูเป็นศาสนารอง จารีตของสุโขทัยจึงเดินตามแนวคิดและแนวปฏิบัติของพระพุทธศาสนาเถรวาทสายลังกา เช่น การทำบุญและการบูชารอยพระพุทธบาท (ภัทรพร สิริกาญจน, 2557: 25-26)

ปรีชา ช้างขวัญยืน และสมภาร พรมทา ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาไว้ว่า

พุทธศาสนาเป็นรากฐานสำคัญของประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยม และวิถีชีวิตของคนไทยมาช้านาน อย่างน้อยที่สุดก็ตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นต้นมา รัฐธรรมนูญของไทยในอดีตและ

ปัจจุบันกำหนดเอาไว้ว่าพระมหากษัตริย์ไทยทรงเป็นพุทธมามกะ ข้อความนี้ทำให้ตีความกันว่าพุทธศาสนาคือศาสนาประจำชาติไทย แม้ว่าพระมหากษัตริย์จะทรงเป็นชาวพุทธ แต่ก็ทรงอุปถัมภ์ศาสนาอื่นในพระราชอาณาจักร (ปรีชา ช้างขวัญยืน และสมภาร พรมทา, 2556: 173)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาไว้ว่า

ศาสนาพุทธเป็นศาสนาที่อยู่คู่บ้านคู่เมืองของคนในซีกโลกตะวันออกมาอย่างช้านาน เป็นต้นแบบของศาสนาอื่น ๆ หรือลัทธิอื่น ๆ ในเอเชีย สั่งสอนให้มนุษย์รู้จักคุณธรรมและจริยธรรมในการดำรงชีวิต ต้องเข้าใจปรัชญาขององค์ศาสดาที่ประสงค์จะให้มนุษย์ได้พ้นทุกข์เข็ญ และนิกายก็ถูกแบ่งตามความเชื่อหรือความศรัทธาในแต่ละภูมิภาค ศาสนาพุทธยังส่งผลไปยังงานศิลปกรรม นิกายแต่ละนิกายก็แสดงออกถึงเรื่องการเคารพบูชาก็แตกต่างกันไป ศาสนาจึงเป็นสื่อแทนความเชื่อและศรัทธาของมนุษยชาติทุกเผ่าพันธุ์ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 เมษายน 2557)

จากความหมายของคำว่า พระพุทธศาสนา ดังกล่าวมานี้ ผู้วิจัยจึงสามารถสรุปได้ว่า พระพุทธศาสนา เป็นศาสนาหนึ่งที่คนส่วนใหญ่ของสังคมไทยให้ความเคารพนับถือ มีอิทธิพลเชื่อมโยงในด้านประเพณี วัฒนธรรม ค่านิยม ความเชื่อ การใช้ชีวิต ที่มีต่อคนไทยมาอย่างยาวนาน มุ่งเน้นหลักธรรมคำสอนที่ให้คนได้ปฏิบัติแต่สิ่งที่เป็นกุศล ละเว้นการเบียดเบียนผู้อื่น เข้าใจหลักความเป็นปกติธรรมดาตามธรรมชาติของชีวิต ซึ่งเหล่านี้ล้วนแต่อ้างอิงมาจากแนวปฏิบัติต่าง ๆ ที่ปรากฏเป็นหลักคิดหรือคำสอนในคัมภีร์พระไตรปิฎก สิ่งสำคัญที่ทำให้พระพุทธศาสนามีความแตกต่างไปจากศาสนาอื่น ๆ คือ มิได้มุ่งเน้นไปที่การเคารพรูปปั้นหรือพระผู้เป็นเจ้าเช่นเดียวกับศาสนาอื่น ๆ แต่ให้พิจารณาไปที่หลักธรรมคำสอนและความจริงที่เกิดขึ้นตามกฎแห่งกรรมของมนุษย์แต่ละคน

2.2.8 พุทธศิลป์

เมื่อกล่าวคำว่า พุทธศิลป์ มักจะเข้าใจได้โดยทันทีว่าเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ใช้ความเพียรพยายามในการสร้างสรรค์หรือคิดประดิษฐ์ขึ้นมาให้สอดรับกับเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา แต่ในปัจจุบันพบว่างานพุทธศิลป์ส่วนใหญ่มักปรากฏอยู่ในรูปแบบของงานศิลปะแบบจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม เป็นต้น เหล่านี้นับว่าเป็นการอธิบายนัยสำคัญของพระพุทธศาสนาในรูปแบบศิลปะที่ตั้งแสดงได้อย่างถาวร ซึ่งจากความเข้าใจโดยสังเขปข้างต้นนี้ ผู้วิจัยจึงได้ตั้งต้นค้นคว้าจากเอกสารที่เกี่ยวข้องเพื่อสรุปความหมายของคำว่าพุทธศิลป์ไว้ดังนี้

สงวน รอดบุญ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า พุทธศิลป์ ไว้ว่า

พุทธศิลป์ถือได้ว่าเป็นงานศิลปะประเภทต่าง ๆ ทั้งในด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อส่งเสริมการเผยแผ่และการปฏิบัติทางพระพุทธศาสนาโดยตรง และ

เป็นสิ่งช่วยโน้มน้าวจิตใจของพุทธศาสนิกชนให้เกิดความศรัทธาปสาทะ ประพฤติปฏิบัติตนในแนวทางที่ดีงามตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา ทั้งในลัทธิหินยานและลัทธิมหายาน (อ้างถึงใน สมบูรณ์ ดำดี, 2549: 6)

ศิริวรรณ วิบูลย์มา ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า พุทธศิลป์ ไว้ว่า

สังคมไทยมีพื้นฐานมาจากความเป็นสังคมแห่งศิลปวัฒนธรรมหรือวัฒนธรรมเชิงศิลปะ ประเทศไทยจึงมีความเป็นเอกลักษณ์ทางด้านศิลปะอย่างสูงส่ง งานศิลปะจึงเป็นงานที่ก่อให้เกิดความรู้สึกทางด้านสุนทรียะให้คนไทยมีจิตใจที่ดีงาม ประกอบกับประเทศไทยเป็นประเทศแห่งพุทธศาสนา โดยปัจจุบันมีคนไทยมากกว่าร้อยละ 90 เป็นพุทธมามกะ พุทธศาสนาได้ฝังรากลึกในจิตใจและวิถีชีวิตของคนไทย จนส่งผลให้คนไทยเป็นผู้ที่มีวัฒนธรรมเชิงศิลปะและได้ถ่ายทอดอารมณ์ออกมาเป็นรูปธรรมทางด้านศิลปะที่เรียกว่า “พุทธศิลป์” หรือศิลปกรรมพระพุทธศาสนาที่เกิดจากอิทธิพลคำสอนทางพุทธศาสนา ผ่านการสั่งสมสืบทอดความคิดจากบรรพบุรุษ และได้ถ่ายทอดออกมาให้เห็นเด่นชัดและคงความนิยมตลอดมาจากอดีตถึงปัจจุบัน (ศิริวรรณ วิบูลย์มา, 2555: 130)

อภิธรรม กำแพงแก้ว ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า พุทธศิลป์ ไว้ว่า “พุทธศิลป์เป็นศิลปะที่บอกความเป็นพระพุทธศาสนาอย่างลึกซึ้ง เป็นได้ทั้งศิลปะแขนงเดียวไปจนถึงศิลปะหลายแขนงที่ผสานผสานกัน เช่น สถาปัตยกรรม วรรณกรรม จิตรกรรม การละคร บทเพลง บทกวี ฯลฯ” (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2556)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปกิต บุญสุทธิ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า พุทธศิลป์ ไว้ว่า

เนื้อหาของพุทธศิลป์ขึ้นอยู่กับปัจเจกมุมมองของศิลปินเอง แต่เชื่อได้ว่าด้วยบนพื้นฐานของความเป็นชาติและศาสนา ศิลปินยังจะมีอิสระที่จะนำเสนอเนื้อหาเรื่องราว ไม่ว่าจะเป็นเรื่องส่วนตัวหรือส่วนรวมก็ตาม สัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ไทยก็ยังมีเนื้อหาที่เป็นร่วมสมัยที่อยู่ในงานศิลปกรรมหรือประติมากรรมหรือศาสตร์ในด้านอื่น ๆ ไม่มากไม่น้อย จากแรงบันดาลใจของศิลปินที่มีแนวคิดเชิงสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ไทยนี้แสดงให้เห็นว่า ศิลปินส่วนใหญ่ยังคงมีศรัทธาในการสร้างสรรค์ผลงาน ความบันดาลใจในอดีต ความเคารพต่อพุทธศาสนา เป็นส่วนเสริมในการขัดเกลาให้กับจิตใจ การทำความดีและจิตสำนึกของการรักชาติที่มีต่อบรรพชนสืบต่อมา (ปกิต บุญสุทธิ์, 2555: 90)

วิสิทธิ์ โพธิวัฒน์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า พุทธศิลป์ ไว้ว่า

> พุทธศิลป์หรือผลงานศิลปะที่มีคุณค่าทางความงาม แสดงออกถึงรูปลักษณ์ (form) และเนื้อหา (content) ที่เกี่ยวข้องกับหลักพุทธธรรม ซึ่งเป็นสื่อโน้มนำจิตใจของผู้บริโภคงานศิลปะให้ซาบซึ้งในความงาม รับรู้ถึงสาระทางธรรมะของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า หรือกล่าวอย่างง่ายก็คือ ผลงานศิลปะที่มีสุนทรียภาพ พร้อมกับสื่อสารถึงธรรมะของพุทธศาสนานั่นเอง (วิสิทธิ์ โพธิวัฒน์, 2554: 22)

ดังนั้น คำว่า พุทธศิลป์ จึงมีความหมายเกี่ยวกับงานศิลปกรรมศาสตร์ทุกแขนงที่บอกเล่าและถ่ายทอดเรื่องราวของพระพุทธศาสนา ทั้งหลักธรรมคำสั่งสอน รวมไปถึงแนวปฏิบัติดีแนวปฏิบัติชอบอันเป็นแก่นแท้และเป็นต้นแบบของการดำรงชีวิต ดังปรากฏในคัมภีร์พระไตรปิฎก ซึ่งงานพุทธศิลป์ส่วนใหญ่เป็นงานศิลปะที่ไม่สามารถเคลื่อนไหวได้ จึงทำให้การถ่ายทอดเรื่องราวหรือการแสดงนัยสำคัญบางประการจำเป็นต้องพิจารณาเลือกใช้ความรู้ทางด้านศิลปะชนิดอื่นมาทดแทนหรือช่วยส่งเสริม เพื่อให้การสื่อสารในด้านหลักธรรมหรือแนวคิดเรื่องใด ๆ นั้นเกิดความเข้าใจมากขึ้น ทั้งด้านรูปธรรมและอรูปธรรม (หรือเรียกว่านามธรรม)

2.2.9 คติธรรม

โดยส่วนใหญ่มักมีความเข้าใจกันโดยทั่วไปว่า คำว่าคติธรรมจะต้องเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของพระพุทธศาสนาเท่านั้น หากแต่ในความเป็นจริงแล้วคำว่าคติธรรมยังครอบคลุมความหมายเชิงบวกที่เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตของมนุษย์ เช่น ในด้านจิตวิทยา ด้านพฤติกรรม โดยศึกษาผ่านคำสอนคำบอกเล่าของบรรพชน นิทานปรัมปรา แนวคิด หรือปรัชญาชีวิต เป็นต้น คติธรรมจึงเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคุณงามความดีของมนุษย์หรือสภาพแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกัน ซึ่งผู้วิจัยขอนำเสนอความหมายของคำศัพท์ดังกล่าว ดังนี้

กรมการวัฒนธรรม ได้แสดงทรรศนะของคำว่า คติธรรม คือ

> คติธรรม หมายถึง แนวทางที่โน้มนำจิตใจคนให้มุ่งไปสู่สิ่งที่ดีงาม อันควรจะยึดถือเอามาเป็นคติสำหรับการดำเนินชีวิต คติธรรมนี้มิได้มุ่งหมายเฉพาะหลักธรรมหรือข้อธรรมะในทางศาสนาเท่านั้น แต่รวมถึงแนวปรัชญาต่าง ๆ ของชีวิตทางโลกด้วย คติธรรมเป็นแนวความนึกคิดสำหรับสอนใจปุถุชน ให้เห็นว่าอะไรดีงาม สิ่งใดควรยึดถือเป็นหลักปฏิบัติ สิ่งใดควรหลีกเลี่ยงให้ห่างไกล จิตใจที่ปราศจากคติธรรมอันดีแฝงอยู่มักจะนำชีวิตไปเกลือกกลั้วกับสิ่งชั่วช้าสามานย์ เพราะฉะนั้นคติธรรมจึงเปรียบประดุจดวงประทีปส่องนำวิถีชีวิตของตน ให้ก้าวไปสู่ทางที่ชอบธรรมและเจริญรุ่งเรือง (กรมการวัฒนธรรม, 2499: 41)

อภิธรรม กำแพงแก้ว ได้แสดงทรรศนะของคำว่า คติธรรม คือ

คติธรรมเป็นเรื่องของความสอดคล้องในการใช้หลักธรรมทางศาสนามาช่วยกล่อมเกลาจิตใจ และนำไปสู่การปฏิบัติตนให้อยู่ในครองลองคลองธรรม ให้เข้าใจความเป็นมนุษย์มากขึ้น คือ การคิดถึงส่วนรวม ไม่เห็นแก่ตัว การเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ การแสดงความเห็นอกเห็นใจกัน คติธรรมไม่จำเป็นต้องมาจากพระพุทธศาสนาเพียงอย่างเดียว แต่คนที่ศรัทธาในศาสนาอื่น ๆ สามารถเข้าใจคติธรรม หรือมีคติธรรมในสำนึกได้ เหล่านี้ต้องปลูกฝัง ไม่สามารถท่องจำแล้วนำไปใช้ได้ ต้องรู้และเข้าใจเสียก่อน (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2556)

สวัสดิ์ พินิจจันทร์ ได้แสดงทรรศนะของคำว่า คติธรรม คือ

คติธรรม คือ วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับหลักในการดำเนินชีวิต ส่วนใหญ่เป็นเรื่องของจิตใจและได้มาจากทางศาสนา คนไทยส่วนใหญ่นับถือพระพุทธศาสนา คติธรรมสำหรับดำเนินชีวิตจึงได้มาจากพระพุทธศาสนาเป็นส่วนมาก การผลิตสร้างการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงสิ่งทั้งหลายในการดำรงชีวิตและการดำเนินชีวิตเพื่อให้อยู่ดีกินดี หรือวัฒนธรรมทางวัตถุก็มีเค้าโครงตามคติในหลักพระพุทธศาสนา การขจัดขัดเกลาสิ่งที่เห็นว่าไม่ดี ซึ่งมีอยู่ในสันดานของคนให้หมดไปจากจิตใจ การสร้างความเจริญงอกงามทางจิตใจ เพื่อให้มีความคิดเห็น ความรู้สึก และความประพฤติปฏิบัติตนไปในทางที่ดีงามอันเป็นวัฒนธรรมทางจิตใจ (สวัสดิ์ พินิจจันทร์, ม.ป.ป.: คำนำ)

จรัญ พรหมอยู่ ได้แสดงทรรศนะของคำว่า คติธรรม คือ

คติธรรม หมายถึง แนวทางในการดำรงชีวิต หรือแผนการดำรงชีวิตตของมนุษย์ ซึ่งจะปฏิบัติดีหรือไม่นั้น ส่วนใหญ่เป็นเรื่องของจิตใจและได้มาจากศาสนาพุทธ ซึ่งได้วางหลักปฏิบัติไว้อย่างครบถ้วน เช่น ความขยันหมั่นเพียร การออมทรัพย์ การตรงต่อเวลา หน้าที่ การมีเมตตากรุณา การให้อภัย ความสามัคคี การรู้จักใช้ปัญญาในทางที่ถูก (จรัล พรหมอยู่, 2523: 44, 55)

สมชัย ใจดี และยรรยง ศรีวิริยาภรณ์ ได้แสดงทรรศนะของคำว่า คติธรรม คือ

คติธรรมเป็นวัฒนธรรมเกี่ยวกับหลักในการดำรงชีวิตของมนุษย์ในด้านศีลธรรม จิตใจ คติธรรมเป็นการส่งเสริม ปรับปรุง พัฒนา เจตคติ (ทัศนคติ) ค่านิยม ความคิดริเริ่ม ตลอดจนการแก้ปัญหาในด้านต่าง ๆ ให้ดีขึ้น สังคมหรือประเทศจะดำรงอยู่ได้อย่างเป็นปึกแผ่นมั่นคงปลอดภัย เพราะคนในชาติมีความสามัคคี มีคติธรรมประจำใจ (สมชัย ใจดี และยรรยง ศรีวิริยาภรณ์, 2539: 31)

กล่าวโดยสรุปได้ว่า คติธรรม จึงเสมือนเป็นหลัก ๆ หนึ่งที่มนุษย์นำไปใช้ในการโน้มน้าวทางด้านความคิดและความรู้สึก แล้วแสดงออกมาสู่การปฏิบัติตัว โดยอาศัยหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาก็ดี หรือจากแนวคิด ปรัชญา ความเชื่อ ที่ก่อให้เกิดพลังงานและกำลังใจในทางบวกก็ดี นำมายึดถือเอาไว้เป็นแนวปฏิบัติอันดีงามในการอาศัยอยู่ร่วมกันภายใต้สังคม วัฒนธรรมหรือสถาบันหนึ่ง ๆ บางครั้งบางคราวอาจเกิดจากการที่ได้รับรู้และสัมผัสความไม่เป็นธรรม จนกระทั่งเกิดการตกผลึกทางความคิดและมีจิตใต้สำนึกในการตระหนักรู้ความผิดชอบชั่วดี อันเป็นคติหรือจิตสำนึกสำคัญของการอยู่ร่วมกันในสังคม และเป็นหลักปฏิบัติที่เชื่อว่าศาสนาทุกศาสนาก็มุ่งเน้นด้วยเช่นกัน

2.3 ไตรลักษณ์ในสังคมไทย

ในพระพุทธศาสนามีหลักสัจธรรมหรือคำสอนที่สำคัญสำหรับพุทธศาสนิกชนอยู่เป็นจำนวนมาก ไตรลักษณ์เป็นหลักคำสอนที่สำคัญประการหนึ่งที่มุ่งให้ระลึกถึงความเป็นปกติธรรมดาของสรรพสิ่งบนโลก สอดรับกับคำว่าเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป เป็นอาการสามัญของทุกสรรพสิ่งทั้งนามธรรมและรูปธรรม ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมแนวความคิดของไตรลักษณ์ ดังจะขอสรุปออกเป็นสาระสำคัญ ๆ (มนต์ ทองชัช, 2556: 122; สมัคร บุราวาศ, 2554: 195-207; สิริวัฒน์ คำวันสา, 2529: 26-34; อภิญวัฒน์ โพธิ์สาน, 2551: 133-149) ดังนี้

2.3.1 ความหมายของไตรลักษณ์ คำว่า ไตรลักษณ์ (three characteristics of existence) เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สามัญลักษณะ หมายถึงเป็นปกติวิสัยหรือเป็นไปตามธรรมชาติ หรืออาจเรียกว่าเป็นทฤษฎีแห่งความเหมาะเหมือน (the law of identity) เพราะสสารทุกอย่างในโลกนี้ต้องตกอยู่ในกฎหรือภาวะเช่นนี้เหมือนกันทั้งหมด ไตรลักษณ์จึงเป็นหลักสัจธรรมทางพระพุทธศาสนาที่มุ่งสอนให้เข้าใจชีวิตที่เป็นไปตามธรรมดาตามความเป็นจริง ทำให้ตระหนักรู้และเกิดความเข้าใจว่าชีวิตเป็นอย่างไร เกิดความรู้เท่าทันและรับรู้ต่อทุกอาการของการปฏิบัติตน โดยคำว่า ไตรลักษณ์ เป็นคำสันสกฤตที่นำมาใช้เป็นภาษาไทย (สะกดด้วยตัวอักษรโรมันแบบถ่ายเสียงได้เป็น tri-laksana) ตรงกับคำบาลีว่า ติลักขณะ (ti-lakhana) ซึ่งมาจากคำว่า ไตร หรือ ติ ที่แปลว่า 3 รวมกับคำว่า ลักษณะ หรือ ลักขณะ ที่แปลว่า ลักษณะ (ที่เป็นสามัญทั่วไป) รวมกันแล้วจึงหมายความว่า ลักษณะที่สามัญทั่วไป 3 ประการ

2.3.2 องค์ประกอบของไตรลักษณ์ ประกอบไปด้วย 3 อย่างคือ

2.3.2.1 อนิจฺจตา (อนิจฺจ) อนิจจตา (impermanence) คือ ความเป็นของไม่เที่ยง หมายถึง ความไม่เที่ยง ความไม่ถาวรคงที่แน่นอน ความไม่คงที่อยู่ได้ในสภาพเดิมตลอดไป ภาวะที่เกิดขึ้นแล้วเสื่อมสลายแปรปรวนไป กล่าวคือทุกสิ่งทุกอย่างในโลกมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ไม่มีสิ่งใดหยุดนิ่งคงที่อยู่อย่างเดิมได้ตลอดไป ขึ้นอยู่กับว่าจะเปลี่ยนแปลงช้าหรือเปลี่ยนแปลงเร็วเท่านั้น แต่

ที่แน่ ๆ ก็คือสิ่งต่าง ๆ ทั้งหมดจะถูกกาลเวลาทำให้เปลี่ยนแปลงเปลี่ยนสภาพไปอย่างแน่นอน สิ่งใดมีการเกิดขึ้นในตอนต้น สิ่งนั้นแม้จะคงมีอยู่ในท่ามกลาง แต่ก็ยังต้องมีความเสื่อมสลายดับไปในที่สุด นี่นับเป็นสิ่งธรรมดาแท้ของโลก

หลักอนิจจตา (ความไม่เที่ยง) จะปรากฏขึ้นเมื่อสรรพสิ่งไม่ว่าจะมีรูปร่าง (รูปธรรม) หรือไม่มีรูปร่าง (อรูปธรรม) ก็ตาม มีการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับสูญสลายไป ถ้าบุคคลใส่ใจพิจารณาให้ดีในตนเองและสรรพสิ่งรอบข้างก็จะเห็นได้ คนเรามักจะเข้าไปยึดติดสิ่งต่าง ๆ จนเกิดความเข้าใจผิดคิดว่า สิ่งที่ตนเห็นหรือเกี่ยวข้องมีตัวตนจริง ๆ แล้วถือมั่นยึดมั่นพยายามรักษาป้องกันมิให้สิ่งที่ตนชอบพอใจ รักใคร่ เปลี่ยนแปลงไป แต่ถ้าเป็นสิ่งที่ตนไม่ชอบ หรือไม่รักใคร่ก็จะพยายามให้สิ่งนั้น ๆ เปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดี ภาวะของความไม่เที่ยงมีสภาพเป็นกลาง ๆ ไม่ดี ไม่ชั่ว ขึ้นอยู่กับการสมมติบัญญัติ แต่ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนแปลงแบบเจริญหรือเสื่อม ก็คือความไม่เที่ยงเปลี่ยนแปลงนั่นเอง

พระพุทธศาสนาสอนหลักอนิจจตา มิใช่ให้คนยึดติดหรือหลีกหนีความไม่เที่ยง แต่สอนเพื่อให้บุคคลเห็นหรือเข้าใจกฎธรรมชาติของความไม่เที่ยงว่า ทุกสิ่งเป็นไปภายใต้กฎของการเปลี่ยนแปลง ไม่คงที่ถาวรอยู่อย่างเดิมได้ตลอดไป เมื่อมองเห็นและเข้าใจกฎธรรมชาตินี้แล้วก็จะเกิดความรู้เท่าทัน สามารถดึงเอาคุณค่าของความจริงข้อนี้มาปฏิบัติดำเนินชีวิตได้อย่างเหมาะสม โดยการไม่เข้าไปยึดมั่นว่าเป็น “ตัวนั้น สิ่งนั้น สิ่งนี้” อันจะทำให้เกิดความยึดมั่นต่อไปว่า “ของเรา” และโดยการไม่ประมาทในกาลเวลา ในชีวิตและวัย เป็นต้น การรู้และเข้าใจจนเกิดความรู้เท่าทันต่อกฎของความไม่เที่ยงอย่างนี้ จะช่วยให้บุคคลไม่เกิดความทุกข์เกินสมควรในยามเมื่อเกิดความเสื่อม ความสูญเสียหรือพลัดพรากขึ้นกับตน และไม่หลงจนเกิดความประมาทในความเจริญและความสุขสบาย

ความไม่เที่ยง ความไม่คงที่ เปลี่ยนแปลง ของหลักอนิจจตา ปรากฏขณะที่สรรพสิ่งเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับสลายไปใน 3 จังหวะ คือ สิ่งที่เป็นรูปธรรมมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น สังเกตได้จาก 3 จังหวะนี้ คือ 1) อุปจยะ มีการเกิดขึ้น 2) สันตติ มีการสืบต่อ และ 3) ชรตา มีการตาย แตกดับครำ่าคร่า สลายไป ส่วนสิ่งที่เป็นนามธรรมมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นสังเกตได้จาก 3 จังหวะ คือ 1) อุปปาทะ มีการเกิดขึ้นของความรู้สึกจำได้หมายรู้ คิดนึก และรับรู้ในทางจิต 2) ฐิติ มีการตั้งอยู่ชั่วขณะของความรู้สึกจำได้หมายรู้ คิดนึก และรับรู้ในทางจิต และ 3) ภังคะ มีการแตกดับสิ้นสุดไปของความรู้สึกจำได้หมายรู้ คิดนึก และรับรู้ในทางจิต

2.3.2.2 ทุกฺขตา (ทุกฺขำ) ทุกขตา (stress and conflict) คือ ความเป็นทุกข์ หมายถึงความเป็นของทนอยู่ไม่ได้หรือทนได้ยาก ภาวะที่ถูกบีบคั้นด้วยการเกิดขึ้นและสลายตัว ภาวะที่กดดันฝืนและขัดแย้งอยู่ในตัว เพราะเหตุปัจจัยที่ปรุงแต่งให้มีสภาพเป็นอย่างนั้นเปลี่ยนแปลงไปจนทำให้คงอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ ภาวะไม่สมบูรณ์มีความบกพร่องในตัว กล่าวคือสิ่งต่าง ๆ ที่มีองค์ประกอบเป็นเหตุปัจจัยปรุงแต่งรวมกันทำให้เกิดขึ้นแล้วในตอนต้น ไม่สามารถดำรงคงอยู่ในสภาพเดิมได้ ต้องเปลี่ยนแปลงแปรปรวนเป็นทุกข์เก่าแก่ครำ่าคร่าไปตามเหตุปัจจัย

หลักทุกขตา (ความเป็นทุกข์) จะปรากฏขึ้นเมื่อสรรพสิ่งไม่ว่าจะมีรูปร่าง (รูปธรรม) หรือไม่มีรูปร่าง (อรูปธรรม) ก็ตาม กำลังตั้งอยู่หรือดำเนินไป ถ้าบุคคลใส่ใจพิจารณาให้ดีในตนเองและสรรพสิ่งรอบข้างก็จะได้เห็นคำว่า “ทุกข์” ที่หมายถึงในหลักไตรลักษณ์หรือสามัญลักษณะนี้ มีความหมายกว้างทั่วไปทั้งแก่สิ่งมีชีวิตและไม่มีชีวิต มีการจัดแบ่งประเภทของทุกข์ไว้หลายแบบด้วยกัน แต่อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาในเรื่องของทุกข์ มีข้อควรทำความเข้าใจอยู่ 2 ประการด้วยกัน

ประการแรก ทุกข์ในไตรลักษณ์ กับ ทุกข์ในอริยสัจ 4 กล่าวคือ ทุกข์ที่ปรากฏอยู่ในหมวดธรรมสำคัญ 3 หมวดคือ ในเวทนา (เวทนา 3 คือ ทุกข์ สุข อทุกขมสุขหรืออุเบกขา และเวทนา 5 คือ ทุกข์ สุข โทมนัส โสมนัส และอุเบกขา) เรียกว่า “ทุกขเวทนา” ในไตรลักษณ์ (อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา) เรียกว่า “ทุกขลักษณะ” และในอริยสัจ 4 (ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค) เรียกว่า “ทุกขอริยสัจ” นอกจากนี้ยังพบว่าทุกข์ที่มีความหมายกว้างและครอบคลุมทั้งหมดคือ ทุกข์ในไตรลักษณ์ หรือทุกขลัษณะ หรือทุกขตา ได่แก่ ภาวะที่ไม่คงตัว คงอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ เพราะมีความบีบคั้นกดดันขัดแย้งที่เกิดจากความเกิดขึ้นและความเสื่อมสลาย

ประการที่สอง ประเภทของทุกข์ ที่มีการจำแนกเอาไว้ส่วนใหญ่เป็นทุกข์ในอริยสัจ 4 เพราะเป็นเรื่องเกี่ยวข้องกับมนุษย์ เป็นปัญหาที่จะต้องแก้ไข เป็นสิ่งควรคำนึงปลดเปลื้องเสียด้วยการปฏิบัติ ส่วนทุกข์ที่ครอบคลุมความทั้งหมดอย่างในไตรลักษณ์ต้องเข้าใจสภาพความเป็นจริง ต้องยอมรับอย่างสู้หน้าสิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้า ไม่ใช่การเลี่ยงหนีอำพรางปิดตาหลอกตนเอง หรือแม้กระทั่งปลอบใจตนเองประดุจว่าทุกข์เหล่านั้นไม่มีอยู่หรือตนเองหลีกหลบไปได้แล้ว ซึ่งจะกลายเป็นการสร้างปมปัญหาเสริมทุกข์ให้หนักหนาซับซ้อนและรุนแรงยิ่งขึ้น

ทุกขลักษณะจึงเป็นความทุกข์ที่เกิดขึ้นซึ่งมีลักษณะสังเกตได้ เพราะการเปลี่ยนแปลงของร่างกายหรือสิ่งต่าง ๆ ที่ไม่อาจคงทนอยู่ในสภาพเดิมได้ เป็นสภาพที่มิอาจห้ามได้ ต้องมีอันแตกดับสลายสิ้นสูญไปตามกาลเวลาในที่สุด “การเกิดขึ้นของสิ่งหนึ่ง” ย่อมหมายถึง “การดับไปของอีกสิ่งหนึ่ง” และ “การดับไปของอีกสิ่งหนึ่ง” ก็จะนำไปสู่ “การเกิดขึ้นของอีกสิ่งหนึ่ง” เช่นกัน นี่คือวัฏจักรของการเปลี่ยนแปลง ดังนั้นทุกข์ในข้อนี้จึงหมายถึง ทุกข์ในไตรลักษณ์ที่หมายรวมทั้งสิ่งมีชีวิตคือ มนุษย์และสัตว์ และไม่มีชีวิต เช่น บ้านเรือน ภูเขา ก้อนหิน ฯลฯ ซึ่งต้องมีความทุกข์เก่าแก่ครำ่คร่าทรุดโทรมเป็นธรรมดา ทุกข์ชนิดนี้สัมพันธ์กับข้องเกี่ยวกับหลักอนิจจตา เป็นต้นว่าความคงทนอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ เป็นทุกข์ก็เพราะสรรพสิ่งมีการเปลี่ยนแปลงเหตุแห่งปัจจัย (อนิจจัง)

2.3.2.3 อนตฺตตา (อนตฺตา) อนัตตา (soullessness หรือ non-self) คือ ความเป็นอนัตตา หมายถึง ความไม่ใช่ตัวตน ความไม่มีตัวตนแท้จริงของสรรพสิ่ง และความไม่อยู่ในอำนาจบังคับบัญชาให้เป็นไปตามต้องการได้ กล่าวคือชีวิตหรือร่างกายนี้มิอาจกล่าวได้ว่าเป็นตัวตนแท้จริงของบุคคล เพราะที่เรามองเห็นเป็นรูปร่างหรือเป็นชีวิตนี้ก็เพราะมีการรวมกันของขันธ์ 5 คือ รูปหรือรูปขันธ์ 1 อันเป็นส่วนรูปหรือกาย มีส่วนประกอบคือ มหาภูตรูป 4 (คือธาตุ 4 ได้แก่ ดิน น้ำ ลม ไฟ)

และอุปทายรูป 24 และนามหรือนามขันธ์ 4 ส่วน คือ เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ อันเป็นส่วนนามหรือจิต เมื่อส่วนประกอบด้านรูปขันธ์หรือนามขันธ์ทั้ง 5 ประกอบรวมกันเข้า จึงเป็นรูปร่างหรือชีวิตเกิดขึ้นก่อนในเบื้องต้น อยู่ได้เพียงชั่วขณะเท่านั้น และย่อมเกิดการเปลี่ยนแปลง เก่าแก่คร่ำคร่าทรุดโทรม จนในที่สุดก็แตกดับสลายสูญสิ้น ซึ่งเป็นไปตามกฎของธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับทุกสรรพสิ่ง

ผู้วิจัยได้ศึกษาความหมายของคำว่า สรรพสิ่ง ในแนวคิดไตรลักษณ์พบว่า “สรรพสิ่งหมายถึง ทุกอย่างบรรดาที่มีอยู่ในจักรวาลนี้หรือจักรวาลอื่น ๆ หากมี รวมทั้งตัวจักรวาลเองด้วยก็ตกอยู่ภายใต้ความเป็นอนัตตาเช่นกัน โดยสรุปก็คือไม่มีสิ่งใดเลยที่ไม่เป็นอนัตตา” (ปรุตม์ บุญศรีตัน, 2556: 211) และนอกจากนี้ยังพบว่า มีการขยายความของคำว่าสรรพสิ่งให้เข้าใจมากขึ้น ดังความต่อไปนี้

> เพื่อให้เข้าใจความหมายของคำว่า สรรพสิ่ง คืออะไรบ้าง จึงมีการขยายความคำนี้โดยสรุปจำกัดสรรพสิ่งที่ว่านี้ให้เหลือ 2 ประเภท เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ธาตุ คือ 1) สิ่งที่เป็นสังขตธรรม คือ สิ่งที่มีเงื่อนไขปัจจัยปรุงแต่งให้เกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับสลายไป มีลักษณะเฉพาะตนคือ มีความเกิดปรากฏ มีความดับสลายไปปรากฏ และเมื่อตั้งอยู่มีความแปรปรวนและเปลี่ยนแปลงไปปรากฏ ได้แก่ จักรวาล โลก มนุษย์ ตลอดถึงสังสารวัฏทั้งหมด และ 2) สิ่งที่เป็นอสังขตธรรม คือ สิ่งที่คงอยู่ได้ด้วยตัวเอง ไม่ต้องมีเงื่อนไขปัจจัยอะไร ไม่ต้องอาศัยสิ่งใดอื่น ๆ มีลักษณะตรงกันข้ามกับสังขตธรรม คือ ไม่มีการเกิด ไม่มีการดับสลาย และเมื่อดำรงอยู่ก็ไม่มีการเปลี่ยนแปลงปรากฏ ได้แก่ นิพพาน (ปรุตม์ บุญศรีตัน, 2556: 211)

กล่าวโดยสรุปว่า หลักอนัตตาช่วยให้เกิดความกระจ่างแจ้งซึ่งเป็นเครื่องยืนยันและมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับหลักการต่อไปนี้ (พระพรหมคุณาภรณ์, 2554: 72-73)

1) ปฏิเสธลัทธิที่ถือว่าเที่ยง (สัสสตวาท) และลัทธิที่ถือว่าขาดสูญ (อุจเฉทวาท)

2) ปฏิเสธลัทธิที่ถือว่ามีเทพสูงสุดผู้สร้างสรรค์บันดาลโลก กำหนดโชคชะตาชีวิตของมนุษย์ (อิศวรนิรมิตวาท)

3) เป็นเครื่องสนับสนุนหลักกรรมตามความหมายของพุทธธรรม พร้อมกันนั้นก็ปฏิเสธลัทธิที่ถือว่าการกระทำไม่มีผล ทำไม่เป็นอันทำ (อกิริยวาท) ปฏิเสธลัทธิกรรมเก่า (ปุพเพกตวาท เช่น ลัทธินิครนถ์) ปฏิเสธลัทธิกรรมแบบมีอาตมัน หรือลัทธิกรรมแบบมีวรรณะ (เช่น ลัทธิฮินดู) ปฏิเสธลัทธิเสี่ยงโชคที่ถือว่าทุกอย่างเป็นไปอย่างเลื่อนลอยสุดแต่ความบังเอิญ ไม่มีเหตุปัจจัย (อเหตุวาท) ปฏิเสธลัทธิที่ถือว่าไม่มีอะไรเลย (นัตถิกวาท)

4) แสดงลักษณะแห่งบรมธรรม (ธรรมสูงสุด คือจุดหมายสุดท้าย) ของพระพุทธศาสนา ซึ่งต่างจากจุดหมายของลัทธิศาสนาจำพวกอาตมวาท (เป็นลัทธิที่ถือว่ามีอาตมันหรือ

อัตตา เช่น ศาสนาฮินดู เป็นต้น)

ลักษณะทั้งสามประการคือ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา เป็นภาวะที่สัมพันธ์เนื่องอยู่ด้วยกัน เป็นอาการสามด้านหรือสามอย่างของเรื่องเดียวกัน เป็นเหตุเป็นผลของกันและกัน ความเนื่องอยู่ด้วยกัน ความสัมพันธ์สืบต่อกัน ความเป็นด้านต่างของเรื่องเดียวกัน และความเป็นเหตุเป็นผลแก่กัน ของลักษณะทั้งสามนี้ อาจกล่าวได้ว่าสิ่งทั้งหลายเกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ ประมวลเข้ากัน องค์ประกอบเหล่านั้นสัมพันธ์กันโดยอาการที่ต่างก็เกิดขึ้น ตั้งอยู่ แล้วดับสลายไป เป็นปัจจัยส่งต่อสืบทอดกันผันแปรเรื่อยไป รวมเรียกว่ากระบวนการธรรมที่เป็นไปตามเหตุปัจจัย ในลักษณะดังนี้

ลักษณะที่หนึ่ง เป็นภาวะที่องค์ประกอบทั้งหลายเกิดสลายซ้ำไปมา องค์ประกอบทุกอย่างหรือกระบวนการธรรมทั้งหมดเป็นสิ่งที่เรียกว่า ไม่คงที่ (อนิจจตา) ลักษณะที่สอง เป็นภาวะที่องค์ประกอบทั้งหลายหรือกระบวนการธรรมทั้งหมดถูกบีบคั้นด้วยการเกิดสลายซ้ำไปมา ต้องผันแปรไป ทนอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ เรียกว่า ไม่คงตัว (ทุกขตา) และลักษณะที่สาม เป็นภาวะที่เกิดจากองค์ประกอบทั้งหลายประมวลกันขึ้นไม่มีตัวแกนถาวรที่จะบงการ ต้องเป็นไปตามเหตุปัจจัย เรียกว่าไม่เป็นตัว (อนัตตา)

อย่างไรก็ตามหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวความคิดของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ จะคำนึงถึงความหมายทั้งทางตรงและทางอ้อม อันเป็นการถอดความหมาย การเปรียบเทียบ หรือการยกตัวอย่างที่สำคัญของแนวคิดไตรลักษณ์ให้ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงพิจารณาถึงแก่นแท้และความสำคัญของไตรลักษณ์ที่ว่า ทุกสรรพสิ่งบนโลกใบนี้ทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมล้วนย่อมตกอยู่ในสภาวะเดียวกันคือ มีการเกิดขึ้น การตั้งอยู่ และการดับสูญ ไม่วันใดก็วันหนึ่ง อันเป็นกฎของธรรมชาติที่ไม่อาจปฏิเสธได้ ดังนั้นผู้วิจัยจะนำแนวคิดและสาระสำคัญดังกล่าวมาพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์อย่างเหมาะสมและคงไว้ซึ่งสาระสำคัญของแนวคิดไตรลักษณ์

2.4 พระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติไทย

เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกันในเรื่องพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาที่เกิดขึ้นและดำรงอยู่ในประเทศไทย อันปรากฏเป็นวิธีคิด รูปแบบ การเผยแผ่ศาสนาที่มีลักษณะเฉพาะ ความเชื่อหรือความศรัทธาในหลักธรรมคำสอนจึงถือเป็นเรื่องเฉพาะ ดังจะขออธิบายและสรุปสาระสำคัญของพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในประเทศไทย (พระพรหมคุณาภรณ์, 2556a: 1-25; ภัทรพร สิริกาญจน, 2557: 277-289) ดังนี้

2.4.1 ความสำคัญของพระพุทธศาสนาในฐานะเป็นศาสนาประจำชาติ พระพุทธศาสนานั้น เราถือกันว่าเป็นศาสนาประจำชาติ การถืออย่างนี้เป็นประพณีที่สืบต่อมาโดยถูกต้องตามสมควร

แก่เหตุและผล กล่าวคือการที่พระพุทธศาสนากับชนชาติไทยได้มีความสัมพันธ์แนบแน่นเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทั้งในทางประวัติศาสตร์และทางวัฒนธรรม

ในทางประวัติศาสตร์ความเป็นมาของชนชาติไทยพบว่า นับตั้งแต่สมัยที่ประวัติศาสตร์ของไทยมีความชัดเจนเป็นรูปร่าง พระพุทธศาสนาก็ปรากฏคู่กันกับประวัติศาสตร์ไทยตลอดมา จนสามารถกล่าวได้ว่าประวัติศาสตร์ของประเทศไทย เป็นประวัติศาสตร์ของชนชาติที่นับถือพระพุทธศาสนา ในด้านวัฒนธรรมพบว่า วิถีชีวิตของคนไทยได้ผูกพันประสานกลมกลืนกับหลักความเชื่อและหลักปฏิบัติในพระพุทธศาสนาตลอดระยะเวลาอันยาวนาน จนส่งผลให้เกิดการปรับตัวเข้าหากันและสนองตอบความต้องการของกันและกัน ทำให้เกิดระบบความเชื่อและความประพฤติทางพระพุทธศาสนาที่เป็นแบบแผนของคนไทยโดยเฉพาะ

วัฒนธรรมไทยทุกด้านมีรากฐานสำคัญอยู่ที่พระพุทธศาสนา ถ้อยคำมากมายในภาษาไทยก็ล้วนกำเนิดมาจากภาษาบาลี และมีความหมายที่สืบเนื่อง ปรับปรุง แปรเปลี่ยน หรือเพี้ยนมาจากคติในพระพุทธศาสนา ส่งผลให้แบบแผนหรือครรลองการปฏิบัติตามหลักของพระพุทธศาสนาจึงได้รับการปฏิบัติเป็นแนวทางและกลายเป็นมาตรฐานสำหรับความประพฤติ การบำเพ็ญกิจหน้าที่และการดำเนินชีวิตของคนในสังคมไทยทุกระดับ ทั้งสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ปกครองประเทศและกลุ่มประชาชน

เมื่อพิจารณาในด้านการเมืองการปกครอง แม้ว่าบทบัญญัติในรัฐธรรมนูญได้กล่าวว่า “พระมหากษัตริย์ทรงเป็นพุทธมามกะ” จึงมีผู้ตีความว่าเป็นการบ่งบอกโดยนัยว่าพระพุทธศาสนาเป็นศาสนาประจำชาติ เพราะกำหนดตายตัวให้พระพุทธศาสนาเป็นสถาบันคู่กับสถาบันพระมหากษัตริย์ และเป็นหลักประกันว่าองค์ประมุขของชาติทรงเป็นศาสนิกแห่งศาสนาเดียวกับประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศ

Chulalongkorn University

2.4.2 พระพุทธศาสนาเป็นศาสนาของประชากรส่วนใหญ่ของประเทศไทย ในจำนวนของประชากรในประเทศไทยปัจจุบันราว 60 กว่าล้านคน “ประชากรอายุ 13 ปีขึ้นไปประมาณร้อยละ 95 นับถือศาสนาพุทธ” (สำนักงานสถิติแห่งชาติ, 2555: 1) หรืออาจกล่าวได้ว่าคนไทยเกือบทุกคนเป็นผู้นับถือพระพุทธศาสนา เมื่อพิจารณาอย่างกว้าง ๆ โดยยึดเอาส่วนใหญ่เป็นหลัก ก็ถือได้ว่าพระพุทธศาสนาเป็นศาสนาประจำชาติไทย อย่างไรก็ตามมีการตั้งข้อสังเกต แม้ว่าพระพุทธศาสนาจะเป็นศาสนาของประชากรส่วนใหญ่ก็จริง แต่การถือว่าพระพุทธศาสนาเป็นศาสนาประจำชาติจะกลายเป็นการไม่ยอมรับหรือไม่ให้ความสำคัญ ตลอดจนเป็นการกีดกั้นศาสนาของคนส่วนน้อยหรือไม่ ซึ่งจากข้อสังเกตนี้สามารถอธิบายได้เป็น 2 ประการคือ

2.4.2.1 การนับถือศาสนาที่เป็นแบบยึดติดถือมั่นว่าข้อที่พวกตนถือปฏิบัติเท่านั้นจึงมีความถูกต้อง ใครเคารพหรือยึดถือแนวปฏิบัติอย่างอื่นถือว่าผิดทั้งสิ้น อาจถือถึงขนาดที่ว่าความเชื่อถือหรือการปฏิบัติตามครรลองของศาสนาอื่นถือเป็นบาป เป็นมารร้ายที่จะต้องใช้กำลังกำจัดกวาด

ล้างให้หมดสิ้น กลายเป็นการแบ่งพวกแบ่งหมู่ในลักษณะที่เป็นปฏิปักษ์ต่อกัน

2.4.2.2 การนับถือศาสนาที่เป็นแบบการดำเนินชีวิตไปตามหลักธรรมดาที่ว่า การที่จะมีชีวิตที่ดีงามนั้น สำหรับสามัญชนก็ต้องมีหลักความเชื่อถือและระบบความประพฤติปฏิบัติอย่างใดอย่างหนึ่งให้เป็นแบบแผน จึงเลือกรับหรือรับช่วงสืบทอดเอาศาสนาอย่างหนึ่งมานับถือ โดยเลื่อมใสศรัทธาและได้พิจารณาเห็นว่าคำสอนและข้อปฏิบัติของศาสนานั้นมีความดีงาม เป็นคุณประโยชน์เหมาะสมที่จะนำทางชีวิตของตน และเป็นความจริงแท้เท่าที่ไตร่ตรองด้วยสติปัญญาแล้วพบว่ามีคุณค่า ซึ่งจะไม่นำพาไปสู่ความหลงผิด

ดังนั้นในกรณีที่ประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาเดียวกัน มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันด้วยดี หรือการส่งเสริมสนับสนุนศาสนานั้น ก็เท่ากับเป็นการสร้างสรรค์และให้ประโยชน์สุขแก่ประชากรแทบทั้งประเทศได้พร้อมกันทั้งหมดในคราวเดียวกัน หากแต่ปัญหามีเพียงว่า ถ้าคนส่วนใหญ่ที่นับถือศาสนาเดียวกันนั้น มีลักษณะการนับถือแบบใจแคบ รังเกียจหรือกีดกั้นศาสนาอื่น การส่งเสริมศาสนาของคนส่วนใหญ่นั้นก็จะกลายเป็นการสนับสนุนให้คนส่วนใหญ่มีกำลังมากขึ้นในการที่จะข่มเหงหรือเบียดเบียนคนส่วนน้อย และการมีศาสนาประจำชาติในกรณีอย่างนี้ก็ย่อมมีความหมายเป็นการกีดกั้นตัดรอน ตลอดจนทำลายประชากรกลุ่มน้อยที่นับถือศาสนาอื่น

2.4.3 พระพุทธศาสนาเป็นแกนนำและเป็นรากฐานสำคัญของวัฒนธรรมไทย วิถีชีวิตของคนไทยส่วนใหญ่มีความผูกพันอย่างแนบแน่นอยู่กับพระพุทธศาสนา ความเชื่อถือและหลักปฏิบัติในพระพุทธศาสนาได้แทรกซึมผสมผสานอยู่ในแนวความคิดและจิตใจและกิจกรรมแทบทุกด้านของชีวิต โดยยังคงเนื้อหาสาระเดิมที่บริสุทธิ์ไว้ได้ก็มีบ้าง ถูกดัดแปลงเสริมแต่งก็มีบ้าง หรือผันแปรไปด้วยเหตุอื่น ๆ จนผิดเพี้ยนไปจากเดิมก็มีบ้าง

ประเพณีและพิธีการต่าง ๆ ในวงจรชีวิตของแต่ละบุคคลก็ดี ในวงจรเวลาหรือฤดูกาลของสังคมหรือชุมชนก็ดี ล้วนเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาโดยตลอด ถ้าไม่เป็นเรื่องของศาสนาหรือสืบเนื่องจากพระพุทธศาสนาโดยตรง ก็ต้องมีกิจกรรมตามคติความเชื่อหรือแนวปฏิบัติในพระพุทธศาสนาแทรกอยู่ เป็นต้นว่าในการตั้งชื่อ โกนผมไฟ งานบวช งานแต่งงาน ทำบุญอายุ หรือพิธีศพ ฯลฯ อาจกล่าวได้ว่าตั้งแต่เกิดจนสิ้นอายุขัย ล้วนมีความเชื่อหรือกิจกรรมอันเกี่ยวเนื่องไปด้วยคติในพระพุทธศาสนา

ภาษาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของวัฒนธรรม และคำบาลี คำสันสกฤต ก็เป็นส่วนประกอบที่สำคัญของภาษาไทยปัจจุบัน คำบาลีนั้นมาจากพระพุทธศาสนาโดยตรง ส่วนคำสันสกฤตมาจากพระพุทธศาสนาบ้าง มาจากศาสนาฮินดูบ้าง แต่รวมความแล้วพระพุทธศาสนาก็เป็นแหล่งใหญ่แห่งความเจริญงอกงามของภาษาไทยนั่นเอง ซึ่งภาษาก็ถือเป็นอุปกรณ์หนึ่งของวรรณกรรม และวรรณกรรมก็ส่งเสริมให้ภาษาเจริญเติบโตและมีความอุดมสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เรื่องราวต่าง ๆ ที่ปรากฏในคัมภีร์พระพุทธศาสนายังเป็นแหล่งที่มาแหล่งใหญ่ของบทประพันธ์และกวีนิพนธ์สำคัญ ๆ ใน

ประเทศไทย

วรรณคดีไทยเรื่องสำคัญ ๆ ที่เป็นมรดกตกทอดมาตั้งแต่อดีต มักเป็นเรื่องราวในพระพุทธศาสนาโดยตรงบ้าง ได้รับอิทธิพลโดยอ้อมบ้าง แม้ว่าในปัจจุบันภาษาไทยและวรรณกรรมไทยจะขยายตัวเจริญเติบโตขึ้น โดยได้รับอิทธิพลจากภาษาต่างประเทศอื่น และเรื่องราวก็มีความแปลกใหม่ในขอบเขตที่กว้างขวางออกไป จนบางครั้งทำให้ถ้อยคำที่มาจากภาษาบาลีหรือสันกฤตบางส่วน หรือวรรณคดีไทยเก่า ๆ เหล่านั้นดูเสมือนเป็นเรื่องของอดีตอันยาวไกลที่ล่วงผ่านพ้นสมัยไปแล้ว แต่กระนั้นก็ตามถ้อยคำและวรรณคดีไทยเก่า ๆ ทั้งหลายก็ยังคงมีความสำคัญอยู่ในฐานะที่เป็นแหล่งสืบค้นความเป็นไทยหรือความเป็นมาของไทย พ้อมทั้งปรากฏภูมิธรรมและภูมิปัญญาของวัฒนธรรมไทยอยู่ต่อไป อย่างไรก็ดีนอกจากภาษาและวรรณคดีแล้ว ศิลปะและดนตรีไทยก็มีส่วนเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เพราะเหตุว่านอกจากวังซึ่งเป็นส่วนเฉพาะที่ของเจ้านายแล้ว สำหรับประชาชนทั่วไปก็คงปฏิเสธไม่ได้ว่าวัดเป็นแหล่งศูนย์รวมสำคัญที่ก่อกำเนิด รักษา สืบทอด พัฒนาและสนับสนุนศิลปะและดนตรี

2.4.4 เอกภาพในความหลากหลายของพระพุทธศาสนาในประเทศไทย แม้ว่าพระพุทธศาสนาในประเทศไทยจะประกอบไปด้วยนิกายและแนวคิดแนวปฏิบัติที่แตกต่างกัน กล่าวคือมีนิกายเถรวาทและมหายาน และมีแนวคิดแนวปฏิบัติที่เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่แตกต่างกัน โดยจำแนกออกได้เป็นพระพุทธศาสนาแบบจารีตนิยม แบบปัญญานิยม แบบพัฒนาสังคม และแบบประชานิยม หากแต่ในความหลากหลายนั้นก็มีความเชื่อมโยงที่ทำให้เกิดเอกภาพและเอกลักษณ์ของพระพุทธศาสนาในประเทศไทยได้ ทำให้ชาวพุทธในภาพรวมนั้นสามารถอยู่รวมกันได้อย่างสันติ ไม่มีความขัดแย้งอันเนื่องจากความแตกต่างจนทำให้เกิดการเป็นปฏิปักษ์และความบาดหมางระหว่างกัน

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดเอกภาพในความหลากหลายของพระพุทธศาสนา สามารถวิเคราะห์ได้เป็นประเด็นดังนี้

2.4.4.1 การยอมรับจารีตเป็นพื้นฐาน จารีต คือ ประเพณีที่ถือสืบต่อกันมานาน ในสังคมไทยมีจารีตหลายประการที่สืบทอดกันมาทั้งโดยรู้ตัวและไม่รู้ตัว เช่น การยอมรับนับถือผู้มีความรู้ การเคารพผู้อาวุโส การเทิดทูนสถาบันกษัตริย์ การศรัทธานักบวช และการเซ่นสรวงบูชาเทพเจ้า พระพุทธศาสนาแบบต่าง ๆ ยอมรับจารีตบางอย่างร่วมกัน ทำให้มีกิจกรรมทางศาสนาร่วมกันได้และมีความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เช่น ประเพณีที่ใช้ดอกบัวเป็นดอกไม้สำหรับบูชาพระ ไม่ว่าจะเป็นชาวพุทธแบบใดก็ใช้ดอกบัวเป็นดอกไม้บูชาพระทั้งสิ้น หรือประเพณีการบูชาพระพุทธรูปก็เช่นกัน ในวัดหรือสำนักสงฆ์ และที่อยู่อาศัยของชาวพุทธก็มีการบูชาพระพุทธรูป แม้ว่าชาวพุทธทั้งแบบเถรวาทและมหายานจะมีพิธีกรรมในการบูชาพระพุทธรูป รวมไปถึงจำนวนพระพุทธรูปสำหรับการกราบไหว้บูชาที่แตกต่างกัน แต่ต่างก็มีความเคารพบูชาพระพุทธรูปเช่นเดียวกัน

อย่างไรก็ตาม การถือจารีตประเพณีนั้นมีอยู่ในพระพุทธศาสนาทุกรูปแบบ พระพุทธศาสนาแบบจารีตนิยมถือจารีตของบ้านเมืองและคณะสงฆ์ พระพุทธศาสนาแบบประชานิยมถือจารีตของท้องถิ่น แต่ชาวพุทธทั้ง 2 แนวนี้สามารถร่วมกิจกรรมกันได้ในประเพณีพิธีกรรมของสังคมไทย เช่น การทำขวัญข้าว การสรงน้ำพระในวันสงกรานต์ และการทำบุญในเทศกาลต่าง ๆ แม้ว่าพระพุทธศาสนาแบบปัญญานิยมและพระพุทธศาสนาแบบพัฒนาสังคมจะมิได้เห็นว่าจารีตประเพณีเป็นเรื่องที่สำคัญ แต่ก็ยอมรับว่าการทำตามจารีตก็เป็นอุบายอย่างหนึ่งในการสร้างศรัทธาเพื่อให้เกิดปัญญาในลำดับต่อไป และเป็นอุบายในการพัฒนาสังคมได้ดังกรณีการบวชต้นไม้เพื่อป้องกันการทำลายป่าไม้ เป็นต้น

2.4.4.2 การส่งเสริมประโยชน์สุขของมวลชน การมีแนวคิดและกิจกรรมในการเอื้อประโยชน์ต่อมวลชน ดูเหมือนจะเป็นลักษณะเด่นของพระพุทธศาสนาแบบพัฒนาสังคม แต่หากพิจารณาอย่างรอบด้านแล้วจะเห็นได้ว่า พระพุทธศาสนาแบบอื่น ๆ ก็มีแนวคิดและการปฏิบัติที่ส่งเสริมประโยชน์สุขของมวลชนเช่นกัน แต่มีแรงจูงใจ เหตุผล และวิธีปฏิบัติในรายละเอียดที่แตกต่างกัน พระพุทธศาสนาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมและทั้งสังคม และพระพุทธศาสนาต่างก็อิงอาศัยซึ่งกันและกัน สังคมจะอยู่อย่างสงบร่มเย็นได้ก็อาศัยคำสอนที่ส่งเสริมจริยธรรมตามพระพุทธศาสนา พระพุทธศาสนาจะดำรงอยู่ได้ก็โดยอาศัยการปกป้องดูแลของสังคม ชาวพุทธแบบพัฒนาสังคมทั้งบรรพชิตและฆราวาสจึงพยายามสร้างเสริมประโยชน์สุข ทั้งทางกายและทางใจให้มากที่สุด โดยการบำบัดทุกข์บำรุงสุขให้แก่ชีวิตทุกชีวิตในสังคม แนวคิดและกิจกรรมของชาวพุทธแนวนี้ในบางกรณีจึงอาจมองข้ามพระวินัย เช่น การสนับสนุนการอุปสมบทสตรีเป็นภิกษุณี การร่วมรณรงค์เรียกร้องทางการเมือง และการลงแรงร่วมสร้างสาธารณูปโภคต่าง ๆ

2.4.4.3 การเชิดชูพระพุทธเจ้าและการสืบทอดคำสอนของพระองค์ พระพุทธศาสนาทุกแบบในประเทศไทยล้วนแต่เชิดชูพระพุทธเจ้า และทำหน้าที่สืบทอดคำสอนของพระองค์ด้วยกันทั้งสิ้น แต่พระพุทธศาสนาแบบจารีตนิยมมีบทบาทดังกล่าวค่อนข้างชัดเจน เห็นได้จากการกำหนดให้เรียกศาสนาที่ก่อตั้งโดยสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าว่า “พระพุทธศาสนา” อย่างเป็นทางการ แทนที่จะเรียก “พุทธศาสนา” หรือ “ศาสนาพุทธ” หน่วยงานทุกแห่งของรัฐและคณะสงฆ์ล้วนใช้คำว่า “พระพุทธศาสนา” เมื่อใช้อ้างถึงศาสนาที่คนไทยส่วนใหญ่นับถือนี้ ในส่วนของศาสนาอื่น ๆ ไม่มีคำว่า “พระ” นำหน้า ดังนั้นจารีตในการใช้คำเรียกจึงเป็นการบ่งบอกถึงความรู้สึกเคารพเชิดชูพระพุทธเจ้าและศาสนาของพระองค์

2.4.4.4 การสร้างสังคมที่มีจริยธรรม พระพุทธศาสนาทุกรูปแบบในสังคมไทยมีจุดมุ่งหมายที่สำคัญในทางโลกร่วมกันประการหนึ่งคือ การสร้างสังคมที่มีจริยธรรม สังคมที่มีจริยธรรมหมายถึง สังคมที่มีกรอบความประพฤติในการทำความดี ละเว้นความชั่ว เพื่อให้สมาชิกของสังคมอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข พระพุทธศาสนาแบบจารีตนิยมให้ความสำคัญกับการศึกษา การเรียนรู้

พระไตรปิฎกและคัมภีร์อรรถกถา การพัฒนาตนให้เจริญด้วยไตรสิกขา (ศีล สมาธิ ปัญญา) และการดำเนินชีวิตตามมรรคมีองค์แปด ซึ่งเริ่มต้นจากการมีสัมมาทิฏฐิ (ความเห็นชอบ) อันนำไปสู่การพูดดีและการทำดีต่อไป ดังนั้นแนวทางและจุดเน้นที่แตกต่างกันในพระพุทธศาสนาแบบต่าง ๆ ของไทยล้วนแต่นำไปสู่จุดหมายเดียวกันคือ การทำให้สังคมไทยและคนไทยมีจริยธรรมเพื่อชีวิตที่เป็นสุขร่วมกัน

2.4.4.5 การมุ่งสู่ความพ้นทุกข์เป็นเป้าหมาย คำสอนทั่วไปของพระพุทธศาสนามีจุดหมายสำคัญคือ การนำพาศาสนิกไปสู่ความพ้นทุกข์ สภาวะของความพ้นทุกข์นี้อาจถูกอธิบายในลักษณะต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ฟังและผู้รับคำสอนได้เข้าใจความหมายของคำสอน ความพ้นทุกข์มีหลายระดับ แต่ในระดับที่สูงที่สุดหรือความพ้นทุกข์โดยสิ้นเชิงคือ นิพพาน พระพุทธศาสนาแบบจารีตนิยมเน้นอุดมคติในการปฏิบัติธรรมคือความพ้นทุกข์โดยสินเชิงหรือนิพพาน ซึ่งหมายถึงการดับจากกิเลสตัณหา หรือการบรรลุความเป็นพระอรหันต์ ความพ้นทุกข์ในความหมายนี้เป็นความหมายระดับปรมัตถ์หรือโลกุตตระ ส่วนความหมายในระดับโลกิยะ (ที่เกี่ยวกับโลกและชีวิตทางโลก) ความพ้นทุกข์หมายถึง ความปลอดพ้นจากปัญหาและข้อขัดข้องต่าง ๆ เช่น พ้นจากโรคภัยไข้เจ็บ และพ้นจากความเป็นหนี้

2.4.4.6 การยึดแก่นสารเดียวกัน พระพุทธศาสนาทุกแบบยอมรับสาระหรือแก่นสาร (essence) ในคำสอนทางศาสนาร่วมกัน เช่น คำสอนเรื่องกฎแห่งกรรม พระรัตนตรัยและอริยสัจ 4 เพียงแต่อธิบายขยายความแตกต่างกัน แต่ความแตกต่างกันนั้นมิได้ปฏิเสธความสำคัญและความหมายของคำสอนในเรื่องเหล่านั้นต่อวิถีชีวิตของชาวพุทธ

2.4.4.7 การไม่แบ่งแยกนิกายอย่างเต็มรูปแบบ ในประวัติศาสตร์ทางพระพุทธศาสนาของประเทศไทยไม่เคยปรากฏว่ามีการแบ่งแยกนิกายอย่างเต็มรูปแบบดังเช่น ศาสนาในประเทศอื่น แม้จะมีการเรียกชื่อนิกายทางพระพุทธศาสนาในประเทศไทยว่า “มหานิกาย” และ “ธรรมยุติกนิกาย” แต่ก็เป็นเพียงการแยกนิกายในคณะสงฆ์ซึ่งแต่เดิมมีนัยว่าธรรมยุติกนิกาย เกิดขึ้นเพื่อปฏิรูปการประพฤติปฏิบัติตามวินัยสงฆ์ให้เคร่งครัดกว่ามหานิกาย แต่ในความเป็นจริงพระภิกษุฝ่ายมหานิกายอาจประพฤติปฏิบัติเคร่งครัดมากกว่าก็ได้ เช่น วินัยของสงฆ์ฝ่ายธรรมยุติกนิกายกำหนดให้พระภิกษุงดเว้นจากการรับเงินทองและจากการสวมใส่รองเท้า แต่เท่าที่ปรากฏจริงก็มีพระภิกษุในมหานิกายที่ถือปฏิบัติเคร่งครัดดังกล่าวเช่นกัน นอกจากนี้ชาวพุทธโดยทั่วไปมิได้แบ่งแยกตนเองว่าเป็นชาวพุทธมหานิกายหรือชาวพุทธธรรมยุติกนิกาย ทุกคนจึงไม่เคยคิดว่าจะต้องไปทำบุญหรือปฏิบัติธรรมที่วัดในนิกายใดเพราะไปที่วัดใดก็ได้ ทำบุญตักบาตรกับพระภิกษุรูปใดก็ได้ ดังนั้นสำนึกเรื่องการแบ่งแยกศาสนาจึงไม่เคยเกิดขึ้นในจิตใจของชาวพุทธไทย และอาจกล่าวได้ว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของคนไทยที่สามารถเป็นมิตรและใช้ชีวิตอย่างกลมกลืนกับคนทุกชาติและศาสนา

2.4.7.8 การแสวงหาจุดร่วมและสงวนจุดต่าง ชาวไทยในสังคมพุทธมีลักษณะเฉพาะในการแสวงหาจุดร่วมและสงวนจุดต่างอย่างชัดเจน เมื่ออยู่ท่ามกลางแนวคิดและแนวปฏิบัติที่แตกต่างกัน ชาวพุทธไทยจะมองหาและมองเห็นส่วนที่คล้ายคลึงกัน ร่วมกันหรือประสานกันได้มากกว่าส่วนที่ต่างที่นำไปสู่ความแตกแยก เช่น เมื่อชาวพุทธไทยเผชิญกับศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นคือการนำแนวคิดและแนวปฏิบัติในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มาผสมผสานกับแนวคิดและแนวปฏิบัติในพระพุทธศาสนาให้กลมกลืนกัน กล่าวคือชาวพุทธให้ความเคารพบูชาพระพุทธเจ้าในฐานะผู้ประกาศทางพ้นทุกข์ แต่ศาสนาพราหมณ์-ฮินดูสอนเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติของเทพเจ้า ความกลมกลืนที่เกิดขึ้นทำให้ชาวพุทธเคารพบูชาทั้งพระพุทธเจ้าและเทพเจ้าได้พร้อม ๆ กัน โดยให้เทพเป็นผู้พิทักษ์ปกป้องศาสนาและมีพิธีกรรมบูชาพระพุทธเจ้าแบบเทพ เช่น การถวายข้าวพระพุทธ เป็นต้น ท่าทีและพฤติกรรมของชาวพุทธไทยดังกล่าวมีลักษณะแตกต่างจากศาสนิกอื่น ๆ บางกลุ่ม ที่เลือกการต่อต้านและแนวปฏิบัติทางศาสนาของผู้อื่นที่แตกต่างจากของตน

2.4.7.9 การเติมเต็มบทบาทซึ่งกันและกันทั้งฝ่ายบรรชิตและฆราวาส ชาวพุทธทั้งบรรพชิตและฆราวาสในพระพุทธศาสนาทุกแบบในสังคมไทยปัจจุบัน มีบทบาทหน้าที่ที่เติมเต็มซึ่งกันและกันในช่วงชีวิตของบุคคลที่แตกต่างกันและในบริบททางสังคมที่แตกต่างกัน เช่น พระพุทธศาสนาแบบจารีตนิยมมองเห็นศาสนาอยู่เหนือสังคม มีบรรทัดฐานทางจริยธรรมที่ตายตัวและมุ่งสู่อุดมคติสูงสุดทางศาสนาคือนิพพาน ส่วนพระพุทธศาสนาแบบพัฒนาสังคม ถือว่าพระพุทธศาสนาเกิดขึ้นและเป็นไปในบริบททางสังคม จึงสามารถปรับเปลี่ยนแนวคิดและแนวปฏิบัติได้ตามสังคมและเพื่อสังคม เช่น การลดความเคร่งครัดในพระวินัยให้สตรีสามารถรับการอุปสมบทเป็นภิกษุณีได้ ดังนั้น พระพุทธศาสนาทั้งสองแบบมีความจำเป็นและสำคัญต่อชาวพุทธในสถานการณ์และบริบทของชีวิตที่แตกต่างกัน เราไม่สามารถกำจัดพระพุทธศาสนาแบบอื่น ๆ ให้หมดไป และให้เหลือเพียงพระพุทธศาสนาแบบจารีตนิยมซึ่งเป็นรัฐนิยมได้ การมีท่าทีส่งเสริมเอกภาพในความหลากหลายตามที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันจึงเป็นท่าทีที่สร้างสรรค์ของชาวพุทธไทยอย่างแท้จริง

จากที่กล่าวถึงเรื่อง พระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติไทย ข้างต้นมานี้ ผู้วิจัยเพียงต้องการให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจนตรงกันในความเป็นพระพุทธศาสนาที่มีบทบาทปรากฏอยู่ในสังคมไทยปัจจุบัน “การจำแนกพระพุทธศาสนาเป็นแบบต่าง ๆ นั้น ไม่นำไปสู่ความแตกแยก แต่กลับทำให้เกิดความเข้าใจและการยอมรับที่แตกต่างในแนวคิดและแนวปฏิบัติของชาวพุทธทั้งสังคมได้” (ภัทรพร สิริกาญจน, 2557: 288) ซึ่งความเป็นพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในประเทศไทยปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นหลักสัจธรรมคำสอนต่าง ๆ รวมถึงแนวคิดและแนวปฏิบัติอันก่อให้เกิดผลดีทั้งในด้านร่างกายและจิตใจ ทั้งต่อตนเองและบุคคลรอบข้าง ล้วนแล้วแต่ส่งเสริมเอกลักษณ์และความเป็นพระพุทธศาสนาในสังคมไทยให้เด่นชัดขึ้นอย่างแท้จริง โดยในวิทยานิพนธ์เรื่องนี้ได้นำแนวคิดจากหลักสัจธรรมไตรลักษณ์มาประยุกต์ใช้กับงานศิลปะ

2.5 แนวคิดพุทธศิลป์

พุทธศิลป์เป็นศาสตร์และศิลป์แขนงหนึ่งที่ถ่ายทอดเรื่องราวในประวัติศาสตร์หรือชาดก นิยมเล่าเรื่องความเป็นพระพุทธศาสนา ร่วมกับการอาศัยงานฝีไม้ลายมืออย่างวิจิตรงดงามในรูปแบบงานศิลปะ ซึ่งเมื่อนำทั้งสองสิ่งมาผสมรวมกันแล้วจึงเรียกได้ว่า “พุทธศิลป์” ความเป็นพุทธศิลป์จึงมีลักษณะหรือเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่บ่งบอกถึงความเป็นพระพุทธศาสนาโดยแท้ และมิได้จำกัดว่าเป็นพระพุทธศาสนานิกายใดหรือรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง พุทธศิลป์ที่ปรากฏให้เห็นในอดีตและปัจจุบัน ทั้งที่ถูกสร้างขึ้นในอารยธรรมไทยก็ดีหรืออารยธรรมอื่นก็ดี อาจมีลักษณะที่คล้ายคลึงกันหรือแตกต่างกันอย่างชัดเจน จุดประสงค์หลักของพุทธศิลป์ คือการนำสาระสำคัญของพระพุทธศาสนามาสร้างเป็นผลงานศิลปะ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ซึ่งสอดคล้องกับข้อความที่ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับสาระของพุทธศิลป์ไว้ว่า

> พุทธศิลปะได้กำเนิดขึ้นภายหลังจากที่พุทธศาสนาได้เจริญขึ้นหลายร้อยปี ราวพุทธศตวรรษที่ 3-4 ณ บริเวณดินแดนชมพูทวีปหรือประเทศอินเดียปัจจุบันเป็นครั้งแรก ศิลปะอินเดียสมัยนั้นมักแสดงเป็นภาพสลักนูนต่ำแสดงภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติและชาดก ซึ่งปรากฏการสร้างภาพนาฏดุริยางคศิลป์ในงานพุทธศิลปะด้วย ครั้นเมื่อพระเจ้าอโศกมหาราชได้ทรงส่งสมณฑูตออกไปเผยแผ่พุทธศาสนายังต่างประเทศหลายสาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งสายสุวรรณภูมิประเทศ พุทธศิลปะก็ได้แพร่หลายไปเช่นกัน มีการสร้างนาฏดุริยางคศิลป์ในงานพุทธศิลปะเช่นกันตามแบบศิลปะอินเดีย (วิชชุตา วุธาทิตย์, 2552: 113)

> พุทธศิลป์หรือศิลปะในพระพุทธศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระพุทธศาสนาแบบจารีตนิยม บ่งบอกถึงความรู้ความเข้าใจและระดับสติปัญญาของผู้สร้างงานทั้งในเชิงรูปธรรมหรือนามธรรม พุทธศิลป์ที่ปรากฏในผลงานทางศิลปะล้วนแสดงความหมายเชิงสัญลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์ บุคคล หรือธรรมอันมีความสำคัญทางพระพุทธศาสนาทั้งสิ้น (ภัทรพร สิริกาญจน, 2557: 120-121)

2.5.1 คุณลักษณะของงานพุทธศิลป์ ดังได้กล่าวไว้แล้วว่าพุทธศิลป์เป็นผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะที่ปรากฏเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา ทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม เป็นต้น ซึ่งมีองค์ประกอบสำคัญ 2 ส่วน (ชะลูด นิ่มเสมอ, 2532: ความนำ) คือ ส่วนแรกหมายถึง รูปทรง คือส่วนที่เป็นรูปธรรม อันได้แก่ วัสดุและทัศนธาตุต่าง ๆ ที่สัมผัสได้ด้วยประสาทตา และส่วนที่สองหมายถึง เนื้อหา คือส่วนที่เป็นนามธรรมที่รับรู้ได้ด้วยความรู้สึกนึกคิดผ่านทางรูปทรง ได้แก่ เรื่องราว อารมณ์ และสัญลักษณ์

นอกจากนี้ คุณสมบัติอันถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญในงานพุทธศิลป์สามารถจำแนกได้ 5 ประการ (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 76) ดังนี้

2.5.1.1 คุณสมบัติที่แท้จริงในตัวงานพุทธศิลป์ จำแนกได้เป็น 3 ส่วนคือ

1) คุณสมบัติภายนอก ได้แก่ วัสดุที่นำมาใช้ประกอบกับวิธีผสมผสานกันทำให้เกิดเป็นผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม หรือสถาปัตยกรรมขึ้น ซึ่งมุ่งหมายถึงคุณสมบัติและคุณค่าของวัสดุที่ทำให้ผู้พบเห็นตระหนักในคุณค่าของสิ่งที่ตนรับรู้นั้น และถ้าหากว่าผู้พบเห็นพบว่าวัสดุที่ใช้นั้นชำชุด กะเทาะ เสียหายส่วนใดส่วนหนึ่ง ก็จะเกิดความรู้สึกร่วม เสียดาย หวงแหน

2) คุณสมบัติทางความรู้สึกกายภาพที่แสดงให้เห็น ได้แก่ ลักษณะท่าทางของผลงานศิลปะนั้น ๆ จะผูกพันกับแบบอย่างในการดำเนินชีวิตของศิลปินผู้สร้าง เช่น ท่าทางของพระพุทธรูปมักจะแสดงท่าทางเฉพาะ แบบไม่แสดงความรู้สึกต่อเนื่องแก่ผู้พบเห็น เมื่อเราเห็นพระพุทธรูปอยู่ในท่านั่งก็มีความรู้สึกว่านั่งจริง ๆ จะยืนไม่ได้ หรือท่ายืนก็จะยืนเท่านั้น จะก้าวเดินต่อไปไม่ได้ เป็นต้น

3) คุณสมบัติทางความหมายต่อชุมชน ได้แก่ ผลงานที่เกี่ยวกับพิธีทางศาสนา ทางความเชื่อ และการแสดงพื้นเมือง คุณสมบัติตามความหมายนี้ เมื่อผู้พบเห็นรับรู้แล้วก็จะบังเกิดความรู้สึกต่อเนื่องในจิตใจ เสริมสร้างศีลธรรมและความสามัคคีทางอ้อม

2.5.1.2 คุณสมบัติในการดำรงอยู่ของงานพุทธศิลป์ หมายถึง งานพุทธศิลป์จะต้องมีตำแหน่งในการติดตั้งที่แน่นอน มีขนาดสูงต่ำเหมาะสม มีมุมที่งดงามมากที่สุดมุมใดมุมหนึ่ง ส่วนมุมอื่น ๆ เป็นส่วนประกอบ นอกจากนี้ยังเกี่ยวข้องกับตำแหน่งของแสงและเงาที่ตกทอดลงบนผลงานนั้นด้วยมุมที่เหมาะสม

2.5.1.3 คุณสมบัติที่ให้ความรู้สึกเพิ่มขึ้น ยิ่งดูยิ่งประทับใจ หมายถึง งานทัศนศิลป์จะต้องก่อให้เกิดความรู้สึกประทับใจมากยิ่งขึ้น เช่น เมื่อเข้าไปเห็นพระประธานในโบสถ์ครั้งแรกมีความรู้สึกประทับใจอย่างไร และภายหลังเข้าไปชมอีกจะมีความรู้ประทับใจเพิ่มขึ้น ยิ่งพิศยิ่งซึ้ง ยิ่งดูนานเข้ายิ่งมีความรู้สึกน่าเลื่อมใสในคุณค่าของวัสดุ คุณค่าของรูปทรง และคุณค่าทางศิลปกรรม ผลงานนั้นก็ถือได้ว่ามีคุณค่าทางความรู้สึกเพิ่มขึ้นและเป็นความรู้สึกเฉพาะตน

2.5.1.4 คุณสมบัติที่ส่งเสริมให้คิดถึงสิ่งอื่น หมายถึง งานทัศนศิลป์นั้นจะต้องก่อให้บังเกิดความคิดเปรียบเทียบกับผลงานอื่น ๆ ที่เคยเห็นตามประสบการณ์ที่ผ่านมา ปลุกเร้าให้คิดถึงคุณค่า ยิ่งกว่านั้นยังทำให้รู้สึกว่าได้มีส่วนร่วมกับผลงานทางศิลปะที่เห็นตรงหน้า ซึ่งถือได้ว่าเป็นความรู้สึกทางสุนทรียภาพเฉพาะตนอย่างหนึ่ง

2.5.1.5 คุณสมบัติที่มีความสมบูรณ์ในตัว หมายถึง งานพุทธศิลป์นั้นจะต้องมีความสมบูรณ์ลงตัวในรูปทรงและเรื่องราว ไม่สามารถที่จะแยกส่วนประกอบชิ้นใดชิ้นหนึ่งออกได้

2.5.2 เนื้อหาทางพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในงานพุทธศิลป์ เนื้อหาสำคัญที่ปรากฏอยู่ในลักษณะงานพุทธศิลป์ สามารถจำแนกหมวดหมู่ออกเป็น 3 กลุ่ม (สมชาติ มณีโชติ, 2529: 54) คือ กลุ่มแรกว่าด้วยเนื้อหาพระพุทธาทิรัตนตรัย ได้แก่ เรื่องอดีตพุทธ ปัจเจกพุทธเจ้า พุทธประวัติ ชาดก สาวกพุทธ อนาคตพุทธ กลุ่มที่สองว่าด้วยเนื้อหาไตรภูมิ และกลุ่มที่สามว่าด้วยเนื้อหาธรรมชาติและสิ่งมีชีวิต

2.5.3 พุทธศิลป์ในประเทศไทย รูปแบบทางพระพุทธศาสนาขึ้นอยู่กับช่วงเวลาที่แตกต่างกัน ซึ่งมีผลต่อหลักปฏิบัติ การสืบทอด และการพัฒนา พระพุทธศาสนาที่ปรากฏในประเทศไทยเป็นแบบจารีตนิยม ซึ่งมุ่มเน้นหลักสัจธรรมของพระพุทธเจ้าอันมีเป้าหมายสูงสุดคือการนิพพาน โดยขอจำแนกสาระสำคัญของงานพุทธศิลป์ที่ปรากฏในประเทศไทยออกได้เป็น 2 ประการ (สมบูรณ์ ดำดี, 2549: 17-21) ดังนี้

2.5.3.1 การเข้ามาของพระพุทธศาสนาในประเทศไทย สามารถแบ่งได้เป็น 4 ยุค คือ

1) ยุคที่ 1 ลัทธิหินยานอย่างเถรวาท สันนิษฐานว่าพระพุทธศาสนาในยุคนี้เป็นลัทธิเถรวาทที่เผยแผ่ในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช (ก่อน พ.ศ. 500) และได้เข้ามาประดิษฐานที่เมืองนครปฐมเป็นแห่งแรก งานพุทธศิลป์ในยุคนี้ทำตามแบบอย่างจากอินเดีย

2) ยุคที่ 2 ลัทธิมหายาน พระพุทธศาสนามหายานมีความเชื่อและนับถือพระโพธิสัตว์ ซึ่งได้เผยแผ่อิทธิพลมาสู่บริเวณภาคใต้ ตั้งแต่จังหวัดสุราษฎร์ธานีไปจนถึงจังหวัดปัตตานี (ราว พ.ศ. 1300) งานพุทธศิลป์ที่สำคัญได้แก่ ประติมากรรมรูปพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร และพระบรมธาตุเมืองไชยา

3) ยุคที่ 3 ลัทธิมหายาน ลัทธิมหายานอย่างพุกามได้เผยแผ่ไปทางบริเวณภาคเหนือของประเทศไทยราว พ.ศ. 1600

4) ยุคที่ 4 ลัทธิลังกาวงศ์ การสังคายนาและการจัดระเบียบข้อปฏิบัติประกอบกับพระสงฆ์ลังกาวงศ์เคร่งครัดในการปฏิบัติตามพระธรรมวินัย เป็นเหตุให้พระพุทธศาสนารุ่งเรืองในลังกาทวีปและได้เผยแผ่เข้ามาสู่ประเทศไทยราว พ.ศ. 1800 โดยเริ่มตั้งคณะที่เมืองนครศรีธรรมราชก่อน จากนั้นได้แพร่หลายขึ้นไปสู่สุโขทัยและได้นับถือกันมาจนปัจจุบัน งานพุทธศิลป์ที่เป็นผลมาจากพระพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์ ได้แก่ การเกิดวัดคามวาสี และอรัญวาสี ใบเสมาซ้อน 2 ใบ เป็นต้น

2.5.3.2 ผู้สร้างงานพุทธศิลป์ จุดประสงค์ที่สำคัญในการสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์อยู่ที่การนำเสนอเรื่องราวอันเกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนา เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาของพุทธศาสนิกชน อันก่อกำเนิดมาจากความเลื่อมใสศรัทธา ดังนั้นผู้สร้างงานพุทธศิลป์จึงได้ชื่อว่าเป็น “ช่าง” ซึ่งต้องกระทำงานศิลป์ด้วยความประณีต ดังความตอนหนึ่งที่อธิบายว่า

> ช่าง เป็นคำที่ใช้เรียกผู้ทำงานศิลปะมาตั้งแต่โบราณ (เฉพาะในคติของศิลปะไทย) หมายถึง ผู้ทำงานฝีมือ ซึ่งต้องเรียนรู้ฝึกฝนงานช่างในอดีตสืบทอดต่อเนื่องกันมา จากคนรุ่นหนึ่งถ่ายทอดมายังคนรุ่นต่อ ๆ มา ก่อให้เกิดการแบ่งกลุ่มของช่างตามระดับความสามารถและฝีมือ เช่น ถ้าเป็นผู้มีความชำนาญและมีฝีมือเป็นเลิศจนมีผู้มอบตัวให้เป็นศิษย์ มักเรียกว่า ครูช่าง หรือบางคนเป็นผู้สร้างงานได้และมีความสามารถในการออกแบบควบคุมให้ผู้อื่นทำงานได้ ก็จัดว่าเป็นช่างที่มีความเก่งความชำนาญในระดับดี มักเรียกว่า นายช่าง ส่วนคนอื่นที่มีความสามารถเพียงทำตามแบบหรือทำตามที่นายช่างหรือครูช่างกำหนดให้ทำ มักเรียกเพียงว่า ช่างธรรมดา ๆ (สมบูรณ์ ดำดี, 2549: 18)

ผู้วิจัยจึงสามารถอนุมานได้ว่า แนวคิดพุทธศิลป์เป็นวิธีการนำรูปแบบการคิดหรือการประดิษฐ์สร้างสรรค์สิ่งของบางประการทางศิลปะที่มีการนำหลักธรรมทางพระพุทธศาสนามาใช้ในผลงาน ทั้งนี้ผลงานนั้นไม่จำเป็นต้องเป็นผลงานที่ก่อให้เกิดการตรัสรู้เสมอไป แต่เป็นผลงานที่ให้แง่คิด หลักธรรม หรือเป็นพุทธสัญลักษณ์ในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง เพื่อสร้างแรงดันดาลใจ แนวทางในการดำรงชีวิตและการมองโลกตามแบบอย่างวิถีของพระพุทธศาสนา ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดพุทธศิลป์ดังที่ได้กล่าวอธิบายมาข้างต้นนี้ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์สำหรับการวิจัยครั้งนี้อย่างเหมาะสมและเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัย อย่างไรก็ดีแนวคิดพุทธศิลป์มิได้เฉพาะเจาะจงในด้านนาฏยศิลป์เพียงอย่างเดียว แต่ยังคำนึงไปถึงองค์ประกอบด้านอื่น ๆ ของนาฏยศิลป์ด้วย เป็นต้นว่าเครื่องแต่งกาย ดนตรี อุปกรณ์ประกอบการแสดง

2.6 สัญญาณวิทยาในพระพุทธศาสนา

ในคณิตศาสตร์มีระบบสมการหรือเครื่องหมายต่าง ๆ ใช้แทนการเพิ่ม การลด หรือการคงที่ของจำนวน ในวิทยาศาสตร์มีการใช้อักขระแทนชื่อในตารางธาตุ ในภาษาศาสตร์มีการใช้ตัวอักษรแทนเสียงที่มนุษย์ใช้พูดสื่อสารกัน เห็นได้ว่าศิลปวิทยาการของมนุษย์ในหลากหลายแขนงนอกจากจะอาศัยการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมาแล้ว ยังมีการใช้วิธีการสื่อสารอีกอย่างหนึ่งที่รู้จักกันในนามสัญลักษณ์ นาฏยศิลป์จึงเสมือนเป็นอีกภาษาหนึ่งที่ใช้ในการสื่อสารและใช้ร่างกายเป็นสัญลักษณ์ที่มนุษย์ใช้แทนสิ่งที่ต้องการบอกเล่าเรื่องราว อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดหรือเจตนารมณ์ได้อย่างแท้จริง ดังนั้นผู้วิจัยเห็นว่าวิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” เป็นงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ที่มีความหมายแฝงอยู่ในรูปของสัญลักษณ์ จึงพิจารณาแนวคิดเรื่องสัญญาณวิทยาเป็นกรอบแนวคิดของการศึกษา

อนึ่ง คำว่า สัญญาณวิทยา ผู้วิจัยได้ยึดตาม “พจนานุกรมศัพท์ภาษาศาสตร์ (ภาษาศาสตร์ประยุกต์) ฉบับราชบัณฑิตยสถาน” ได้บัญญัติศัพท์คำว่า

สัญญาณศาสตร์ (semiotics) หมายถึง การศึกษาระบบสัญญาณที่ใช้ในการสื่อความหมายในแต่ละสังคม เช่น ระบบภาษา ระบบสัญญาณจราจร และคำว่า สัญญาณวิทยา (semiology) หมายถึง การศึกษาวิเคราะห์สัญญาณ เครื่องหมาย และสัญลักษณต่าง ๆ ที่ปรากฏใช้ในการสื่อสารของแต่ละสังคม เครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ที่สำคัญ เช่น ภาษา รหัสมอร์ส (Morse) ภาษามือ รวมทั้งสัญลักษณ์ต่าง ๆ ทางคณิตศาสตร์ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2557: 402)

ดังนั้นในเอกสารปฐมภูมิที่ได้ค้นคว้ามาอย่างหลากหลายจึงปรากฏคำว่า สัญวิทยา สัญญวิทยา หรือสัญญะวิทยา อันมีความหมายอย่างเดียวกับคำว่า สัญญาณวิทยา ในที่นี้

2.6.1 ความหมายและลักษณะสำคัญของสัญญาณวิทยา

กาญจนา แก้วเทพ ได้อธิบายเกี่ยวกับสัญญาณวิทยาไว้ว่า

ทฤษฎีสัญญะวิทยาที่แปลมาจากภาษาอังกฤษว่า “semiology” นั้น สามารถถอดความหมายจากรากศัพท์เดิมได้ว่าเป็น “ศาสตร์แห่งสัญญะ” (science of sign) ซึ่งอาจอธิบายในเบื้องแรกนี้ได้ก่อนว่า ทฤษฎีสัญญะวิทยาก็คงจะมีลักษณะเหมือนทฤษฎีทั่ว ๆ ไป ที่พยายามให้คำอธิบายต่อสิ่งที่เรียกว่า “สัญญะ” หรือหากจะพูดให้เป็นภาษาชาวบ้านมากยิ่งขึ้นก็คือศาสตร์นั้นพยายามจะอธิบายถึงวัฏสงสารของสัญญะ คือการเกิดขึ้น การพัฒนา การแปรเปลี่ยน รวมทั้งการเสื่อมโทรม ตลอดจนการสูญสลายของสัญญะหนึ่ง ๆ ที่ปรากฏออกมาอย่างเป็นแบบแผนและมีระบบระเบียบ (กาญจนา แก้วเทพ, 2541: 80)

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร ได้อธิบายเกี่ยวกับสัญญาณวิทยาไว้ว่า

ถ้าหากสาระสำคัญประการหนึ่งของการศึกษาภาษาศาสตร์แนวโครงสร้างของแฟร์ดิน็องด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) อยู่ที่การแยกระหว่างภาษากับการพูดหรือการใช้ภาษา (langue-parole) แล้ว การแยกระหว่างรหัสกับข้อความที่สื่อ (code-message) ก็คือสาระสำคัญหลักประการหนึ่งของวิธีการหาความรู้แบบที่เรียกว่า “สัญวิทยา” ส่วนคุณูปการที่สำคัญยิ่งของนักสัญวิทยาที่นำความคิดในการแยกระหว่างภาษากับการพูดหรือการใช้ภาษาของโซซูร์มาขยายผลต่อ อยู่ที่การทำให้สิ่งที่เรียกว่า “ความหมาย” กลายเป็นประเด็นปัญหาหลักที่ต้องได้รับการศึกษาอย่างจริงจัง สำหรับความหมายในทรรศนะของนักสัญวิทยาอย่างโรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) พบว่าความหมายเป็นเรื่องของการปะทะประสาน (articulation) ระหว่างสัญญะ ส่วนบทบาทหรือหน้าที่ของภาษาคือการผ่า ตัด แบ่งโลกแห่งความเป็นจริงออกเป็นส่วน ๆ เพื่อสร้างความไม่ต่อเนื่องให้เกิดขึ้น ทำให้สรรพสิ่งแยกออกจากกันเพื่อให้เกิดความหมายขึ้นมา เพราะความหมายสำหรับนักสัญวิทยาและนักทฤษฎีแนวโครงสร้างนิยมและหลังโครงสร้างนิยมเป็นเรื่องของความแตกต่างและการเปรียบเทียบ (diacritics) (ไชยรัตน์ สินเจริญโอฬาร, 2555: 87-89)

สัญญาณวิทยา จึงเป็นศาสตร์ที่มีความเกี่ยวข้องกับวิทยาการหลากหลายแขนง “เนื่องจากสัญญะเป็นเรื่องของการถูกกำหนดให้เป็น จึงมิได้ขึ้นกับกฎเกณฑ์ใดเป็นการเฉพาะ แต่ขึ้นกับขนบธรรมเนียม จารีตปฏิบัติของแต่ละสังคม เป็นเรื่องของการตกลงกันในสังคม” (ไชยรัตน์ สินเจริญโอฬาร, 2555: 24) อย่างไรก็ตามจะขออธิบายถึงแนวคิดพื้นฐานของสัญญาณวิทยาโดยสังเขป ซึ่งประกอบไปด้วยสิ่งดังต่อไปนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2541: 84-106)

2.6.1.1 สัญญะ (sign) สัญญะ คือ สิ่งที่มีความหมายมากกว่าตัวของมันเอง เช่น รูปผู้หญิงหรือผู้ชายที่ติดอยู่หน้าห้องน้ำในบริเวณสนามบิน ไม่ได้หมายถึงแค่เพียงรูปผู้หญิงหรือผู้ชายเท่านั้น แต่มีความหมายว่าเป็นห้องน้ำสำหรับผู้หญิงหรือผู้ชาย ดังนั้นแหวนหนึ่งวงจะยังไม่มีสภาพหรือมีคุณสมบัติเป็นสัญญะ หากว่าแหวนวงนั้นยังมีค่าและความหมายว่าเป็นแหวนวงหนึ่ง แต่เมื่อใดก็ตามที่แหวนวงนั้นมีความหมายมากไปกว่าแหวนวงหนึ่ง เมื่อถูกนำไปใช้ในสถานการณ์และบริบทจำเพาะหนึ่ง ๆ เช่น เป็นแหวนที่ชายผู้หนึ่งสวมให้หญิงคนหนึ่งในงานแต่งงานภายในโบสถ์ต่อหน้าพระสงฆ์ผู้ทำพิธี แหวนนั้นก็จะมีความหมายหลายประการ เช่น เป็นเครื่องผูกพันชีวิตระหว่างคน 2 คนให้เป็นหนึ่งเดียวกัน เป็นการประกาศให้คนทั่วไปได้รับรู้ความเป็นหนึ่งนั้น เป็นความหมายแห่งชีวิตครอบครัว ฯลฯ

1) องค์ประกอบของสัญญะ เรื่องของสัญญะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบ 3 ส่วนที่ควรศึกษา ส่วนแรกคือ สิ่งที่เป็นของจริงทั้งหลาย (reference) เช่น ขวดแก้ว ช้อน เข็มขัด ฯลฯ ส่วนที่สองคือ ตัวหมาย (signifier) ในแต่ละวัฒนธรรมก็จะสร้างสัญญะขึ้นมาทดแทนสิ่งที่เป็นของจริงทั้งหลาย อาจอยู่ในรูปของภาพ (image) หรือเสียง (sound) และส่วนที่สามคือ ตัวหมายถึง (signified) จัดเป็นภาพในใจหรือภาพในความคิด (concept) ซึ่งสมองสั่งให้ทำงานตามจินตนาการ

2) ความสำคัญของสัญญะ ทฤษฎีสัญญาณวิทยาแตกต่างจากแนวคิดหรือทฤษฎีทางภาษาศาสตร์ที่มีมาก่อนหน้านี้ เพราะได้ขยายขอบเขตของสิ่งที่สามารถจะมีความหมายให้กว้างขวางออกไปจากภาษา ทุกสิ่งทุกอย่างหากมีการโคจรเข้ามาอยู่ในแวดวงของการให้ความหมายแล้ว จะมีคุณสมบัติเป็นสัญญะได้ทั้งสิ้น เช่น หมุดที่ตอกอยู่หน้าลานพระบรมรูปทรงม้า เสาชิงช้า โทรศัพท์มือถือ ภาพโฆษณาในโทรทัศน์ ฯลฯ ดังนั้นวิธีการวิเคราะห์สัญญะและรหัสจึงขยายขอบเขตและความสำคัญออกไปอย่างกว้างขวางมาก สิ่งที่นำมาศึกษาทุกชนิดเราเรียกว่า ตัวบท (text)

3) คำถามหลักของการศึกษาสัญญะ ในฝ่ายของผู้สรางสรรค์สัญญะนั้นจะเกิดคำถามว่าความหมายที่อยู่ในสัญญะได้ถูกสร้างสรรค์ (generate) ขึ้นมาอย่างไร เหตุใดการยกมือชูนิ้ว 2 นิ้วจึงมีความหมายเท่ากับชัยชนะได้ และในขั้นตอนต่อมาก็คือผู้สร้างสัญญะนั้นมีวิธีการถ่ายทอดความหมาย (convey) ไปยังผู้รับสารอย่างไรบ้าง เช่น วินสตัน เชอร์ชิล (Winston Churchill) ใช้วิธีการอะไร ในบริบทอย่างไร ที่ทำให้ชาวโลกเข้าใจว่าการยกนิ้ว 2 นิ้วของเขานั้นมี

ความหมายว่าอย่างไร และในฝ่ายของผู้รับสารก็ต้องตั้งคำถามในขั้นตอนของการรับสัญญะมาว่า ผู้รับสารถอดความหมายออกมาจากสัญญะดังกล่าวได้อย่างไร

2.6.1.2 ความสัมพันธ์ (relations) ความสำคัญของความสัมพันธ์ ในขณะที่สรรพสิ่งทุกอย่างรวมทั้งสัญญะจะประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 2 อย่างคือ ส่วนประกอบย่อย (element) และความสัมพันธ์ (relation) แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ถูกนำมาใช้อธิบายเรื่องความหมายในอีกแง่มุมหนึ่ง กล่าวคือไม่มีอะไรมีความหมายในตัวเอง และไม่ใช่ตัวเนื้อหาที่กำหนดความหมาย แต่สิ่งใดสิ่งหนึ่งนั้นจะมีความหมายก็ต่อเมื่อนำไปสัมพันธ์กับอีกระบบอีกระบบหนึ่งต่างหาก ดังเช่นการกล่าวว่า นาย ก มีเงิน 1 ล้านบาท จึงให้ความหมายไม่ได้เลยว่านาย ก รวยหรือจน (ไม่มีความหมายในตัวเอง) จนกว่าจะนำเอานาย ก ไปเปรียบเทียบกับคนงานในโรงงานหรือเศรษฐีพันล้าน

คู่ของความสัมพันธ์ที่ช่วยให้เห็นความหมายได้ชัดเจนที่สุดคือ ความสัมพันธ์กับคู่ตรงกันข้าม (binary opposition) หากนำ “ขาว” มาเข้าคู่กับ “ดำ” จึงอ่านความหมายของขาวได้ชัดเจนที่สุด นี่จึงเป็นหลักโดยทั่วไปของการสร้างตัวละครแบบ “พระเอกผู้ร้าย” ขึ้นมา ผู้ร้ายทำหน้าที่เป็นคู่ตรงข้ามที่ช่วยให้ความหมายของพระเอกเด่นชัดขึ้นมา เหมือนดังสุภาษิตไทยที่กล่าวว่า “แกงจืดจึงรู้คุณเกลือ” (เห็นความเค็มของเกลือเมื่อพบกับคู่ตรงข้ามกันคือ ความจืด)

ยังมีความสัมพันธ์อีกรูปแบบหนึ่งที่เป็นสิ่งที่สัญญาณวิทยาสนใจวิเคราะห์คือ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท (text) กับบริบท (context) คำว่า “con” หรือ “บริ” นั้น มีความหมายถึงสิ่งที่อยู่รอบ ๆ ดังนั้นบริบทจึงหมายถึงสิ่งที่อยู่รอบ ๆ ตัวบทนั่นเอง และเช่นเดียวกับความสัมพันธ์กับคู่ตรงข้ามที่ได้กล่าวไว้แล้ว ตัวบทหนึ่ง ๆ จะมีความหมายอย่างไรนั้น ก็ย่อมขึ้นอยู่กับบริบทด้วย ดังนั้นหากบริบทเปลี่ยนแปลงไป แม้ตัวบทจะเป็นตัวบทเดิม แต่ความหมายก็อาจจะเปลี่ยนไปได้ เช่น เม็ดพลอย เมื่ออยู่ในมือของพ่อค้าเพชร ย่อมมีความหมายว่า “มีค่า” แต่ถ้าไปอยู่ในมือไก่ ก็จะไม่มีความหมายใด ๆ หรือปราศจากคุณค่าในที่สุด (ตรงกับสำนวนไก่ได้พลอย)

2.6.1.3 ลักษณะส่วนตัว/ส่วนรวมของสัญญะ (private/public) สัญญะทุกอย่างจะประกอบไปด้วย 2 มิติเสมอ มิติหนึ่งคือ มิติที่เป็นส่วนรวมเรียกว่า language และมิติที่เป็นส่วนตัวเรียกว่า speech ซึ่งเป็นตัวอย่างทางด้านภาษาศาสตร์ เช่น language ของภาษาไทยจะประกอบไปด้วยพยัญชนะ 44 ตัว สระ 32 ตัว และวรรณยุกต์ 5 เสียง มีไวยากรณ์ในการเรียงลำดับประธาน กริยา กรรม ฯลฯ และเมื่อคนใดคนหนึ่งนำเอาภาษาไทยโดยส่วนรวมไปใช้ ก็จะมี speech อันเป็นลีลาการพูดที่เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละคน แต่ถึงจะมีลีลาการพูดมากหรือน้อยอย่างไร คนที่ใช้ภาษาไทยทุกคนก็ต้องอยู่ในกรอบของ language ของภาษาไทย กล่าวคือไม่สามารถใช้พยัญชนะไทยเกินกว่า 44 ตัวไปได้

2.6.1.4 รหัส (code/rule/conventions) รหัสเป็นแบบแผนขั้นสูงที่ซับซ้อนของความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะต่าง ๆ กล่าวคือการที่จะนำเอาสัญญะย่อย ๆ ต่าง ๆ มาสัมพันธ์กัน

อย่างไร แบบแผนนี้จะทำหน้าที่เป็นโครงสร้างที่อยู่ในหัวสมองของมนุษย์ และจะทำงานในการรับรู้และตีความเมื่อมีการเปิดรับสัญญะต่าง ๆ เช่น รหัสเรื่องการนับญาติที่ฝังอยู่ในหัวสมองของคนไทย และเป็นตัวกำหนดว่าเมื่อพบเจอญาติคนใหม่ในสายของพ่อที่เป็นผู้หญิง ก็จะต้องขานสรรพนามของญาติว่าอย่างไร

รหัสในชีวิตประจำวันถูกแฝงอยู่ในสิ่งต่าง ๆ รอบตัวในลักษณะชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็นการพูด การยิ้ม การพยักหน้า การกิน การนอน ฯลฯ การมองเห็นรหัสจึงจะเกิดขึ้นเมื่อมีการเปลี่ยนสภาพการณ์ใหม่ ๆ เช่น เมื่อดูการเล่นไพ่ที่ไม่รู้จักกติกามาก่อน หลังจากที่นั่งดูหน่วยย่อยของการเล่นไพ่นั้น เป็นต้นว่าจำนวนของไพ่ที่มีการแจก จำนวนผู้เล่น การทิ้งไพ่ การเก็บไพ่ การเข้าคู่ไพ่ หลังจากนั่งดูการเล่นไปประมาณ 2-3 รอบ ก็จะเริ่มจับกฎเกณฑ์หรือกติกาของการเล่นไพ่นั้นได้ ซึ่งกฎหรือกติกานั้นเรียกว่า “รหัส” ดังนั้นจึงมีรหัสอยู่มากมาย ดังตัวอย่างของรหัสต่อไปนี้

1) Product codes เป็นรหัสที่เกี่ยวกับวัตถุสิ่งของเครื่องใช้ ที่บ่งบอกความหมายที่แตกต่างกัน เมื่อมองดูจานอาหารที่แต่ละบ้านใช้ใส่อาหาร ก็จะทราบความหมายของบ้านหลังนั้น ๆ

2) Social codes เป็นรหัสที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล เช่น คนไทยไม่ถือว่าการที่ลูกจะตบไหล่หรือศีรษะของพ่อเป็นการแสดงออกถึงความรัก แต่หากเป็นรหัสของชาวตะวันตกจะได้รับอนุญาตให้แสดงความหมายเช่นนั้นได้

3) Cultural codes เป็นรหัสที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ เช่น การยิ้มของคนไทย จะมีรหัสให้กระทำได้ในหลายวาระและโอกาส หลากหลายความหมาย ในขณะที่สังคมตะวันตกจะมีรหัสที่มีความหมายน้อยกว่า

4) Personal codes เป็นรหัสที่เกี่ยวข้องกับตัวบุคคล เช่น การเป็นนักการเมืองในสังคมตะวันตกและสังคมไทยจะมีความหมายที่แตกต่างกัน

2.6.2 สัญญาณวิทยากับความเชื่อของพุทธมามกะ

พระพุทธศาสนามีสิ่งที่เรียกว่าเป็นสัญญาณวิทยาอยู่เป็นจำนวนมาก ส่วนใหญ่ปรากฏในลักษณะศาสนสถานหรือศาสนวัตถุ แต่เมื่อพิจารณาแล้วในพระพุทธศาสนา 2 นิกายคือมหายานและหินยาน ก็มีสัญลักษณ์ที่ใช้อธิบายหรือแสดงถึงความเป็นพระพุทธศาสนาเช่นเดียวกัน ซึ่งผู้วิจัยหมายถึง ดอกบัว เหตุเพราะดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ที่ถูกนำไปเปรียบเทียบกับพระพุทธศาสนามาอย่างช้านาน เป็นต้นว่าเปรียบเทียบกับพระพุทธเจ้า เปรียบเทียบเป็นฉัพพัณณรังษี เปรียบเทียบกับพระภิกษุสงฆ์ หรือเปรียบเทียบกับผู้ปฏิบัติธรรม เห็นได้ว่าดอกบัวมีอิทธิพลต่อพระพุทธศาสนาเป็นอย่างมาก ดังทรรศนะต่อไปนี้

> ชาวอินเดียถือว่าดอกบัวเป็นเครื่องหมายของความบริสุทธิ์ผุดผ่อง เป็นดอกไม้ที่มีรูปทรงกระทัดรัดสวยงาม มีลักษณะกลีบอ่อนนุ่ม เกษรเป็นช่อสวยงาม มีกลิ่นหอมอ่อน ๆ ไม่ฉุนเฉียวรุนแรงเหมือนดอกไม้อย่างอื่น ทางศาสนาพราหมณ์นับถือดอกบัวว่าเป็นดอกไม้สำคัญอย่างหนึ่งเทพเจ้าที่สำคัญ ๆ ของพราหมณ์ก็มักมีตำนานว่าเกิดในดอกบัวบ้าง มีดอกบัวเป็นที่ประทับบ้าง อย่างที่เรียกพระพรหมซึ่งเป็นเทพเจ้าที่สำคัญที่สุดของศาสนาพราหมณ์ว่า กมลาสน์ แปลว่าผู้มีดอกบัวเป็นที่นั่ง เรียกพระชายาของพระนารายณ์ซึ่งเป็นเทพเจ้าที่สำคัญอีกองค์หนึ่งว่า กมลา แปลว่างามเหมือนดอกบัว ในส่วนพระพุทธศาสนา ดอกบัวมีส่วนเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาอย่างกว้างขวาง เราเกือบจะพูดได้ว่า ในที่ใดที่มีการกล่าวถึงดอกไม้ในคัมภีร์พระพุทธศาสนา ในที่นั้นดอกบัวจะถูกระบุชื่ออยู่ด้วย ดอกบัวถูกนำไปเปรียบเทียบกับพระพุทธเจ้า เปรียบเทียบกับพระสาวกของพระพุทธเจ้า เปรียบเทียบกับพุทธบริษัท และเป็นศิลปวัตถุที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา (พระวิมลศิลาจาร, 2496: 4-5)

จากการศึกษารายละเอียดข้างต้นจึงสรุปได้ว่า แนวคิดสัญญาณวิทยา เป็นกระบวนการศึกษาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการใช้สัญลักษณ์อย่างหนึ่งของมนุษย์ อยู่ในรูปแบบของสัญญาณประเภทต่าง ๆ อันปรากฏให้เห็นอยู่ในชีวิตประจำวันของมนุษย์ เป็นได้ทั้งภาษา เครื่องหมาย รหัส ฯลฯ หรือเป็นสิ่งที่ถูกสร้างหรือกำหนดขึ้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกันเฉพาะกลุ่มหรือส่วนรวม อย่างไรก็ตามแนวคิดสัญญาณวิทยาได้ปรากฏให้เห็นอยู่ในศิลปวิทยาการหลากหลายแขนง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในศาสตร์ทางด้านวิทยาศาสตร์นั้นสัญลักษณ์จะใช้แทนค่าที่มีความหมายเป็นอย่างเดียวกันหรือมีค่าเท่ากับ ในขณะที่ทางด้านมนุษยศาสตร์จะเป็นการให้ความหมายเสมือน เป็นการเปรียบเทียบ มีวิธีการแปลความหมายที่ซับซ้อนมากขึ้น ดังนั้นในวิทยานิพนธ์เรื่องนี้ผู้วิจัยจึงได้นำเอาแนวคิดและลักษณะของการถอดความหมายหรือการแปลความหมายในเชิงสัญลักษณ์มาประยุกต์ใช้อย่างเหมาะสม เพื่อให้สอดคล้องและกลมกลืนกับแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา อันถือว่าเป็นสาระสำคัญของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ครั้งนี้

2.7 แนวคิดนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

นาฏยศิลป์นับว่าเป็นศิลปะการเคลื่อนไหวของร่างกายอย่างหนึ่งที่ถูกคิดหรือประดิษฐ์ขึ้นมาก็เพื่อตอบสนองต่อวัตถุประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่งในสังคมหรือวัฒนธรรมของมนุษย์ โดยใช้ร่างกายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการถ่ายทอด อารยธรรมแต่ละยุคสมัยของมนุษย์ต่างก็มีวิวัฒนาการที่แตกต่างกันไปฉันใด ความเชื่อ วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง รวมถึงศิลปะแขนงต่าง ๆ ก็มีความแตกต่างกันฉันนั้น จึงเห็นได้ว่าบทบาทของนาฏยศิลป์ก็มิได้เฉพาะเจาะจงไปที่ความบันเทิงเริงรมย์ของมนุษย์เท่านั้น หากแต่ยังพบว่า

> นาฏยศิลป์สามารถทำหน้าที่ได้หลายทาง เช่น การทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องราวโดยตรง ซึ่งอาจจะถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของระบำบัลเลต์ที่มีเรื่องราว บางทีนาฏยศิลป์อาจใช้ทำหน้าที่อธิบายหรือพรรณนาโดยใช้ลีลาท่าทาง เช่น ระบำสลับฉากละคร นาฏยศิลป์เป็นการแสดงลีลาที่ถ่ายทอดออกมาจากอารมณ์ ความรู้สึกภายใน เช่นเดียวกับการเต้นรำแบบแอฟริกัน และนอกจากนี้นาฏยศิลป์ยังใช้เพื่อการแสดงในรูปแบบของการแสดง (pattern) เช่น การแสดงในพิธีเปิดปิดการแข่งขันกีฬาหรือการสวนสนามของทหาร (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 2)

> บทบาทของนาฏยศิลป์นอกจากจะสร้างความสนุกสนานและบันเทิงใจให้กับผู้คนแล้ว ยังช่วยเสริมสร้างสมรรถนะบางประการ เช่น ความคิด ร่างกาย และเจตคติ ให้รู้จักเข้าใจธรรมชาติบนโลกมากยิ่งขึ้น นาฏยศิลป์เป็นศิลปะที่มนุษย์คิดประดิษฐ์ขึ้นก็เพื่อให้เกิดความสวยงามเกินจริง เมื่อเป็นศิลปะที่ถูกคิดค้นขึ้นก็จำเป็นต้องทำหน้าที่เพิ่มขึ้น คือ การสื่อสารความหมายบางอย่าง (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2556)

2.7.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ได้มีการอธิบายโดยสังเขปไว้ทั้งสิ้น 3 ประการ (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 77-86) ดังนี้

2.7.1.1 แนวคิดในการใช้ทฤษฎีทางศิลปะ แนวคิดนี้โดยทั่วไปจะใช้อธิบายงานวิจิตรศิลป์ แต่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการอธิบายนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ได้เช่นเดียวกัน เนื้อหาสำคัญ ได้แก่ ส่วนประกอบมูลฐานของศิลปะ เช่น การแบ่งเป็นงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ฯลฯ มีเส้น จุด สี รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว น้ำหนัก ฯลฯ เป็นองค์ประกอบในการออกแบบนาฏยศิลป์ นอกจากนี้ยังพิจารณาไปถึงหลักการทางศิลปะที่ว่าด้วยความสมดุล หลักของบริเวณว่าง จังหวะ ขนาดหรือสัดส่วน ความแตกต่าง ความกลมกลืน ความเป็นเอกภาพ โดยสิ่งเหล่านี้เป็นหลักการที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์อยู่แล้ว

2.7.1.2 แนวคิดพหุวัฒนธรรม แนวคิดพหุวัฒนธรรมเป็นความหลากหลายของวัฒนธรรมที่เกิดจากการเคลื่อนย้ายหรือถ่ายเททางวัฒนธรรมระหว่างกัน ซึ่งเป็นปรากฏการณ์อย่างหนึ่งของสังคมที่ส่งผลต่อความเจริญก้าวหน้าและการสร้างสรรค์ศิลปวิทยาการต่าง ๆ ทั้งในด้านผลงาน วัตถุ และศิลปิน แนวคิดพหุวัฒนธรรมพิจารณาในด้านอุดมคติทางความคิด การเรียกร้องสิทธิการอนุรักษ์ ความแตกต่างทางอาหาร อาชีพ รสนิยมในด้านต่าง ๆ เป็นต้น ซึ่งจากลักษณะทั้งหมดนี้สามารถสะท้อนออกมาในงานนาฏยศิลป์ได้

2.7.1.3 แนวคิดหลังสมัยใหม่ แนวคิดหลังสมัยใหม่ หรือที่เรียกว่า โพสโมเดิร์น (postmodern) เป็นการต่อต้านลัทธิสมัยนิยม (modernism) เป็นแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับศิลปะใหม่ ๆ ด้วยการคงเหลือไว้เพียงโครงสร้างของผลงานศิลปะนั้น ๆ และมักใช้สัญลักษณ์อันเป็นตัวแทนของแนวความคิดมาใช้เป็นสื่อเพิ่มเติม อีกทั้งในยุคปัจจุบันก็พบว่าแนวความคิดหลังสมัยใหม่นี้ได้

แพร่กระจายไปยังศิลปะแขนงอื่น ๆ มากขึ้นไม่เว้นแม้กระทั่งงานนาฏยศิลป์ แนวคิดดังกล่าวมีผลต่อเนื่องไปจนถึงหลังเสร็จสิ้นสงครามโลกครั้งที่ 2 การสร้างสรรค์งานศิลปะจึงต้องอาศัยกฎเกณฑ์มากยิ่งขึ้น มีกรอบที่ชัดเจนและองค์ประกอบที่เล็กและแคบลง จนเกือบกลายเป็นเพียงแค่ศิลปะกระแสหลักเท่านั้น จนกระทั่งทำให้เกิดศิลปะกระแสมินิมอลลิสม์ (minimalism) คือการกลับไปสู่ความเรียบง่ายที่สุด

ในขณะเดียวกันผู้วิจัยก็มีทรรศนะว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์เป็นกระบวนการสำคัญอย่างหนึ่งทั้งในแง่ของการอนุรักษ์และการพัฒนา ซึ่งจำเป็นที่จะต้องดำเนินควบคู่กันไปอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อนาฏยศิลปินมุ่งหวังแต่จะรักษาองค์ความรู้เดิมเอาไว้เพียงอย่างเดียว ก็จะไม่ปรากฏองค์ความรู้ใหม่ เพราะนับวันองค์ความรู้เดิมย่อมถูกกาลเวลาทำให้ห่างไกลจากความเป็นปัจจุบัน ส่งผลไปถึงการเสาะแสวงหาข้อมูลก็ย่อมลำบากมากขึ้นตามลำดับ หรือแม้เมื่อศิลปินผู้นั้นเกิดอาการหลงลืมก็ย่อมทำให้องค์ความรู้ต่าง ๆ มีความคลาดเคลื่อนและขาดความถูกต้องของการศึกษาในที่สุด เพราะขาดการบันทึกหรือเก็บรักษาไว้เป็นลายลักษณ์อักษร

การศึกษาองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในปัจจุบันจึงไม่ใช่เพียงการค้นคว้าจากเอกสาร ตำรา หนังสือ การสัมภาษณ์ เพียงอย่างเดียว แต่ยังจำเป็นต้องใช้การสังเกตและการมีส่วนร่วมในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัย เช่น การศึกษาผลงานนาฏยศิลป์ของศิลปินต่าง ๆ ทั้งที่เป็นชาวไทยหรือชาวต่างประเทศ ทั้งที่เป็นงานนาฏยศิลป์ที่จัดแสดงขึ้นในประเทศไทยหรือต่างประเทศด้วยเช่นกัน ประกอบกับยุคปัจจุบันมีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและการสื่อสาร ผลงานนาฏยศิลป์บางชุดไม่จำเป็นต้องเดินทางไปศึกษาในต่างประเทศ ก็สามารถศึกษาค้นคว้าผ่านระบบเครือข่ายดังกล่าวได้เช่นเดียวกัน

อีกทั้งในปัจจุบันยังพบว่ามีศิลปินจำนวนไม่น้อยที่ได้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ขึ้นมาอย่างต่อเนื่อง ทั้งที่เป็นส่วนหนึ่งของระบบการศึกษา และตามความปรารถนาส่วนตัวของศิลปิน และในขณะเดียวกันก็พบว่าผลงานส่วนใหญ่นั้นยังขาดการศึกษารวบรวมในลักษณะงานเชิงวิชาการที่สามารถนำข้อมูลเหล่านั้นมาใช้อ้างอิงได้ในอนาคต เพราะเมื่อเสร็จสิ้นการแสดงผลงานหนึ่ง ๆ ไปแล้ว ศิลปินต่างก็มุ่งไปสร้างสรรค์ผลงานชิ้นใหม่ต่อไป กระทั่งทำให้องค์ความรู้ที่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์ต่อแวดวงนาฏยศิลป์ได้กระจัดกระจายออกไปและเป็นการยากต่อการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมเอาไว้ในที่สุด

2.8 แนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์

นาฏยศิลป์เป็นศาสตร์ที่มาพร้อมกับความคิดสร้างสรรค์ เมื่อมนุษย์มีการวิวัฒน์ในด้านศิลปวิทยาการแขนงต่าง ๆ ก็เริ่มรู้จักปรับปรุงและนำมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับลักษณะการเคลื่อนไหวที่มีความเฉพาะเจาะจงเป็นเรื่อง ๆ ไป เช่น การทำความเคารพ การแสดงความเสียใจ การแสดงความรื่นเริงสนุกสนาน ฯลฯ เหล่านี้สามารถใช้ร่างกายเป็นตัวกลางในการสื่อสารทดแทนภาษาที่เป็นคำพูดได้ นาฏยศิลป์จึงมีระบบระเบียบแบบแผนในการสร้างสรรค์ ซึ่งแต่ละวัฒนธรรมก็จะมีความแตกต่างกันออกไปเช่นเดียวกัน ดังนั้นนาฏยศิลป์จึงเป็นเครื่องมือสำคัญอย่างหนึ่งของสังคมมนุษย์ที่ใช้แสดงออกถึงความปรารถนาบางประการ จิตวิญญาณ หรือความเชื่อในด้านต่าง ๆ และความหลากหลายของการกำหนดรูปแบบหรือวิธีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ก็มีความเป็นสหสาขาวิชามากขึ้นเช่นเดียวกัน

> นาฏยศิลป์เป็นศาสตร์ที่มีแนวคิดอย่างกว้างขวาง มีหลายรูปแบบเพื่อให้นาฏยศิลป์ดำเนินการไปด้วยเหตุและผลต่าง ๆ กัน รวมถึงในบริบทที่แตกต่างกันอีกด้วย การสัมผัสถึงนาฏยศิลป์อย่างลึกซึ้งมักจะต้องใช้ระยะเวลาคลุกคลีอย่างยาวนาน แต่สิ่งหนึ่งที่เป็นตัวเชื่อมโยงระหว่างนาฏยศิลป์กับมนุษย์คือการศึกษา และในสหัสวรรษใหม่นี้เองที่นาฏยศิลป์เป็นศิลปะที่ทอดตัวและดึงข้ามจากรูปแบบหนึ่งไปเป็นอีกรูปแบบหนึ่งอย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น ตามระดับของบริบททางนาฏยศิลป์ที่มีผลต่อสังคมนั้น ๆ เช่น จากนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในโรงละคร นาฏยศิลป์ที่ปรากฏในชุมชน และนาฏยศิลป์ที่ปรากฏตัวอันมาจากการกำหนดรูปแบบทางวัฒนธรรมที่เฉพาะเจาะจง (Smith, 2010: 2-3)

จากการศึกษาเอกสาร หนังสือและวารสาร ทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศพบว่า การออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในที่นี้ ตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า choreography แต่สิ่งที่น่าสังเกตคือ เมื่อมีการใช้ในลักษณะภาษาเขียนเชิงวิชาการของประเทศไทย ทั้งในรูปแบบของบทความ หนังสือ ตำรา ฯลฯ ผู้เชี่ยวชาญหรือนาฏยศิลปินจำนวนไม่น้อยได้กำหนดคำที่ใช้เรียกให้มีความแตกต่างกัน ซึ่งสอดคล้องกับที่ ดาริณี ชำนาญหมอ ได้เสนอทรรศนะไว้ว่า

> นาฏยศิลป์จะใช้กระบวนการออกแบบลีลาที่เรียกว่า choreography แต่ในภาษาไทยก็มีการใช้คำที่ให้ความหมายดังกล่าวมากมาย เช่น การประดิษฐ์ลีลา การออกแบบและกำกับลีลา การออกแบบท่ารำเต้น นาฏยประดิษฐ์ ทั้งหมดนี้แม้จะเรียกชื่อต่างกัน แต่ก็ให้ความหมายเหมือนกัน ส่งผลไปถึงศิลปินผู้เกี่ยวข้องก็พลอยถูกเรียกแตกต่างกันไป เช่น นักประดิษฐ์ลีลา นักออกแบบและกำกับลีลา นักออกแบบท่ารำเต้น นักนาฏยประดิษฐ์ คงเป็นเพราะว่าภาษาไทยมีหลายระดับและศิลปินก็เลือกใช้คำต่าง ๆ มาผสมเพื่อให้เกิดลักษณะเฉพาะตน แต่สิ่งที่ต้องคำนึงถึงไม่ว่าจะใช้คำใดก็ควรใช้ให้เหมาะสม ถูกต้อง และไม่สับสน (ดาริณี ชำนาญหมอ, สัมภาษณ์: 17 พฤศจิกายน 2557)

จากที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยพยายามแสดงทรรศนะเพื่อให้เกิดความชัดเจนและตรงกันในเรื่องภาษาที่ใช้ เพราะเอกสารที่เขียนขึ้นเป็นภาษาไทยจำนวนไม่น้อยได้ให้ความหมายตรงกับภาษาอังกฤษว่า choreography แต่เลือกใช้คำภาษาไทยแตกต่างกัน และเมื่อปราศจากการอธิบายหรือทำความเข้าใจร่วมกัน ก็ย่อมส่งผลให้เกิดความสับสน ซึ่งรวมถึงการนำไปใช้ต่อในอนาคต อย่างไรก็ตามในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะเลือกใช้คำที่เหมาะสม เพื่อลดความลักลั่นหรือการทำให้ภาษาสวิงสวายให้น้อยที่สุด

แนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ จำเป็นต้องอาศัยส่วนประกอบที่สำคัญต่าง ๆ กัน โดยเฉพาะสิ่งเร้าที่เกิดขึ้น อันถือเป็นปัจจัยแรกของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ และพัฒนาไปสู่ผลงานนาฏยศิลป์ที่เป็นรูปธรรม ในที่นี้ผู้วิจัยจะขออธิบายโดยสังเขปเกี่ยวกับแนวคิดในการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งขอกล่าวโดยลำดับดังต่อไปนี้

2.8.1 สิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์ (stimuli for dance) สิ่งเร้าเป็นตัวกำหนดหรือปลุกจิตวิญญาณในการสร้างสรรค์กิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ สำหรับสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์สามารถเกิดขึ้นได้จากการได้ยิน การมองเห็น แนวความคิด การสัมผัสหรือการเคลื่อนไหว และจากการศึกษาพบว่ามีการจำแนกสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์ออกเป็น 5 ลักษณะ (Smith, 2010: 29-31) คือ

2.8.1.1 สิ่งเร้าที่เกิดจากการได้ยิน (auditory stimuli) สำหรับนาฏยศิลป์ส่วนมากมักจะมีการประพันธ์ดนตรีไว้โดยเฉพาะ อันเริ่มต้นจากความปรารถนาที่จะใช้ชิ้นส่วนของเพลงดนตรี เครื่องดนตรีหรือจากธรรมชาติมาเป็นสิ่งกระตุ้นความคิดของนาฏยศิลป์ นักประพันธ์ดนตรีจำนวนไม่น้อยที่ได้สร้างสรรค์ดนตรีสำหรับนาฏยศิลป์และต้องตระหนักถึงลักษณะพิเศษของดนตรีแต่ละประเภทที่ทำมาใช้ เช่น อารมณ์ บรรยากาศ โคลงสั้น ลวดลายทางสถาปัตยกรรม ซึ่งสิ่งเร้าที่เกิดจากการได้ยินไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปที่สิ่งเร้าจากเสียงของดนตรีเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่อาจหมายถึงสิ่งเร้าที่ได้รับมาจากประสาทสัมผัสทางการได้ยินของมนุษย์ในลักษณะอื่น ๆ ที่มิได้อยู่ในรูปแบบของเพลงดนตรี เป็นต้นว่าการใช้มือหรือเท้าเคาะกับพื้นผิวเพื่อให้เกิดเสียง อย่างไรก็ตามเครื่องมือต่าง ๆ ที่มนุษย์นำมาใช้กระทบกระแทกกันเพื่อให้เกิดเสียงตามธรรมชาติก็ดี หรือตามสิ่งแวดล้อมก็ดีนั้น มักจะก่อให้เกิดเป็นสิ่งเร้าที่มีความน่าสนใจและมีพลังในการออกแบบนาฏยศิลป์อย่างมาก

2.8.1.2 สิ่งเร้าที่เกิดจากการมองเห็น (visual stimuli) สามารถเป็นได้ทั้งรูปแบบงานศิลปะแขนงต่าง ๆ เช่น งานประติมากรรม วัตถุที่มีรูปร่างต่างกัน ฯลฯ จากสิ่งเร้าที่เกิดจากการมองเห็นนี้ สามารถก่อให้เกิดจินตนาการในด้านรูปร่าง จังหวะ พื้นผิว น้ำหนัก เป็นต้น การมองเห็นเป็นการกระตุ้นให้เกิดเสรีภาพทางด้านทัศนวิสัย มีประโยชน์อย่างมากสำหรับคีตกวีและนาฏยศิลปิน ส่วนใหญ่มักพบเห็นนาฏยศิลปินแสดงท่าทางการด้นสดของนาฏยศิลป์ประกอบเพลงอยู่ตามลำพัง ซึ่งได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งมาจากสิ่งเร้าผ่านการมองเห็นนั่นเอง อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวก็ควร

กำหนดให้ชัดเจนด้วยความหมายเช่นเดียวกัน

2.8.1.3 สิ่งเร้าที่เกิดจากการเคลื่อนไหว (kinesthetic stimuli) การเคลื่อนไหวในที่นี้ไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปที่นาฏยศิลป์ แต่เป็นการเคลื่อนไหวที่เป็นไปตามอาการปกติธรรมชาติ เช่น การเดิน การก้าว การวิ่ง การหมุน การหัน ฯลฯ การเคลื่อนไหวเหล่านี้เรียกว่าเป็น วลี ของนาฏยศิลป์ วลีเหล่านี้มิได้มีจุดประสงค์ในการสื่อสารความหมายและไม่มีเจตนาในการส่งผ่านความคิดใด หากแต่วลีต่าง ๆ เมื่อรวมกันมาก ๆ เข้าก็จะกลายเป็นคำหรือประโยค ก่อให้เกิดอารมณ์หรือรูปแบบต่าง ๆ ที่ใช้ในการสื่อสาร ซึ่งสิ่งเร้าที่เกิดจากการเคลื่อนไหวมิจำเป็นต้องมาจากการชื่นชมงานนาฏยศิลป์ แต่เป็นการเคลื่อนไหวที่เป็นปกติธรรมชาตินั่นเอง

2.8.1.4 สิ่งเร้าที่เกิดจากการสัมผัส (tactile stimuli) สิ่งเร้าที่มาจากวิธีนี้มักจะมีการตอบสนองต่อการเคลื่อนไหวร่างกายที่รวดเร็ว แล้วก่อให้เกิดเป็นแรงจูงใจในนาฏยศิลป์ เช่น ความรู้สึกอ่อนนุ่มของขนผ้ากำมะหยี่ จะทำให้ศิลปินรู้สึกถึงความเบาลอย นุ่มละมุน อันแสดงออกถึงคุณภาพของนาฏยศิลป์ นอกจากนี้คีตกวีหรือนักประพันธ์ดนตรีอาจใช้ความรู้สึกที่ได้จากการสัมผัสนี้มาสร้างสรรค์เป็นเพลงดนตรีสำหรับนาฏยศิลป์ เพื่อแสดงความรู้สึกที่ส่งผ่านการเคลื่อนไหวได้เช่นเดียวกัน

2.8.1.5 สิ่งเร้าที่เกิดจากความคิดคำนึง (ideational stimuli) สิ่งเร้าชนิดนี้เป็นสิ่งเร้าที่อาจได้รับความนิยมมากที่สุดในนาฏยศิลป์ เพราะการเคลื่อนไหวต่าง ๆ จะถูกกระตุ้นและสร้างขึ้นด้วยความจงใจที่จะถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดนั้นออกมา ถ้าหากความคิดคำนึงนั้นมาจากห้วงอารมณ์ของมนุษย์ นาฏยศิลป์ก็จะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปด้วย และการเคลื่อนไหวที่ได้รับอิทธิพลจากสิ่งเร้าชนิดนี้ ก็ควรจำกัดกรอบสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เนื่องจากเหตุการณ์หรือเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นต้องมีการลำดับภาพในรูปแบบนาฏยศิลป์ที่แตกต่างกัน และต้องไม่ขัดต่อศีลธรรมหรือจริยธรรมทางสังคม

2.8.2 การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของลาบาน (Laban Movement Analysis) แนวคิดในการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของลาบานได้พยายามทำให้เห็นความเชื่อมโยงกันระหว่าง “ความสอดคล้องและความพยายาม” (harmony and effort) ซึ่งลาบานได้เรียกการเคลื่อนไหวของมนุษย์ในอิริยาบถที่แตกต่างกันไปนั้นว่า ด๊านซ์ออฟไลฟ์ (dance of life) เนื่องจากเป็นภาพของระบำแห่งชีวิต ที่ร่างกายสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างมั่นคง นอกจากจะเห็นความสวยงามตามธรรมชาติแล้ว ยังทำให้เห็นคุณค่าและความหมายของชีวิตมนุษย์ในแต่ละอากัปกิริยาได้อีกด้วย

วัตถุประสงค์ของการศึกษานาฏยศิลป์และการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ตามระบบของลาบานนั้นตั้งอยู่บนพื้นฐานของสรีรวิทยาและกายวิภาคศาสตร์ โดยใช้การสังเกตการเคลื่อนไหวร่างกายที่มาจากรายละเอียดในชีวิตประจำวันต่าง ๆ เพื่อศึกษาถึงรูปร่าง รูปทรงและความพยายามในการเคลื่อนไหวนั้น รูปร่างของการเคลื่อนไหว หมายถึง คุณภาพของการเคลื่อนไหวในลักษณะเชิงสถาปัตยกรรมแบบ

มีโครงสร้าง กล่าวคือ เป็นคุณภาพที่สามารถบอกรายละเอียดของร่างกายได้อย่างหมดจด และภายใต้การเคลื่อนไหวเหล่านั้นปรากฏในลักษณะงานนาฏยศิลป์หรือการละคร สำหรับรูปทรงจะเป็นลักษณะของการทำงานของร่างกายที่ทำให้จำแนกได้ว่าเกิดเหตุการณ์ชนิดใด เช่น เป็นเส้นตรง เส้นทแยงมุม

2.8.2.1 สามระนาบของการเคลื่อนไหวร่างกาย (the three planes of movement) ระนาบของการเคลื่อนไหวร่างกายตามแนวคิดของลาบาน มีการจำแนกออกเป็น 3 แบบ คือ 1) table plane 2) door plane และ 3) wheel plane ดังรายละเอียดต่อไปนี้

เดวีส์ (Davies) ได้นำเสนอมุมมองที่เกี่ยวข้องกับเรื่อง the three planes of movement ตามแนวคิดของลาบานไว้ดังนี้

> หลักการสำคัญของการวิเคราะห์หรือการเคลื่อนที่ของระบบลาบานอาศัยรูปแบบการวิเคราะห์อยู่ 3 ลักษณะ คือ 1) table plane หมายถึง การเคลื่อนไหวที่อยู่ในระดับเดียวกับช่วงเอวของร่างกาย เหมือนลักษณะโต๊ะที่ตั้งอยู่บนพื้นและมีระนาบขนานไปกับพื้น 2) door plane หมายถึง การเคลื่อนไหวที่แบ่งระนาบของร่างกายระหว่างด้านหน้าและด้านหลังออกจากกัน เหมือนลักษณะกรอบของวงกบประตู มีระนาบตั้งฉากกับพื้น และ 3) wheel plane หมายถึง การเคลื่อนไหวแบบวงล้อ คือมีการเคลื่อนที่ไปยังด้านหน้าและด้านหลัง แยกการเคลื่อนไหวจากด้านซ้ายและด้านขวาออกจากกัน เหมือนวงล้อของเกวียนหรือล้อของรถยนต์กำลังหมุน (Davies, 2006: 40)

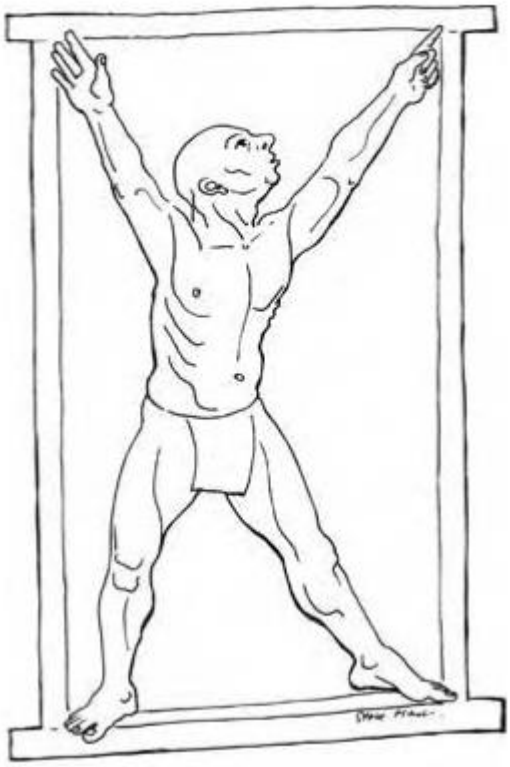
นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเสนอมุมมองที่เกี่ยวข้องกับหลักการเคลื่อนไหวร่างกายตามทฤษฎีของลาบานไว้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> การเคลื่อนไหวและการทำงานของร่างกายตามระบบลาบานแบ่งได้เป็น 3 แบบ แบบแรกเรียกว่า table plane คือเคลื่อนไหวแบบที่ยื่นไปข้างหน้าหรือหลัง ในลักษณะเหมือนมีโต๊ะมาตั้งอยู่ในระนาบเดียวกับพื้น แบบที่สองเรียกว่า door plane คือเคลื่อนไหวตามกรอบของประตู อวัยวะต่าง ๆ ห้ามยื่นหรือเกินออกจากส่วนที่คล้ายกับวงกบประตู และแบบที่สามเรียกว่า wheel plane คือเคลื่อนที่แบบล้อกวียน ไปข้างหน้า ข้างหลัง ด้านซ้าย ด้านขวา โดยเฉพาะการเปรียบเทียบจะพบได้ว่า door plane จะให้ความเป็น 2 มิติ และ wheel plane จะให้ความเป็น 3 มิติที่ชัดเจน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 ตุลาคม 2557)

ภาพที่ 2.1 ลักษณะการเคลื่อนไหวแบบ table plane ตามแนวคิดของลาบาน
ที่มา: (Davies, 2006: 40)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 2.2 ลักษณะการเคลื่อนไหวแบบ door plane ตามแนวคิดของลาบาน
ที่มา: (Davies, 2006: 40)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.3 ลักษณะการเคลื่อนไหวแบบ wheel plane ตามแนวคิดของลาบาน
ที่มา: (Davies, 2006: 40)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.4 ลักษณะการเคลื่อนไหว the three planes of movement
ที่มา: (Davies, 2006: 40)

2.8.2.2 คุณภาพของการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งสามลักษณะ (three qualities of movement) คุณลักษณะของการเคลื่อนไหวถูกแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะด้วยกันคือ พื้นที่ว่าง (space) น้ำหนัก (weight) และเวลา (time) โดยผู้วิจัยยังได้ศึกษาจากเอกสารเพิ่มเติมพบว่า การพิจารณาถึงรูปร่างและความพยายามที่ปรากฏในการเคลื่อนไหวร่างกายนั้น จำเป็นต้องศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างทิศทางกับคุณภาพของการเคลื่อนไหวอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะนาฏยศิลป์เป็นศิลปะที่ไม่อยู่นิ่งกับที่ ทำให้มนุษย์ทุกคนที่เคลื่อนไหวไปมานั้นมีความแตกต่างกัน ทั้งในด้านของรูปร่างและความพยายามในการเคลื่อนไหว โดยความสัมพันธ์ดังกล่าวได้ถูกสรุปไว้โดยสังเขป 3 ประการ (Davies, 2006: 44-45) ดังนั้นผู้วิจัยจะขอนำมาสรุปไว้ดังต่อไปนี้

1) พื้นที่ว่าง (space) การเคลื่อนไหวอวัยวะต่าง ๆ อย่างอิสระรอบตัวนั้นกระทำอยู่ในอากาศหรือพื้นที่ว่าง การเคลื่อนไหวทุกชนิดจึงคำนึงถึงพื้นที่ว่าง และส่งผลไปยังคุณภาพของการเคลื่อนไหวในลำดับต่อไป

2) น้ำหนัก (weight) การเคลื่อนไหวร่างกายนั้นแสดงออกมาในลักษณะของความหนักและความเบา เช่น การใช้มือทำท่าทางต่าง ๆ หากลงน้ำหนักหรือเน้นเฉพาะการเคลื่อนไหวอวัยวะใด ๆ นั้น ก็จะทำให้ได้ความหมายหรือลักษณะของท่าทางที่ไม่เหมือนกัน ขณะที่

หากมีการเคลื่อนไหวโดยใช้น้ำหนักเบาหรือนุ่มนวลก็จะทำให้ความหมายเปลี่ยนแปลงไปด้วยเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังรวมไปถึงการสัมผัสกันระหว่างนักแสดงหรืออุปกรณ์ด้วย

3) เวลา (time) เวลาในที่นี้ไม่ได้หมายถึงระยะเวลาในการแสดง แต่หมายถึงระยะเวลาที่อวัยวะหนึ่ง ๆ มีการเคลื่อนไหวไปในอากาศมากหรือน้อย รวดเร็วหรือยาวนานเพียงใด เป็นการพิจารณาการใช้ระยะเวลาการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งแล้วมุ่งไปอีกจุดหนึ่ง

อย่างไรก็ดี จากการศึกษาหนังสือเรื่อง “Mime: ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว” ของสมพร ฟูราจ ก็ได้เสนอมุมมองที่เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของลาบานไว้ดังนี้

> ความสอดคล้องและการออกแรง พบอยู่ในการเคลื่อนไหวทุกอย่าง ยิ่งมีการออกแรงมากก็ยิ่งต้องการความสอดคล้องมากขึ้น เพราะมิฉะนั้นร่างกายจะเหนื่อยหรือเกิดอุบัติเหตุได้ โดยเฉพาะเมื่อมีการใช้จังหวะช้าหรือเร็วเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่การเคลื่อนไหวที่ออกแรงน้อยก็ยิ่งจำเป็นที่จะต้องควบคุมจังหวะและความเชื่อมโยงของการเคลื่อนไหวร่างกายให้มีประสิทธิภาพเหมือนกัน ดังนั้นการเคลื่อนไหวร่างกายมักจะเห็นการทำงานของอวัยวะใน 4 ลักษณะ ได้แก่ พื้นที่ (space) แรง (weight) เวลา (time) และ เส้นทาง (flow) ไปพร้อมกัน (สมพร ฟูราจ, 2554: 44)

ผู้วิจัยมีทรรศนะว่า คุณลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายตามแนวคิดของลาบานที่ได้ศึกษามาข้างต้นนี้ มุ่งคำนึงถึงองค์ประกอบในเรื่องพื้นที่ว่าง น้ำหนัก และเวลาที่ปรากฏในการเคลื่อนไหวเป็นสำคัญ อีกทั้งยังพิจารณาไปถึงเรื่องของพลวัตที่เกิดขึ้นขณะเคลื่อนไหว ซึ่งในท่าทางที่มีการเคลื่อนไหวไปมานั้นมักจะมีโครงสร้างหรือที่เรียกว่า ไวยากรณ์ (structure) ของการเคลื่อนไหวไม่ต่างไปจากภาษาพูดหรือภาษาเขียนของมนุษย์ ดังนั้นคุณลักษณะที่กล่าวมาจึงเปรียบได้กับเป็นไวยากรณ์ของนาฏยศิลป์ชนิดหนึ่งที่มีความสำคัญมาก และไม่เฉพาะเจาะจงไปที่นาฏยศิลป์สกุลใดเป็นพิเศษ หากแต่ได้รวมไปถึงนาฏยศิลป์ทุกชนิดที่เป็นมรดกของมนุษยชาติ

2.8.3 การแบ่งหมวดหมู่ของการเคลื่อนไหวร่างกาย (categories of movement motivation and analysis) จากการศึกษาตำราเรื่อง Labanotation พบว่ามีการแบ่งหมวดหมู่ของการเคลื่อนไหวร่างกายไว้ทั้งสิ้น 8 ประการ (Guest, 2005: 12-13) ซึ่งหมวดหมู่เหล่านี้สามารถนำไปวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย ทำให้เกิดการศึกษาไปถึงคุณภาพของการเคลื่อนไหวและปัญหาหรืออุปสรรคของการเคลื่อนไหวได้ต่อไปในอนาคต มีรายละเอียดดังนี้

2.8.3.1 ทิศจุดหมายปลายทาง (directional destination) ถือเป็นวิธีการพื้นฐานสำหรับใช้อธิบายการเคลื่อนไหวร่างกายของนาฏยศิลป์ทุกชนิดและพื้นที่ของร่างกายที่เกี่ยวข้องกันในแง่ของตำแหน่งทิศทางตามอวัยวะส่วนต่าง ๆ ที่มีการเคลื่อนไหวไป เช่น การยกแขนขวาเหยียดตรงขึ้นด้านบนและแขนซ้ายอยู่แนบข้างลำตัว จุดประสงค์ของการวิเคราะห์ลักษณะนี้

เพื่อที่จะนำไปสู่จุดกำเนิดและทิศทางสุดท้ายที่อวัยวะนั้น ๆ ได้เคลื่อนที่ไป ซึ่งการเคื่อนไหวระหว่างที่ไปสู่จุดหมายปลายทางนั้นจะมีความสำคัญน้อยกว่าจุดสุดท้ายที่อวัยวะได้สิ้นสุดการเคลื่อนไหว

2.8.3.2 อิริยาบถ (motion) การวิเคราะห์ถึงการเคลื่อนไหวที่เน้นลักษณะการเปลี่ยนแปลงและการสร้างความอิสระในการตีความ รวมถึงความมุ่งมั่นต่อการเคลื่อนไหวร่างกายมากกว่าผลลัพธ์ของการวิเคราะห์ที่ระบุถึงตำแหน่งสุดท้าย

2.8.3.3 การเปลี่ยนแปลงในด้านกายภาพ (anatomical change) ในการวิเคราะห์ท่าทางของนาฏยศิลป์ในบางอากัปกิริยา การอธิบายด้วยเรื่องของสรีรวิทยาหรือกายวิภาคศาสตร์จะสามารถให้ผลการวิเคราะห์ที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นการวิเคราะห์ถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในส่วนที่เป็นข้อต่อของอวัยวะต่าง ๆ ในร่างกายขณะที่มีการทำท่าทาง ซึ่งจะมีความยืดหยุ่น การยืดตัว และการหมุน เช่น การยืดหยุ่นของเข่า การหมุนของสะโพก

2.8.3.4 การวาดเป็นภาพ (visual design) เป็นวิธีการวิเคราะห์เกี่ยวกับเส้นทางที่ถูกสร้างขึ้นจากการเคลื่อนไหวของร่างกายที่ปฏิบัติโดยอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น รูปวงกลม ซิกแซกสลับไปมา รูปแปดเหลี่ยม ฯลฯ รูปร่างหรือการวาดเป็นภาพนี้จะปฏิบัติด้วยอวัยวะทั้งหมดที่ใช้ในแสดงท่าทางในนาฏยศิลป์

2.8.3.5 สัมพันธภาพ (relationship) นาฏยศิลป์เป็นการเคลื่อนไหวที่มีความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงด้วยกันเอง หรือระหว่างผู้แสดงกับอุปกรณ์ต่าง ๆ การสัมผัสกันของอวัยวะที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งของสองสิ่งขึ้นไป

2.8.3.6 จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว (center of weight, balance) เป็นการวิเคราะห์ถึงการรับรู้ที่อาจเกี่ยวเนื่องกับศูนย์กลางของน้ำหนักร่างกายและการใช้ความสมดุลในการเคลื่อนไหวท่าทางนาฏยศิลป์ การวิเคราะห์เช่นนี้สามารถทราบถึงตำแหน่งของการวางอวัยวะไปจนถึงการเปลี่ยนแปลงของน้ำหนัก ตั้งแต่ระดับพื้นฐานไปจนถึงระดับที่ซับซ้อน

2.8.3.7 พลวัต (dynamics) เป็นการวิเคราะห์ปริมาณของการเคลื่อนไหวและรูปแบบต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ อันเกี่ยวเนื่องจากน้ำหนักตัว ที่ว่างในอากาศ แรงและเวลา พลวัตในที่นี้สามารถแสดงผลการวิเคราะห์ได้อย่างมีประสิทธิภาพมากกว่าการวิเคราะห์เฉพาะการเคลื่อนไหว พื้นที่ และเวลาเพียงอย่างใดอย่างหนึ่ง พลวัตถือเป็นลักษณะของการเคลื่อนไหวที่มีบทบาทต่อการแสดงเป็นอย่างมาก เนื่องจากพละกำลังหรือแรงขับเคลื่อนของร่างกายในลักษณะที่แตกต่างกัน สามารถถูกส่งต่อผ่านสิ่งที่เรียกว่าอารมณ์ของการแสดงซึ่งเกิดจากนาฏยศิลปินไปยังผู้ชม

2.8.3.8 การกำหนดจังหวะ (rhythmic pattern) จุดประสงค์ในการใช้จังหวะหรือดนตรีนั้น ก็เพื่อนำการเปลี่ยนแปลงของจังหวะไปสู่ท่าทางการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ตามที่ได้คิดประดิษฐ์เอาไว้ พิจารณาว่าร่างกายตอบสนองต่อเสียงดนตรีหรือจังหวะอย่างไร เพราะลีลานาฏยศิลป์มีส่วนสัมพันธ์กับจังหวะหรือดนตรีซึ่งกันและกัน

2.8.4 องค์ประกอบของศิลปะ ผลงานศิลปะทุกชนิดเป็นการสื่อสารแทนตัวศิลปิน แสดงออกทางด้านอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ความงดงาม ซึ่งสามารถอธิบายได้ว่าศิลปะมีส่วนประกอบที่สำคัญ ๆ อยู่ 2 ส่วนคือ ส่วนแรกเป็นส่วนที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นมา เป็นสิ่งที่มองเห็นหรือสัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัสของร่างกาย ซึ่งจะเรียกว่า รูปทรง (form) และส่วนที่สองเป็นส่วนที่เอาไว้อธิบายสาระสำคัญหรือบอกเล่าสิ่งที่ซ่อนเร้นภายใต้งานศิลปะนั้น ๆ เรียกว่า เนื้อหา (content) โดยทั้งสองส่วนนี้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของงานศิลปะทุกชนิด เป็นโครงสร้างสำคัญและมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่นาฏยศิลปินจะต้องศึกษา โดยผู้วิจัยขอสรุปประเด็นสำคัญขององค์ประกอบทางศิลปะไว้ดังนี้ (ชะลูด นิ่มเสมอ, 2544: 18-25)

2.8.4.1 รูปทรง คือ สิ่งที่มองเห็นได้ในทัศนศิลป์ มีลักษณะเป็นรูปธรรม เป็นส่วนที่ศิลปินสร้างขึ้นด้วยการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุ (visual elements) ได้แก่ เส้น ที่ว่าง สี หรือลักษณะพื้นผิว รูปทรงให้ความพอใจต่อความรู้สึกสัมผัส เป็นความสุขทางตา พร้อมกันนั้นก็สร้างเนื้อหาให้กับรูปทรงตัวเอง และเป็นสัญลักษณ์ให้แก่อารมณ์ ความรู้สึก หรือปัญญาความคิดที่เกิดขึ้นในจิตด้วย

2.8.4.2 เนื้อหา คือ องค์ประกอบที่เป็นนามธรรม หรือโครงสร้างทางจิต ตรงกันข้ามกับส่วนที่เป็นรูปทรง หมายถึง ผลที่ได้รับจากงานศิลปะ ส่วนที่เป็นนามธรรมนี้นอกจากเนื้อหาแล้วยังมีเรื่อง (subject) และแนวเรื่อง (theme) รวมอยู่ด้วย ซึ่งทั้ง 3 ส่วนต่างก็มีความเชื่อมโยงและทับซ้อนกันอยู่ เรื่องกับเนื้อหาในงานบางประเภทเกือบแยกจากกันไม่ออก แต่ในงานบางประเภทเกือบไม่เกี่ยวข้องกันเลย แนวเรื่อง คือ แนวทางของเรื่อง และเป็นต้นทางที่จะนำไปสู่เนื้อหาซึ่งเป็นผลขั้นสุดท้าย เรื่องกับแนวเรื่องบางแห่งมีความหมายต่างกันไม่มากนัก โดยทั่วไปอาจใช้แทนกันได้ แต่ในที่นี้จะขออธิบายแยกจากกัน

1) เรื่อง หมายถึง สิ่งที่ศิลปินสรรหามาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานศิลปะแบบรูปธรรม เช่น คน สัตว์ ทิวทัศน์ สิ่งของ ศาสนา สงคราม ฯลฯ ศิลปะบางประเภทไม่มีเรื่องเรียกว่า ศิลปะแบบนอนออบเจคตีฟ (non-objective art) หมายถึง งานศิลปะที่ไม่แสดง หรือเป็นตัวแทนของสิ่งใด ไม่อ้างถึงหรือเกี่ยวข้องกับสิ่งใดในธรรมชาติ ดนตรี สถาปัตยกรรม และทัศนศิลป์บางประเภท เช่น ศิลปะแบบนามธรรม ไม่มีเรื่อง แต่กรณีเป็นงานวรรณกรรมซึ่งเป็นศิลปะที่จำเป็นต้องมีเรื่อง และเรื่องก็จะเป็นเนื้อหาของงานวรรณกรรมโดยปริยาย

2) แนวเรื่อง เป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบทางนามธรรมในงานศิลปะที่เน้นแนวความคิด (concept) ของศิลปินที่มีต่อรูปทรงหรือเรื่อง เป็นสาระหรือแนวทางของการสร้างสรรค์มากกว่าเรื่อง แนวเรื่อในงานรูปธรรมมักจะเกี่ยวข้องกับความคิด ความรู้สึก หรือความหมายที่ศิลปินต้องการแสดงออกในรูปของสัญลักษณ์หรือนามธรรม เช่น แนวเรื่องเกี่ยวกับมนุษย์ ความงาม ความหนักแน่นมีอำนาจของธรรมชาติ ความเป็นอนัตตา ความประสานกันของสี

Chulalongkorn University

ส่วนเรื่องจะเป็นลักษณะภายนอก เกี่ยวข้องกับวัตถุ เหตุการณ์ เช่น หญิงเปลือย ทิวทัศน์ สงคราม ศาสนา และมลพิษ เป็นต้น แนวเรื่องในงานแบบนามธรรมก็คือ ส่วนที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดของเรื่องที่ศิลปินหยิบยกขึ้นมาเป็นจุดเริ่มต้นในการทำงานเช่นเดียวกับงานแบบรูปธรรม แต่ศิลปินได้พัฒนารูปทรงห่างจากความจริงในธรรมชาติไปมาก จนในที่สุดเมื่องานสำเร็จลงจะไม่เหลือเค้าของเรื่องนั้นอยู่เลย

สิ่งที่น่าให้ความสนใจสำหรับการวิจัยครั้งนี้อยู่ตรงที่ ในประเด็นที่ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้แนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกายของลาบานนั้นพบว่า ในการวิจัยอื่น ๆ ส่วนใหญ่จะนำแนวคิดดังกล่าวไปวิเคราะห์ท่าร่ายรำหรือลีลานาฏยศิลป์ที่มีการสร้างสรรค์เอาไว้แล้ว เช่น ระบำรำฟ้อนแบบราชสำนัก นาฏยศิลป์พื้นเมือง ฯลฯ ซึ่งในกรณีนี้ก็จะเป็นการวิเคราะห์และสังเคราะห์สิ่งที่เป็นภูมิปัญญาของบรรพบุรุษทางด้านนาฏยศิลป์อย่างแท้จริง หากแต่ในการวิจัยครั้งนี้ได้นำแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้เพื่อสร้างสรรค์ลีลาและท่าทางนาฏยศิลป์ขึ้นมาใหม่ โดยมิได้อิงหรือเอนเอียงไปที่นาฏยศิลป์ชนิดใดชนิดหนึ่งเป็นพิเศษ แต่เป็นการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายที่พัฒนามาจากแนวคิดทฤษฎีที่เป็นสากล ส่งผลให้ผลงานนาฏยศิลป์จากงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้มีความน่าสนใจและยังสามารถนำไปเปรียบเทียบ ศึกษาความสัมพันธ์ หรือใช้พัฒนาแนวทางในการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ชุดอื่น ๆ ในภายภาคหน้า

2.9 แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

หากจะศึกษาความเป็น “นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” นั้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่าควรที่จะต้องย้อนกลับไปศึกษาถึงการวิพากษ์ผลงานศิลปะและปรัชญางานศิลปะหลังสมัยใหม่เป็นเบื้องแรกเสียก่อน เนื่องจากการทำความเข้าใจเกี่ยวกับพื้นฐานของความเป็นหลังสมัยใหม่ผ่านงานศิลปะแขนงอื่น ๆ ย่อมทำให้เข้าใจสาระสำคัญหรือบริบทที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เพราะเมื่อพิจารณาเฉพาะนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เพียงอย่างเดียว อาจทำให้เกิดมุมมองเพียงเฉพาะด้านและอาจยังไม่ชัดเจนมากนัก กระนั้นก็ตามผู้วิจัยเชื่อว่าศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่ทุกแขนงล้วนมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงสัมพันธ์กันซึ่งกันและกัน อย่างไรก็ดีผู้วิจัยจะขอลำดับความสำคัญของแนวคิดและปรัชญาหลังสมัยใหม่ เพื่อเป็นฐานคิดในการทำความเข้าใจความเป็นนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ มีรายละเอียดดังนี้ (ธีรยุทธ บุญมี, 2546: 172-180)

2.9.1 ปรัชญาของศิลปะโพสโมเดิร์น แบ่งได้ทั้งสิ้น 6 ประการดังนี้

2.9.1.1 ปรับมุมมองศิลปะแบบใหม่ ๆ ด้วยสายตาที่กำกวม 2 ด้านคือ การมองศิลปะเหล้านี้ให้กลายเป็นแบบแผน (standardization) เป็นการสร้างความสร้างสรรค์ ความเป็นตัวตนเฉพาะแบบเทียม ๆ เช่น เพลงตามสมัยนิยม รวมไปถึงภาพเขียนที่ทำตามกัน ส่วนอีกด้านหนึ่งก็

มองว่าเป็นศิลปะที่มุ่งต่อต้านขนบดั้งเดิมและสร้างความแยกแย้ง (dissonance) ในอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ และเชื่อว่าความคิดที่เป็นศิลปะแท้จะช่วยวิพากษ์สังคมได้

2.9.1.2 โพสโมเดิร์นเป็นสิ่งที่มนุษย์ไม่สามารถเข้าใจความจริงได้ เพราะมนุษย์ต้องมองต้องคิดผ่านแว่นของภาษา พวกศิลปินจึงปฏิเสธการหยั่งรู้ถึงความจริง มองว่าความจริงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยระบบภาษา ผ่านสำนวนโวหาร การจูงใจ การบิดเบือน หลอกลวงและซ่อนเร้น ภายใต้ความขลังของทฤษฎีหรือวาทกรรมแบบต่าง ๆ

2.9.1.3 โพสโมเดิร์นไม่เชื่อว่ามีความจริงเพียงหนึ่งเดียว แต่ไม่มีความจริงหรือความเป็นจริงที่มองได้จากหลายมุมมอง

2.9.1.4 ศิลปะอาว็องการ์ด (avant garde) หรือสกุลแหวกแนว มีแนวคิดซึ่งกลายเป็นหัวใจของศิลปะแบบสมัยนิยมทั้งหมด หลักการอยู่ที่ “ต้องใหม่อยู่เสมอ” ซึ่งทำให้ศิลปะในศตวรรษที่ 20 เคลื่อนตัวไปอย่างรวดเร็ว และบางจังหวะก็หมดแรงที่จะสร้างสรรค์ ดังนั้นศิลปินโพสโมเดิร์นจึงมุ่งวิพากษ์ศิลปะอาว็องการ์ด แต่เปลี่ยนมุมไปเป็นการแสวงหาความแตกต่างหรือทางเลือกอื่น แต่ยังคงอภิสิทธิ์ของการเป็นศิลปะหรือศิลปะที่มีฐานะในตนเองอยู่

2.9.1.5 การปฏิเสธอำนาจของกรอบ ระเบียบ โครงสร้าง รูปแบบ สำนักคิด สกุลศิลปะ จารีตเดิม ซึ่งการปฏิเสธต่อจารีตเดิมนี้หมายถึงในด้านความงาม ความเต็ม สมบูรณ์ ความถาวรที่เกิดขึ้นกับศิลปะ ศิลปะการจัดวาง (installation art) และศิลปะแบบมินิมอลลิสต์ (minimalist)

2.9.1.6 การปฏิเสธว่าศิลปะเป็นของสูงส่ง ปรัชญานี้เกิดโดยกระแสระบบปฏิวัติวัฒนธรรมแบบประชานิยม ซึ่งถือว่าวัฒนธรรมไม่ได้ถูกผูกขาดอยู่ในชนสั้งสูงหรือผู้รู้เท่านั้น แต่ชาวบ้านหรือคนทั่วไปก็สามารถมีวัฒนธรรม รสนิยม สุนทรียะของตนเองได้ มีการศึกษาวิจัย ยอมรับคุณค่า รสนิยม วิถีชีวิตชาวบ้านมากขึ้น

2.9.2 เอกลักษณ์ของศิลปะหลังสมัยใหม่ มีการอธิบายไว้ทั้งสิ้น 6 ประการคือ

2.9.2.1 การปฏิเสธศูนย์กลาง (centre) ซึ่งก็คือการปฏิเสธอำนาจที่ครอบงำ เน้นชายขอบซอกมุม (margins) เพื่อปลดเปลื้องการครอบงำทางเวลา เทศะ และอัตลักษณ์ที่ยังหลงเหลืออยู่ เช่น ในงานวรรณกรรมจำนวนมากที่พูดถึงแง่มุมเล็ก ๆ ซ้ำแล้วซ้ำอีก

2.9.2.2 การปฏิเสธความเป็นเอกภาพ (unity) หรือองค์รวม (totality) ภาพเขียนหรือสถาปัตยกรรมไม่จำเป็นต้องจบสมบูรณ์ อาจเป็นหลายเรื่องราวที่ทับซ้อนกันก็ได้

2.9.2.3 การปฏิเสธเอกภาพในที่นี้อาจทำได้โดยนำแนวคิดในเรื่องการยำใหญ่ (eclectic) เช่น หลายกาละเทศะ และหลายยุคสมัย ทั้งอดีต ปัจจุบัน อนาคต วัฒนธรรมที่พบเห็นได้อย่างโจ่งแจ้ง

2.9.2.4 นอกจากลักษณะของการยำใหญ่แนวคิดแล้ว อาจใช้วิธีการแบบลูกผสม ทั้งสิ่งที่ใกล้เคียงหรือขัดแย้งกัน ทำให้เกิดคำถามต่องานศิลปะนั้น ๆ ที่ไม่ชัดเจนและคลุมเครือ

2.9.2.5 มีแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงไปในด้านที่ต่อต้านกับกระแสของโครงสร้างระเบียบ หรือลำดับอย่างชัดเจน

2.9.2.6 โพสโมเดิร์นปฏิเสธจุดเริ่มต้น จึงเป็นการปฏิเสธต่อประวัติศาสตร์ แต่โหยหาอดีต (nostalgia) เนื่องจากความไม่มั่นคงทางอัตลักษณ์

จากการศึกษาเรื่องปรัชญาและเอกลักษณ์ของศิลปะหลังสมัยใหม่ข้างต้นนี้ ผู้วิจัยขอนำเสนอทรรศนะว่า แบบแผนของนาฏยศิลป์ในอดีตมักมีรูปแบบและเงื่อนไขของการสร้างสรรค์ผลงานที่ถูกกำหนดไว้อย่างชัดเจน หรืออย่างน้อยก็แตกต่างกันในเรื่องรายละเอียดบางประการ เมื่อศิลปินต่างต้องการปฏิเสธความเชื่อในลัทธิสมัยนิยม ก็เกิดลัทธิที่เป็นกระแสต่อต้านความคิดแบบเดิม ๆ เพื่อหลีกหนีความจำเจหรือความคิดที่เคยปรากฏมา นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จึงเป็นสิ่งที่ทดแทนคำกล่าวข้างต้นนี้ได้พอสังเขป โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสารที่ได้อธิบายถึงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่พบว่า

นราพงษ์ จรัสศรี ได้ขยายความของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้

> นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 เป็นยุคของนาฏยศิลป์ที่ได้รับการขนานนามโดยทั่วไปว่า โพสโมเดิร์นด๊านซ์ (postmodern dance) ซึ่งเป็นคำที่ค่อนข้างจะคลุมเครือ แนวคิดของศิลปินนักสร้างสรรค์ในยุคนี้อยู่บนพื้นฐานของการปฏิวัติความคิดเก่าของนาฏยศิลป์ในอดีต จะเป็นเช่นเดียวกับแนวคิดของนักสร้างสรรค์ในสมัยโมเดิร์นด๊านซ์ ที่ครั้งหนึ่งเคยมีความคิดขัดแย้งกับการแสดงในรูปแบบเก่า เช่น บัลเลต์ จึงเป็นเรื่องธรรมดาของศิลปินนักสร้างสรรค์นาฏยศิลป์รุ่นใหม่ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 137)

> นอกจากแนวคิดของโพสโมเดิร์นด๊านซ์จะสามารถจัดแสดงได้โดยไม่เลือกสถานที่แม้แต่ในโรงละครแล้ว แนวคิดของศิลปินในยุคโพสโมเดิร์นด๊านซ์ยังนำเสนอเรื่องของชีวิตประจำวัน โดยให้ความสำคัญกับคำถามที่ว่า จะเต้นอย่างไร ทำไม และที่ไหน (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 138)

สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้ขยายความของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้

> นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไม่เน้นรูปแบบและลีลาการเคลื่อนไหว เป็นการผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์กับนาฏยศิลป์ต่างชนิดกัน หรือนาฏยศิลป์กับเหตุการณ์หรือสิ่งใดบนโลกนี้ก็ได้ นั่นหมายความว่านาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไม่สามารถคาดเดาได้ว่าจะเกิดอะไรขึ้น ถือได้ว่าเป็นอีกความท้าทายอย่างหนึ่งระหว่างศิลปินและผู้ชมที่จะต้องมาเผชิญหน้ากัน (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 15 ธันวาคม 2557)

นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ควรศึกษานั้น ต้องย้อนไปศึกษาจากผลงานในอดีตเป็นที่ตั้ง เพื่อทำความเข้าใจกับประเด็นคำถามต่าง ๆ ที่ปรากฏ เช่น แนวคิด วิธีการ เหตุและผล หรือรูปแบบการนำเสนอ ที่น่าสังเกตคือในประเทศไทยก็ได้มีนาฏยศิลปินที่ได้มีโอกาสร่วมงานและแสดงผลงานนาฏยศิลป์กับศิลปินหลังสมัยใหม่นั่นคือ นราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งได้แสดงมุมมองไว้ว่า “ผลงานสร้างสรรค์ต่าง ๆ ที่ได้จัดแสดงในประเทศไทยส่วนใหญ่นั้น ล้วนได้รับอิทธิพลจากแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 พฤศจิกายน 2557) ดังนั้นบทบาทนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในประเทศไทยจึงต้องมีการระดมสมองเพื่อการค้นคว้าและศึกษาองค์ความรู้ให้ชัดเจน และนำไปใช้อ้างอิงได้ในอนาคต

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้แสดงทรรศนะเพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (modern dance) และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) ซึ่งเป็นเรื่องที่น่าสนใจสำหรับนาฏยศิลปินในปัจจุบันที่ควรต้องศึกษา ได้กล่าวไว้ว่า

> โมเดิร์นด๊านซ์ (modern dance) จะใส่ใจกับเรื่องของความกลมกลืน (harmony) และความชัดเจน (clarify) แต่ถ้าเป็นโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (postmodern dance) จะใส่ใจกับความคลุมเครือ (ambiguity) ไม่เน้นเรื่องความกลมกลืน เช่น การใช้อุปกรณ์การแสดงของชาติหนึ่งแต่ให้นักแสดงอีกชาติหนึ่งถือแสดง แสดงว่างานนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์ได้ต่อต้านอุดมคติแบบโมเดิร์นด๊านซ์ สิ่งที่น่าสนใจคือโพสโมเดิร์นด๊านซ์จะปรากฏเรื่องของประวัติศาสตร์ต่าง ๆ อย่างมาก และไม่สนใจมุ่งเน้นในความเป็นนามธรรม (abstract) แต่ต้องเป็นของที่ค้นพบใหม่ มีความหมาย ซึ่งในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เรื่อง *ความอ้างว้าง (loneliness)* ของข้าพเจ้าถือเป็นงานศิลปะแบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์โดยแท้จริง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

2.9.3 สภาพและปรากฏการณ์ทางด้านแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ จากการศึกษาประวัติศาสตร์ของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นั้นพบว่า ในช่วงทศวรรษที่ 1960 การทดลองทางด้านนาฏยศิลป์ในหลาย ๆ รูปแบบก็ได้เริ่มปรากฏตัวขึ้น อันแสดงออกถึงจิตวิญญาณแห่งการปฏิวัติวัฒนธรรมของชาวอเมริกัน ผลงานทดลองทางด้านนาฏยศิลป์ในช่วงเวลาดังกล่าวก็ได้หันมาพึ่งพาสิ่งที่เรียกว่า เทคโนโลยี (technology) อีกทั้งยังมุ่งเน้นในด้านการเคลื่อนไหวให้เกิดการพัฒนาควบคู่กันไปด้วย กระทั่งในเวลาต่อมาจึงได้เลือกสรรคำจำกัดความที่จะนำมาใช้ขนานนามนาฏยศิลป์รูปแบบดังกล่าว ดังนั้นคำว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือ โพสโมเดิร์นด๊านซ์ (postmodern dance) จึงสามารถอนุมานว่าได้เริ่มกำเนิดขึ้น ณ ห้วงเวลานี้เอง

นาฏยศิลปินสมัยใหม่ในรุ่นที่ 2 โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือ เมิร์ซ คันนิ่งแฮม (Merce Cunningham) อีริค ฮอว์กินส์ (Erick Hawkins) และอัลวิน นิโคไลส์ (Alwin Nikolias) ได้เป็นผู้วางรากฐานสำคัญของการเคลื่อนไหวในนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นี้เช่นเดียวกัน ตัวอย่างเช่น นิโคไลส์

ได้สร้างสรรค์ผลงานแนวทดลองทางด้านนาฏยศิลป์ ซึ่งได้นำเสนอทรรศนะที่น่าสนใจของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่าควรจะมีนาฏยลักษณ์ 9 ประการ (Lihs, 2009: 139-140) ดังต่อไปนี้

2.9.3.1 มีการใช้วิธีการที่เรียกว่า การด้นสด (improvisation) หรือการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ มาใช้เป็นเครื่องมือหนึ่งในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ขณะที่ในบางผลงานสามารนำวิธีการด้นสดนี้ไปพัฒนาเป็นผลงานที่สำเร็จรูปได้อย่างมากมาย ซึ่งการด้นสดมักเป็นการทดลองที่ได้รับความนิยมอย่างมาก อีกทั้งยังอาจปรากฏท่าทางใหม่ ๆ หรือท่าทางที่กระทำซ้ำไปซ้ำมาก็ได้เช่นกัน บ่อยครั้งที่ผลงานนาฏยศิลป์มักจะได้มาจากส่วนหนึ่งส่วนใดของวิธีการด้นสด แต่ศิลปินก็ควรพิจารณาด้วยว่าวิธีการนี้เป็นเพียงแนวหนึ่งทางในการออกแบบเท่านั้น ซึ่งต่อมาวิธีการนี้ได้พัฒนาจนกลายเป็นที่รู้จักกันในนามว่า คอนแทคอิมโพรไวเซชัน (contact improvisation) จนกระทั่งสามารถพัฒนาและแยกตัวเองออกมากลายเป็นศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์รูปแบบย่อย ๆ อีกรูปแบบหนึ่ง

2.9.3.2 นาฏยศิลปินบางกลุ่มได้พยายามสลายรูปแบบการใช้ทักษะปฏิบัติขั้นสูงในการแสดงหรือการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ และมักจะใช้นักแสดงที่ปราศจากการฝึกหัดนาฏยศิลป์ (untrained performers) ในบางผลงานอาจเรียกได้ว่าเป็นศิลปะที่สมจริงหรือเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง (happening)

2.9.3.3 มีการเพิ่มระดับความเข้มข้นของทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์มากขึ้น โดยเฉพาะเห็นได้จากคุณภาพของการเคลื่อนไหวร่างกายที่อาศัยความแข็งแรงอย่างยิ่งในการขับเคลื่อนการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ศิลปินจะต้องมีความอดทนของร่างกายที่สูงขึ้น และต้องมีความคิดริเริ่มในการรักษาสมรรถะของร่างกายให้มีคุณภาพอยู่ตลอดเวลา เป็นต้นว่าการออกกำลังกายหรือการฝึกหัดนาฏยศิลป์อย่างสม่ำเสมอ

2.9.3.4 มีการนำนาฏยศิลป์ไปใช้ร่วมกับสภาพแวดล้อมใหม่ ๆ ที่แตกต่างไปจากเดิม โดยปกติมักจะพบเห็นงานนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในเวทีแบบโพรซิเนียม (proscenium) แต่นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่อาจนำการแสดงไปจัดแสดงในสถานที่หรือสภาพแวดล้อมอื่น เช่น บริเวณถนนในเมือง บนหลังคา บนภูเขา ทะเลทราย พิพิธภัณฑ์ หรือบริเวณลานจอดรถ โดยผลงานศิลปะที่นำมาจัดแสดงในสถานที่ดังที่กล่าวมานี้ หรือพบเห็นในสภาพแวดล้อมที่ไม่เหมือนเดิมนั้น มักคุ้นเคยกับคำว่าเป็นศิลปะเฉพาะที่ (site-specific art)

2.9.3.5 ผลงานนาฏยศิลป์อาจใช้วิธีการแบบภาพตัดแปะ โดยมีส่วนผสมเพียงแค่ท่าทางนาฏยศิลป์ ดนตรีหรือเสียงประกอบ ศิลปินบางคนสามารถสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ภายใต้ความเงียบ หรือบางครั้งอาจให้นักแสดง นักดนตรี และผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงเหล่านั้นไปพร้อม ๆ กัน หรืออาจอยู่ปะปนร่วมกันโดยไม่ได้แยกพื้นที่ระหว่างนักแสดง นักดนตรี และผู้ชมออกจากกัน

2.9.3.6 สำรวจทางเลือกใหม่ ๆ ที่จะนำมาใช้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เช่น การนำเรื่องราวส่วนตัวของศิลปิน โดยตั้งอยู่บนประวัติศาสตร์ของตนเองก็เป็นได้ หรือเป็นประเด็นทางสังคมที่มีความรุนแรง เหล่านี้เป็นปรากฏการณ์ทางด้านแนวคิดที่สามารถสร้างงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้

2.9.3.7 บรรดาศิลปินหลังสมัยใหม่หลายต่อหลายคน มีการสำรวจการใช้งานของร่างกายที่แตกต่างกันออกไป บางคนก็ศึกษาคุณภาพการเคลื่อนไหว บางคนก็ศึกษาเรื่องเครื่องแต่งกายหรือองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหว ความสะอาดสะอ้านที่มักพบเห็นได้ในนาฏยศิลป์ราชสำนักหรือนาฏยศิลป์สมัยใหม่ก็ปรากฏให้เห็นอย่างจำกัดมากขึ้นในนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เช่น รูปแบบ รูปร่าง สี วัสดุที่ใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกายก็มีความแตกต่างกัน แต่สามารถเชื่อมโยงการแสดงนาฏยศิลป์ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ หรือนักแสดงผู้ชายที่มีหนวดเคราก็ไม่ได้โกนออก ซึ่งแสดงออกถึงความเป็นปกติธรรมชาติโดยแท้จริง

2.9.3.8 นาฏยศิลปินหลังสมัยใหม่หลายคนทำการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในลักษณะที่เรียกว่า ไม่ระบุเพศ (unisex) จึงไม่ปรากฏความเป็นชายหรือความเป็นหญิงที่ชัดเจน เป็นต้นว่าการเรียกร้องความแข็งแรงในนักแสดงผู้หญิง นักแสดงผู้หญิงมีการอุ้มชูนักแสดงผู้ชาย หรือแม้แต่วิธีการแต่งกายก็ไม่เฉพาะเจาะจงให้เห็นว่าเป็นผู้ชายหรือผู้หญิง ขอยกตัวอย่างการแสดงเรื่อง *อพาร์ทเมนท์ (Appartement)* ในปี ค.ศ. 2000 ของศิลปินที่ชื่อว่า แม็ตส์ อัค (Mats Ek) ซึ่งให้นักแสดงผู้ชายไปสวมกระโปรงของผู้หญิง และนักแสดงผู้หญิงมาสวมหมวกแบบผู้ชาย

2.9.3.9 ความสนใจพิเศษทางด้านการนำเทคโนโลยีมาใช้กับงานนาฏยศิลป์ เช่น การใช้ไฟแอลอีดี (LED) มาเป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ หรือการใช้ความสามารถอื่น ๆ ทางเทคโนโลยีมากำกับและช่วยเหลือให้ผลงานนาฏยศิลป์มีความแปลกใหม่ หรือให้เกิดการสื่อสารที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำสิ่งเหล่านี้มาใช้จะต้องคำนึงถึงการสื่อสารที่เรียบง่ายและตรงไปตรงมาดังแนวคิดที่เรียกว่า ทำน้อยได้มาก (less is more)

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยยังมีมุมมองว่า เหตุผลบางประการที่ทำให้งานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในประเทศไทยยังไม่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายคือ การพยายามทำความเข้าใจกับผลงาน เพราะศิลปินแต่ละคนมีความเป็นปัจเจกชนสูง ลักษณะดังกล่าวจึงถูกถ่ายทอดผ่านงานนาฏยศิลป์ ทำให้การแสดงผลงานหนึ่ง ๆ ผู้ชมได้รับสาระสำคัญที่แตกต่างกัน เมื่อเกิดระดับของความรู้และความเข้าใจที่ต่างกัน การบอกต่อหรือการอธิบายออกไปในวงกว้างจึงเกิดความหลากหลายเช่นกัน อีกประการหนึ่งก็คือความไม่ชัดเจนของศิลปินบางกลุ่มที่ขาดความเข้าใจที่เพียงพอเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เมื่อสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ออกมาจึงอนุมานด้วยเหตุผลส่วนตัวว่าสิ่งนั้นเป็นงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ซึ่งสิ่งนี้เป็นเรื่องที่ต้องเร่งแก้ไขและให้ความรู้เป็นวงกว้างในเชิงวิชาการต่อไป

2.10 ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ และมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาหลักการหรือแนวคิดจากผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิที่มีต่อวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยผู้วิจัยขอนำเสนอทรรศนะของบุคคลทางด้านนาฏยศิลป์และผู้ที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ซึ่งทำให้ได้มุมมองที่เป็นประโยชน์และเอื้อต่อการสร้างงานนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยขอแสดงรายละเอียดของการสัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า “การนำไตรลักษณ์มาใช้เป็นเรื่องที่น่าสนใจ ควรจะหาแนวคิดใหม่ ๆ ที่แตกต่างจากเดิมมาใช้ด้วย เพราะจะทำให้ผลงานโดดเด่น และคำนึงถึงความเป็นไปได้ในการสร้างงานด้วย” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 7 มีนาคม 2557)

สถาพร สนทอง ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า “เรื่องศาสนากับนาฏยศิลป์เป็นเรื่องใกล้เคียงกันมาก ควรศึกษางานนาฏยศิลป์จากประเทศต่าง ๆ ที่นับถือพุทธศาสนา เพราะมีนาฏยศิลป์ทั้งราชสำนักและพื้นเมืองที่ได้แนวคิดจากเรื่องศาสนา” (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์: 22 เมษายน 2557)

วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า “การนำหลักไตรลักษณ์มาใช้ควรศึกษาพิธีกรรมและประเพณีทางพุทธอื่น ๆ ด้วย นาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นจะตั้งอยู่บนฐานของศิลปะราชสำนักหรือศิลปะชาวบ้านหรือไม่ และต้องศึกษาความสัมพันธ์ของความเชื่อในสังคมร่วมด้วย ท่าทางควรมีลักษณะไม่ซ้ำกับที่เคยมีมาก่อน” (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 7 มีนาคม 2557)

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า “ไตรลักษณ์เป็นเรื่องธรรมชาติโดยแท้ และมีเรื่องของวิทยาศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เพราะอธิบายด้วยการเปลี่ยนแปลงของสสารต่าง ๆ ในโลกนี้ นาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นจึงต้องค้นหาความแปลกใหม่ด้วย เช่น ในด้านภาพการนำเสนอ ท่าทาง ดนตรี เสื้อผ้า ฯลฯ” (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, สัมภาษณ์: 10 กุมภาพันธ์ 2557)

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า “ไตรลักษณ์กับนาฏยศิลป์เป็นแนวคิดร่วมที่น่าสนใจมาก ควรคำนึงถึงเรื่องการใช้อุปกรณ์ การใช้พื้นที่ และการใช้ดนตรี เพราะสามสิ่งนี้จะช่วยให้งานออกมาแปลกใหม่ เพราะในด้านลีลาท่าทางเชื่อว่าคงจะใช้ความนิ่งและสุขุมเป็นหลัก” (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 7 มีนาคม 2557)

อภิธรรม กำแพงแก้ว ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า “เป็นเรื่องพื้นฐานของมนุษย์ในการใช้เรื่องศาสนารวมเข้ากับนาฏยศิลป์ เพราะเป็นเรื่องความเชื่อและศรัทธา ไตรลักษณ์ในที่นี้คงต้องทำภาพการแสดงให้คมชัด สื่อสารอย่างตรง ๆ ไม่อ้อมค้อม ทุกอย่างที่เกิดขึ้นน่าจะต้องเรียบง่าย ดูแล้วก็ควรจะเกิดความเข้าใจโดยทันที” (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2556)

จิรายุทธ พนมรักษ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า “ไตรลักษณ์ต้องแยกให้ออกว่าองค์ประกอบแต่ละเรื่องจะบอกสิ่งใด ภาพการแสดงก็ควรต้องทำให้ชัดเจนไปด้วยกัน ความเป็นปกติของสรรพสิ่งสามารถใช้สิ่งที่ทันสมัยที่พบเห็นในปัจจุบันมาอธิบายได้หรือไม่ หรือควรใช้ลีลาที่เรียบง่าย” (จิรายุทธ พนมรักษ์, สัมภาษณ์: 14 กรกฎาคม 2557)

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า “หากมองดูเรื่องการนำหลักไตรลักษณ์มาใช้ในการแสดง ร่วมกับการตีความในแง่วรรณกรรมหรือตัวบท ก็ควรเน้นเรื่องการสื่อสารความหมายของไตรลักษณ์ที่ชัดเจนต่อผู้ชม เพราะผู้ชมจำนวนไม่น้อยยังขาดความเข้าใจว่าไตรลักษณ์คืออะไร อาจช่วยได้เมื่อมีการทำองค์ประกอบการแสดงให้ลงตัว” (สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ, สัมภาษณ์: 6 มิถุนายน 2557)

จากการสัมภาษณ์ข้างต้นนี้ เมื่อพูดถึงเรื่องการนำหลักสัจธรรมไตรลักษณ์มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ สิ่งแรกที่มักจะพูดถึงคือเรื่องการสื่อสารความหมาย เพราะเป็นการนำหลักธรรมในพระพุทธศาสนามาประยุกต์ใช้ การอธิบายความหมายจึงควรคำนึงถึงและแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา นอกจากนี้ในด้านการกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องนั้น มักให้ความสำคัญที่ลีลาการเคลื่อนไหวเป็นอันดับแรก ซึ่งผู้วิจัยจะพิจารณาแนวทางต่าง ๆ ที่ผู้เชี่ยวชาญได้ให้คำแนะนำมาปรับใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในลำดับถัดไป

2.11 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็นอีกหนึ่งวิธีการในการค้นคว้าข้อมูลงานวิจัย โดยพิจารณางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ซึ่งผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ ประเด็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ประเด็นเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา และประเด็นเกี่ยวกับการศึกษาผลงานของนาฏยศิลปิน ดังขอสรุปสาระสำคัญไว้ดังต่อไปนี้

2.11.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในประเด็นการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ เมื่อปี พ.ศ. 2554 กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้ทำวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา” มีวัตถุประสงค์คือเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่อาศัยเรื่องราวเกี่ยวกับดอกบัวที่ปรากฏในพระพุทธศาสนา โดยใช้แนวคิดทางด้านสัญญาณวิทยา (สัญญะวิทยา) เป็นแนวคิดหลักในการนำเสนอ ร่วมกับการสัมภาษณ์นาฏยศิลปิน ครูอาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์พระพุทธศาสนา และสัญญาณวิทยา ร่วมกับการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์

ผลการวิจัยสรุปได้ว่า องค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์มีอยู่ 8 ประการ คือ 1) บทการแสดง ใช้แนวคิดการวิเคราะห์ความหมายจากดอกบัวในพระพุทธศาสนา แบ่ง

การแสดงเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ที่ 1 ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ของการเริ่มต้น (ศาสนาและความดีงาม) องก์ที่ 2 ดอกบัวเปรียบกับเวไนยสัตว์ (บัวสี่เหล่า) และองก์ที่ 3 ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ของผู้ปฏิบัติธรรม (ใจแห่งธรรม) 2) การออกแบบลีลา ได้แรงบันดาลใจจากงานนาฏยศิลป์สมัยใหม่ โดยอาศัยแนวคิดจากนาฏยศิลปินตะวันตก 3) นักแสดง ใช้วิธีการวิเคราะห์จากหลักการเพศสภาพ (gender) ทางด้านสังคมวิทยา โดยใช้นักแสดงผู้ชายทั้งหมด เพราะพระพุทธศาสนาเกี่ยวข้องกับความเป็นชายมากกว่าหญิง 4) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ใช้หลักการสัญญาณวิทยาในการถ่ายทอด โดยนำดอกบัวมาเป็นองค์ประกอบในการออกแบบ 5) การออกแบบดนตรี ใช้ดนตรีแบบเวิลด์มิวสิค (world music) ใช้เครื่องดนตรีหลักที่เป็นเรื่องประกอบจังหวะและให้เสียงก้องกังวาน เสียงคลื่นน้ำ และเสียงการทำสมาธิ 6) การออกแบบพื้นที่เวที ใช้การบูรณาการมิติของการใช้พื้นที่ระหว่างพื้นที่แสดงงานนาฏยศิลป์และพื้นที่พิธีกรรมทางศาสนาแบบโบราณให้กลายมาเป็นสถานที่เดียวกัน ด้วยหลักการที่เรียกว่า ศิลปะการแสดงกับพื้นที่เฉพาะ (site-specific theatre) 7) การออกแบบแสง ใช้แนวคิดจากแสงธรรมชาติ (day light) ให้สอดคล้องกับการแสดงกลางแจ้ง เพราะพระพุทธศาสนาเป็นเรื่องแห่งความจริงที่มีอยู่ในธรรมชาติ และ 8) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ใช้แนวคิดสัญญาณวิทยามาออกแบบ ได้แก่ ใบบัว ก้านบัว ใยบัว ดอกบัว และกลีบบัว เป็นต้น โดยผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์สอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

2.11.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในประเด็นพระพุทธศาสนา เมื่อปี พ.ศ. 2552 วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้ทำวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์ภาพนาฏดุริยางคศิลป์ในงานพุทธศิลปะในประเทศไทย” มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาและวิเคราะห์ภาพนาฏดุริยางคศิลป์ในงานพุทธศิลปะในประเทศไทย ศึกษาเปรียบเทียบความสัมพันธ์ของรูปแบบและคติกับประเทศต่าง ๆ ศึกษาลักษณะเฉพาะของรูปแบบและคติความหมาย ซึ่งนำข้อมูลจากพุทธศาสนานิกายเถรวาทและนิกายมหายานมาศึกษาวิเคราะห์

ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่าภาพนาฏดุริยางคศิลป์ในพุทธศิลปะในประเทศไทยมีหน้าที่เป็นพุทธบูชาเพื่อน้อมระลึกถึงพุทธคุณของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า งานประติมากรรมใช้เป็นสิ่งเคารพบูชาประกอบพิธีกรรมและเป็นมงคลวัตถุ และใช้เป็นพุทธบูชาเพื่อประดับอาคารเพื่อการแผยแผ่พุทธศาสนา ใช้เป็นเครื่องหมายบอกเขตพุทธาวาสและใช้เป็นภาพลวดลายตกแต่งสิ่งของเครื่องใช้ ในส่วนของรูปแบบมีประเภทแบบมีเรื่องราวและแบบไม่มีเรื่องราว ประเภทมีเรื่องราวคือพุทธประวัติ เทพและเทพีในพุทธศาสนา ชาดกและสัตว์ เรื่องพุทธประวัติมีตั้งแต่ตอนประสูติจนถึงเสด็จปรินิพพาน เทพและเทพี ได้แก่ พระวัชรสัตว์ พระโพธิสัตว์ ไตรโลกยวิชัย พระโพธิสัตว์วัชรปาณี พระเหวัชระ นางโยคิณีหรือนางฑากิณี นางอัปสร เทวดา ส่วนชาดกที่เป็นเรื่องทศชาติ ได้แก่ มหาชนกชาดก ภูริทัตชาดก นารทชาดก วิทูรชาดก และเวสสันดรชาดก ชาดกอื่นคือ สุธนชาดก จันคาธชาดก คันธกุมารชาดก ส่วนประเภทไม่มีเรื่องราวใช้ประดับอาคารและเครื่องใช้ต่าง ๆ และในด้านความสัมพันธ์ทางรูปแบบของคติกับศิลปะอื่นพบว่า มีความสัมพันธ์กับอินเดียมากที่สุด นอกจากนี้ยังมีความสัมพันธ์กับ

ศิลปะพม่า ศิลปะอินโดนีเซีย ศิลปะเขมร ทั้งภาพพุทธประวัติ เทพและเทพี ชาดก และแม้ว่าในทางพุทธศาสนาเถรวาทปรากฏความคิดเรื่องศีล โดยเฉพาะศีลข้อที่เจ็ดในอุโบสถที่ให้บุคคลเว้นจากการละเล่นและชมนาฏศิลป์และดนตรี ในทางศิลปะพบว่าในภาพพุทธประวัติ นาฏดุริยางศิลป์เป็นตัวแทนของกิเลสตัณหา ในพุทธศาสนามหายานท่าร่ายรำต่าง ๆ เป็นตัวแทนของการเอาชนะอวิชชา และยังปรากฏเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางพุทธศาสนาแบบตันตระ

2.11.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในประเด็นการศึกษาผลงานของนาฏยศิลปิน เมื่อปี พ.ศ. 2556 จุติกา โกศลเหมมณี ได้ทำวิจัยเรื่อง “รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่มีการเก็บรวบรวมจากเอกสารต่าง ๆ การสังเกตและสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในเชิงลึก ศึกษาจากสื่อสารสนเทศ จากผลงานการแสดงที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ โดยให้ความสำคัญกับผลงาน 3 ชิ้นของนราพงษ์ จรัสศรี ได้แก่ 1) *นารายณ์อวตาร* (พ.ศ. 2546) เป็นการแสดงประกอบวรรณคดีจินตภาพ 3) *แสง-เสียงประกอบจินตภาพคนดีศรีอยุธยา* (พ.ศ. 2538) เป็นการแสดงจากเรื่องราวประวัติศาสตร์ประกอบปูชนียสถาน ใช้นักแสดงจำนวนมาก กลุ่มผู้ชมเป็นชาวต่างประเทศและนักท่องเที่ยว และ 3) *ปาร์ฟูม* (พ.ศ. 2532) เป็นการแสดงที่นำเสนอบทบาทของสตรีในสังคม จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และสรุปผลนำเสนอเป็นงานวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า จากการศึกษารูปแบบงานทั้ง 3 ชิ้น ในด้านองค์ประกอบการแสดง ได้แก่ บทการแสดง ลีลาการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรี พื้นที่การแสดง แสงหรือฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดง และนักแสดงพบว่า มีรูปแบบของการบูรณาการการแสดงจากความหลากหลายทางวัฒนธรรมคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ไทยให้ความสำคัญกับการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่และนำเสนอในระยะเวลาที่เหมาะสม สำหรับแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี พบว่าได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่จากความดั้งเดิม ซึ่งอยู่บนพื้นฐานทฤษฎีทางนาฏยศิลป์และทฤษฎีทางศิลปะ คำนึงถึงการนำเสนอประเด็นใหม่ด้วยการผสมผสานรูปแบบการแสดงจากนาฏยศิลป์และวัฒนธรรมที่หลากหลาย ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของการแสดงดั้งเดิมไว้ นอกจากนั้นยังคำนึงถึงการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ โดยมีแนวความคิดในการให้ความสำคัญกับสังคมส่วนรวม การอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย คุณธรรมจริยธรรม และการให้ความสำคัญกับสตรี โดยผลการวิจัยที่ได้จากงานวิจัยครั้งนี้ตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

จากการศึกษางานวิจัยทั้ง 3 เรื่องที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาจุดอ่อนและจุดแข็งของงานวิจัย โดยได้นำสิ่งที่ได้ศึกษาจากงานวิจัยแต่ละเรื่องมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ เพื่อศึกษาแนวคิดร่วมที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับงานวิจัยครั้งนี้ให้เกิดความเหมาะสมมากที่สุด ซึ่งจะได้กล่าวถึงโดยละเอียดในส่วนที่เกี่ยวข้องต่อไป

2.12 สรุปบท

ในการทำงานวิจัยเรื่องใด ๆ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเรียนรู้รูปแบบและวิธีคิดต่าง ๆ จากผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์สาขานั้น ๆ ซึ่งได้ผลิตเอกสารและงานเขียนที่เป็นประโยชน์ไว้อย่างมากมาย ในงานวิจัยครั้งนี้ก็เช่นเดียวกัน ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ เพื่อสรุปสาระสำคัญและประเด็นที่น่าสนใจ ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์เป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ได้อย่างเหมาะสม โดยแบ่งออกเป็นเรื่อง ๆ ได้แก่ นิยามศัพท์เฉพาะ ไตรลักษณ์ในสังคมไทย พระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติไทย แนวคิดพุทธศิลป์ สัญญาณวิทยาในพระพุทธศาสนา แนวคิดนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ แนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากหัวข้อที่กล่าวมานี้ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาในทรรศนะที่เล็งเห็นว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังจะได้กล่าวถึงการนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในบทถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 อารัมภบท

ในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้กล่าวถึงส่วนประกอบสำคัญในการศึกษาและทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ นิยามศัพท์เฉพาะ ไตรลักษณ์ในสังคมไทย พระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติไทย แนวคิดพุทธศิลป์ สัญญาณวิทยาในพระพุทธศาสนา แนวคิดนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ แนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยในบทที่ 3 นี้จะได้กล่าวถึงวิธีการดำเนินการวิจัย ได้แก่ รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย และผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย มีรายละเอียดโดยลำดับดังนี้

3.2 รูปแบบงานวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ และถือได้ว่าเป็นงานวิจัยทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ที่ศึกษาองค์ความรู้แบบสหสาขาวิชาเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานซึ่งนำแนวความคิดมาจากหลักสัจธรรมเรื่องไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ดั้งนั้นผู้วิจัยจึงได้ใช้แนวทางและกรอบแนวคิดของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพมาเป็นหลักในการกำหนดรูปแบบงานวิจัย สามารถสรุปสาระสำคัญได้ดังนี้

3.2.1 การวิจัยเชิงสร้างสรรค์

เนื่องจากยังไม่มีการให้คำนิยามเกี่ยวกับความหมายของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์อย่างเป็นกิจจะลักษณะมาก่อน ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาและรวบรวมความรู้จากหลาย ๆ ส่วน เพื่อรวบรวมและประมวลเป็นความหมายของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ดังมีรายละเอียดของการค้นคว้าต่อไปนี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ไว้ว่า

> การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เหมาะสมกับศาสตร์ทุกด้าน เห็นได้ชัดเจนคือทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และศิลปกรรม เมื่อนาฏยศิลป์เป็นศิลปะการใช้ร่างกาย มนุษย์แต่ละคนก็มีร่างกายและคุณสมบัติในการเคลื่อนไหวไม่เหมือนกัน จึงทำให้ความสร้างสรรค์กับงานนาฏยศิลป์

> เกิดความสมดุลเมื่อนำมารวมกัน การวิจัยเชิงสร้างสรรค์จึงเน้นไปที่ความใหม่ กระบวนการที่ไม่เหมือนใคร หลีกหนีกฎเกณฑ์เดิม ๆ กล้าคิดกล้าทำ และการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมีเหตุผล (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ไว้ว่า

> การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการหนึ่งของการค้นคว้าองค์ความรู้ทางด้านวรรณกรรม ซึ่งก็ครอบคลุมไปถึงด้านศิลปกรรมเช่นกัน มุ่งเน้นการแปลหรืออธิบายความหมาย ปรากฏการณ์ และความสัมพันธ์ของชุดความรู้ทางด้านใดด้านหนึ่ง นำเสนอความแปลกใหม่ของมุมมอง แนวคิด หรือการนำเสนอ โดยอาศัยข้อเท็จจริงที่มีการตรวจสอบหรือพิสูจน์ได้ตามหลักการ (สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ, สัมภาษณ์: 6 มิถุนายน 2557)

จากที่กล่าวมาข้างต้นนี้จึงเห็นได้ว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เหมาะสำหรับใช้ในงานวิจัยทางศิลปกรรม กระบวนการค้นคว้า ทดสอบ และพัฒนาในสภาพจริง ตลอดจนการประเมินเพื่อการปรับปรุง จนกระทั่งได้รูปแบบการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์ไปกับจินตนาการ อารมณ์ ความรู้สึก ดังนั้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการศึกษาข้อมูลที่มีลำดับขั้นตอนในการค้นคว้าอย่างมีระบบระเบียบ เพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ที่ต้องการ เป็นต้นว่า วิทยาศาสตร์ อักษรศาสตร์ แพทยศาสตร์ นิเทศศาสตร์ วิศวกรรมศาสตร์ ศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งในแต่ละวิทยาการสามารถนำไปใช้ประยุกต์และพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ ๆ ได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเห็นได้ชัดว่าการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นั้น มีอิทธิพลและบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อวงการศิลปะ สร้างสุนทรียะใหม่ ๆ ที่แตกต่างไปจากเดิม จุดที่น่าสนใจคือการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์มักมุ่งเน้นไปที่การผลิตสร้างองค์ความรู้แบบรูปธรรม ตลอดจนการเฟ้นหาแนวทางการสร้างงานใหม่ ๆ โดยตั้งอยู่บนรากฐานของการศึกษาค้นคว้าอย่างมีเหตุและผล สามารถอ้างอิงในลักษณะวิชาการ สิ่งที่ควรพึงระวังคือการสร้างสรรค์ผลงานที่มุ่งเน้นแต่เพียงอารมณ์หรือความรู้สึกส่วนตัว โดยปราศจากแนวคิดและเหตุผลที่น่าเชื่อถือนั้น มักไม่เป็นที่นิยมสำหรับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์

3.2.2 การวิจัยเชิงคุณภาพ

องค์ความรู้ทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ส่วนใหญ่ มักใช้รูปแบบของการวิจัยที่เรียกว่า การวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งในด้านศิลปกรรมศาสตร์ก็จัดอยู่ในหมวดของความรู้ทางด้านมนุษยศาสตร์ด้วยเช่นกัน ดังนั้นในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้เลือกพิจารณาหลักเกณฑ์ของการวิจัยเชิงคุณภาพประกอบด้วย มีรายละเอียดของการศึกษาค้นคว้าดังต่อไปนี้

สุภางค์ จันทวานิช ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพไว้ดังนี้

การวิจัยเชิงคุณภาพ คือการแสวงหาความรู้โดยการพิจารณาปรากฏการณ์สังคมจากสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริงในทุกมิติ เพื่อหาความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์กับสภาพแวดล้อมนั้น วิธีการนี้จะสนใจข้อมูลด้านความรู้สึกนึกคิด ความหมาย ค่านิยมหรืออุดมการณ์ของบุคคล นอกเหนือไปจากข้อมูลเชิงปริมาณ มักใช้เวลานานในการศึกษาติดตามระยะยาว ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการเป็นวิธีการหลักในการเก็บรวบรวมข้อมูล และเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (สุภางค์ จันทวานิช, 2556: 13)

โกธารี (Kothari) ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพไว้ดังนี้

การวิจัยเชิงคุณภาพถือว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งในศึกษาพฤติกรรมศาสตร์ มีจุดมุ่งหมายก็เพื่อค้นหาแรงจูงใจขั้นพื้นฐานของมนุษย์ที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ อันเป็นพฤติกรรมที่มนุษย์มีความสัมพันธ์กับสิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือหลายสิ่งพร้อมกัน การวิจัยชนิดนี้จะช่วยทำให้การวิเคราะห์ปัจจัยต่าง ๆ ที่กระตุ้นให้มนุษย์ชอบหรือไม่ชอบ อย่างไรก็ตามการวิจัยเชิงคุณภาพเมื่อนำไปปฏิบัติก็ค่อนข้างเป็นเรื่องยากพอสมควร ดังนั้นควรจะต้องมีการวางแผนการวิจัยอย่างรัดกุมและรอบคอบ (Kothari, 2004: 3-4)

นิศา ชูโต ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพไว้ดังนี้

การวิจัยเชิงคุณภาพ จึงเป็นชื่อร่วมของการวิจัยหลายสาขาวิชาและเป็นวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางสังคม (social phenomena) การค้นหาและให้ความหมาย (meaning) ของผู้เคยมีหรือผ่านประสบการณ์ดังกล่าวซึ่งเป็นความจริง (social reality) ของบุคคลนั้น ๆ เป็นเรื่องของ “กระบวนการ” (process) ตลอดจนถึงการสร้างทฤษฎี (theory building) จากบริบทของผู้เกี่ยวข้องในสภาวะทางสังคมนั้น ๆ เพื่อแสดงว่า “โลกทางสังคม” ที่เป็นอยู่นั้นเป็นอย่างไร เป็นไปและสำคัญอย่างไรต่อบุคคล (นิศา ชูโต, 2551: 25)

ณรงค์ โพธิ์พฤกษานันท์ ได้แสดงทรรศนะของการวิจัยเชิงคุณภาพไว้ดังนี้

การวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการทำวิจัยโดยการใช้ข้อมูลเชิงคุณภาพหรือคุณลักษณะที่รวบรวมได้จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ไม่สามารถจัดกระทำในรูปปริมาณได้ คือ ไม่เน้นข้อมูลที่เป็นตัวเลข วัตถุประสงค์ของการทำวิจัยในลักษณะนี้ก็เพื่อบรรยายหรือพรรณาสถานการณ์ (situation) สภาพแวดล้อม (phenomenon) ปัญหา (problem) หรือเหตุการณ์ (event) ที่เกิดขึ้นในสังคม

การเก็บข้อมูลกระทำได้หลายวิธี เช่น อาจใช้การสังเกต การสัมภาษณ์ การจดบันทึก การวิเคราะห์ข้อมูล การวิพากษ์วิจารณ์ การแสดงความคิดเห็นแล้วสรุปอธิบาย เป็นต้น (ณรงค์ โพธิ์พฤกษานันท์, 2551: 50-51)

ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า การวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการพิสูจน์ความรู้ชนิดหนึ่งที่มีต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ในด้านความรู้สึกนึกคิด ค่านิยม หรือประเพณีที่ใช้ยึดถือปฏิบัติกันสืบมา ขั้นตอนในการพิสูจน์องค์ความรู้ในศิลปวิทยาการที่เป็นประโยชน์ต่อมนุษย์ เช่น การศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การลงพื้นที่ การฝึกปฏิบัติ ฯลฯ และมีวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลที่เป็นเหตุเป็นผล โดยนำผลลัพท์ที่ได้จากขั้นตอนต่าง ๆ มาสรุป ผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์อย่างตรงไปตรงมา ที่สำคัญควรมีการตรวจสอบผลลัพท์ว่ามีความถูกต้องและสามารถเชื่อถือได้หรือไม่ด้วย ดังนั้นการวิจัยเชิงคุณภาพจึงเสมือนเป็นปรากฏการณ์ในการพิสูจน์สิ่งที่มนุษย์สนใจหรือมีข้อสงสัยกับศิลปวิทยาการต่าง ๆ บนโลก การวิจัยเช่นนี้จึงทำให้เกิดเป็นมิติขององค์ความรู้ที่หลากหลายอันเกิดจากคุณประโยชน์ของการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งในงานศิลปกรรม เช่น ในงานนาฏยศิลป์ก็สามารถประยุกต์ในการวิจัยเชิงคุณภาพได้เช่นเดียวกันกับศิลปวิทยาการต่าง ๆ

3.3 การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์

วิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” เป็นการศึกษาหลักสัจธรรมเรื่องไตรลักษณ์ โดยนำมาผนวกเข้ากับความรู้ทางด้านปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะขึ้น ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์ในการวิจัยและคำถามในการวิจัยมาเป็นตัวตั้งต้น ซึ่งผู้วิจัยจะขอแสดงรายละเอียดไว้ดังนี้

3.3.1 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ผสมผสานกระบวนการวิจัยสองลักษณะคือ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยจึงได้ตั้งวัตถุประสงค์ของการวิจัยออกเป็น 2 ข้อ ได้แก่

3.3.1.1 เพื่อค้นหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

3.3.1.2 เพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากความรู้แบบสหสาขาวิชา

3.3.2 คำถามในการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” นี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์เพื่อใช้เป็นพุทธสัญลักษณ์และสื่อธรรมะทางความคิดให้กับสังคมในปัจจุบัน โดยอาศัยหลักสัจธรรมเรื่องไตรลักษณ์มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “คำถามเป็นเสมือนทิศทางที่จะนำไปสู่เป้าหมาย การตั้งคำถามที่ดีจึงนับเป็นการสร้างแนวทางให้ผู้วิจัยได้ก้าวเดินไปสู่จุดหมายปลายทางได้โดยไม่หลงทาง” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2557) ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ตั้งประเด็นคำถามสำคัญตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาได้ดังนี้

3.3.1.2 ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจากการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” โดยสามารถจำแนกคำถามตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ซึ่งในแต่ละองค์ประกอบนั้นได้คำนึงถึงสาระสำคัญหรือนัยของการแสดงนาฏยศิลป์ หลักคิดและพื้นฐานความคิด คุณสมบัติหรือลักษณะของผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดง เมื่อกล่าวถึงบทการแสดงพบว่ามีความสำคัญมากที่สุด เพราะเปรียบเสมือนเป็นแผนที่ให้กับทุกฝ่ายทำงานไปในทิศทางเดียวกันและเป็นเอกภาพ เป็นการเล่าเรื่องราวทั้งหมดที่จะเกิดขึ้น อีกทั้งยังเป็นตัวกำหนดเนื้อหาสาระของการแสดงนั้น ๆ ด้วย อีกทั้งบทการแสดงยังสามารถดัดแปลงมาจากวรรณกรรม นวนิยาย ตำนาน เรื่องเล่าเป็นต้น ดังที่ มัทนี รัตนิน ได้กล่าวไว้ว่า

> ในการสร้างบทละคอน ผู้ประพันธ์จะมีเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่เป็นแก่นของเรื่อง (main action) ว่าใครทำอะไร ที่ไหน เมื่อไหร่ เพราะอะไร และผลเป็นอย่างไร อะไรเป็นจุดเปลี่ยนแปลงและอะไรเป็นสาเหตุให้เปลี่ยน สิ่งสำคัญที่เกิดขึ้นซึ่งกระทบชีวิตของผู้กระทำและผู้ถูกกระทำนั้น จะตั้งอยู่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง จากนั้นผู้ประพันธ์ก็จะสร้างเรื่องตั้งแต่ต้นพัฒนาไปจนถึงจุดศูนย์กลางนี้ แล้วจึงคลี่คลายไปถึงจุดจบแต่ละช่วงคือ แต่ละหน่วย (unit) (มัทนี รัตนิน, 2549: 84)

ในที่นี้การออกแบบบทการแสดงสำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะพิจารณาบทการแสดงที่พัฒนาเนื้อหามาจากหลักสัจธรรมเรื่องไตรลักษณ์ ที่ประกอบไปด้วย อนิจจตา ทุกขตา และอนัตตา

2) การคัดเลือกนักแสดง นักแสดงหรือผู้แสดงเป็นองค์ประกอบที่ถือได้ว่าสำคัญในนาฏยศิลป์ เพราะนาฏยศิลป์เป็นศิลปะที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อ บทบาทในการแสดงจึงถูก

ถ่ายทอดโดยการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นหลัก เพราะเป็นการสื่อสารที่ส่งต่อเรื่องราว อารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ ได้อย่างตรงไปตรงมา และยังเกิดความชัดเจนมากกว่าองค์ประกอบอื่น ๆ ดังที่ สทาศัย พงษ์หิรัญ ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

> การคัดเลือกนักแสดงเพื่อมารับบทบาทหนึ่ง ๆ ในศิลปะการแสดงนั้น แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ลักษณะแรกเรียกว่า “ออดิชั่น” (audition) หมายถึง การคัดเลือกจากคนหมู่มาก ไม่จำกัดจำนวน ไม่เห็นความสามารถของนักแสดงมาก่อน โจทย์สำหรับผู้คัดเลือกด้วยวิธีนี้มีความแตกต่างกันออกไป สุดท้ายมีทั้งนักแสดงที่ได้รับการคัดเลือกบางส่วนและบางส่วนถูกปฏิเสธ ลักษณะที่สองเรียกว่า “แคสติ้ง” (casting) หมายถึง การคัดเลือกจากคนกลุ่มเล็กลง มีการจำกัดจำนวน และพิจารณานักแสดงไว้ก่อนแล้ว และให้นักแสดงมาแสดงความสามารถต่าง ๆ ตามที่ผู้คัดเลือกต้องการ ซึ่งการคัดเลือกด้วยวิธีการนี้มีทั้งนักแสดงแสดงที่ได้รับการคัดเลือกและถูกปฏิเสธเช่นกัน และลักษณะที่สามเรียกว่า “ทรายเอาท์” (tryout) หมายถึง การคัดเลือกนักแสดงในจำนวนกลุ่มที่จำกัดโดยผู้คัดเลือกได้พิจารณานักแสดงไว้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว เพราะรู้ถึงศักยภาพและความสามารถของนักแสดงมาก่อน โดยให้นักแสดงเหล่านั้นมาแสดงความสามารถต่าง ๆ ให้ผู้คัดเลือกได้สังเกตเพิ่มเติม ซึ่งการคัดเลือกวิธีการนี้ส่วนใหญ่ใช้กับงานนาฏยศิลป์ ขณะที่การคัดเลือก 2 แบบแรกนิยมใช้กับงานละครมากกว่า (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

ในที่นี้การกำหนดบทบาทนักแสดงสำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะพิจารณาถึงความเหมาะสมในด้านศักยภาพและทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์เป็นสำคัญ โดยมีความเป็นไปได้ในการให้ความสำคัญไปที่การคัดเลือกนักแสดงที่เรียกว่า ทรายเอาท์ เป็นหลัก

3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ต้องมีผู้มีความรู้ทางการออกแบบลีลาเรียกว่า ผู้ออกแบบลีลา (choreographer) ซึ่งมีต้นแบบอย่างหลากหลาย เช่น ลีลานาฏยศิลป์ไทยก็จะได้แนวประเพณีที่สืบทอดมาจากราชสำนัก ลีลานาฏยศิลป์ตะวันตกก็จะได้แนวประเพณีของการเต้นบัลเลต์ (ballet) หรือการเต้นสมัยใหม่ (modern dance) และยังมีนาฏยศิลป์ตามภูมิภาคต่าง ๆ อีกด้วย ลีลานาฏยศิลป์แต่ละชนิดมีการเคลื่อนไหวแตกต่างกันไป และเป็นภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่มีความเป็นนามธรรมสูง ผู้ออกแบบลีลาจึงต้องคำนึงถึงวัตถุประสงค์ของการแสดงและความสามารถในการทำความเข้าใจของผู้ชมด้วย สอดคล้องกับที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไว้ว่า

> วิธีการสร้างงานของแต่ละคนจะมีผลมาจากจิตใต้สำนึกของผู้ออกแบบท่าเต้นเอง ความคิดอาจจะซับซ้อนมากน้อยแค่ไหน มีความขัดแย้งที่อาจเกิดขึ้นได้มากเพียงใดหรือไม่ว่าจะมุ่งหน้าไปทางไหน อาจต้องอาศัยการตัดสินใจทางด้านจิตวิทยา ความเชื่อมั่นในจิตใต้สำนึกของตน ทำให้บางคนเชื่อถือในสิ่งแรกที่ผ่านเข้ามาในจิตใจในขณะนั้น แล้วนำไปสร้างเป็นการแสดง บางครั้ง

> ความฝันก็เป็นผู้นำทางหรือบางครั้งอาจจะมีวิถีทางอื่น ๆ อีกมากมายที่จะใช้เป็นแรงบันดาลใจให้เกิดการทำงาน ซึ่งแรงบันดาลใจนั้นอาจเกิดขึ้นมาจากระดับของความสนใจในสิ่งต่าง ๆ ที่ไม่เหมือนกัน และเป็นคุณสมบัติอีกประการหนึ่งที่นักออกแบบที่ดีควรมีคือเป็นผู้ที่มีอารมณ์อ่อนไหวได้ง่ายต่อสิ่งที่พบเห็น โดยเฉพาะในเรื่องของจิตสำนึกภายใน ที่มักจะชื่นชมในความงดงามของสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏ ซึ่งอาจจะเกิดขึ้นได้ทุกเวลาทุกสถานที่ (นราพงษ์ จรัสศรี, ม.ป.ป.: 95)

ในที่นี้การออกแบบลีลานาฏยศิลป์สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้แนวทางของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์งานวิจัย เนื่องจากเป็นรูปแบบของนาฏยศิลป์ที่สะท้อนความเป็นโลกสมัยใหม่ในปัจจุบันได้ สอดรับกับกระแสนิยมต่อศิลปะในโลกยุคโลกาภิวัตน์

4) การออกแบบเสียง ดนตรีหรือเพลงประกอบการแสดงจัดเป็นองค์ประกอบสำคัญอีกประการหนึ่งในการแสดงนาฏยศิลป์ นอกจากแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของร่างกายกับเพลงดนตรีแล้ว ก็ยังช่วยกำหนดจังหวะของลีลาการเคลื่อนไหวได้อย่างแม่นยำมากขึ้น อีกทั้งเป็นการบอกเล่าเรื่องราวบางอย่างเพื่อให้นาฏยศิลป์นั้นสามารถสื่อสารได้อย่างสมบูรณ์ ดนตรีหรือเพลงประกอบยังช่วยให้เข้าใจถึงอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครหรือบทบาทที่นักแสดงได้รับอีกด้วย ในด้านการออกแบบเสียงในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาจากทรรศนะของอภิธรรม กำแพงแก้ว ดังได้แสดงความตอนหนึ่งไว้ว่า

> เพลงหรือจังหวะ เป็นสิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่นำมาประกอบกับงานออกแบบท่าเต้น นักออกแบบท่าเต้นแม้จะไม่สามารถเล่นดนตรีได้ แต่อย่างน้อยก็ต้องมีความรู้ทางด้านดนตรีอยู่บ้างก็จะดี ด้วยเหตุผลที่ในประเทศไทยยังหานักประพันธ์เพลงให้กับการแสดงเต้นที่ออกแบบท่าเต้นไว้แล้วได้ยาก ส่วนใหญ่จะเป็นการประพันธ์เพลงขึ้นมาก่อนแล้วจึงออกแบบท่าเต้นให้เข้ากับเพลงนั้น ๆ เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ หรือเพลงที่มีอยู่แล้ว การตีความของนักออกแบบเท่าเต้น ผู้เต้น และนักดนตรี อาจตีความไม่ตรงกัน สิ่งที่นักออกแบบท่าเต้นต้องเข้าใจให้ได้มากที่สุดในดนตรี คือ บรรยากาศ อารมณ์ที่ซ่อนอยู่ จินตนาการต่อเพลง เนื่องจากในเพลงต่าง ๆ นั้นจะมีความชัดเจนในบางสิ่งบางอย่างที่นักออกแบบท่าเต้นไม่สามารถละเลยได้ เช่น เพลงที่บ่งบอกภูมิลำเนาหรือถิ่นฐานที่ชัดเจนมาก บางเพลงให้ความรู้สึกชัดเจนในอารมณ์ เศร้า สนุก สบาย แตกต่างกันออกไป หรือบางเพลงมีภาพลักษณ์แฝงปนอยู่ เช่น ม้าย่อง บางเพลงบ่งบอกกาลเวลาหรือเทศกาล เช่น เพลงปีใหม่ ลอยกระทง ดังนั้นเพลงจึงกลายเป็นกรอบในการสร้างสรรค์งานได้ สิ่งสำคัญที่สุดคือนักออกแบบท่าเต้นควรเป็นนักฟังเพลงที่ดี เข้าใจธรรมชาติของเพลง (อภิธรรม กำแพงแก้ว, 2544: 23)

ในที่นี้การออกแบบเสียงสำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะคำนึงถึงการใช้เสียงประกอบที่เหมาะสมกับการแสดงออกถึงความเป็นพระพุทธศาสนา ในลักษณะของการสร้างสัญลักษณ์ประกอบการแสดง

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ในการแสดงนาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดงชนิดอื่น ๆ จำเป็นต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อใช้สื่อสารสาระสำคัญให้กับผู้ชมได้มากขึ้น เป็นสิ่งที่ช่วยอธิบายบุคลิกลักษณะตัวละคร เสริมการอธิบายเหตุการณ์ สร้างบรรยากาศของสถานที่ในบทการแสดงนั้น ๆ เช่น อาวุธ ไม้เท้า เก้าอี้ สิ่งของเครื่องใช้ตามเนื้อหาของการแสดง แม้กระทั่งบางครั้งผู้ออกแบบลีลาสามารถสร้างสรรค์ให้นักแสดงได้ใช้ประโยชน์ผ่านอุปกรณ์ดังกล่าว หรืออาจเป็นการเคลื่อนไหวในเชิงสัญลักษณ์นั้น ๆ กับอุปกรณ์ เป็นต้นว่าผ้า เชือก ริบบิ้น

> เครื่องประกอบการแสดง (properties หรือ props) หมายถึง เครื่องประกอบการแสดงที่นักแสดงใช้ในละคร เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างฉากและเหตุการณ์ โต๊ะ เก้าอี้ อาวุธ และวัตถุต่าง ๆ ที่ตัวละครเคลื่อนย้ายบนพื้นที่เวทีได้ ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างภาพรวมบนเวที เครื่องประกอบการแสดงมีส่วนสำคัญที่จะทำให้โลกของละครเกิดขึ้นจริง ทำให้ผู้ชมเชื่อในสิ่งที่เห็นบนเวที และสื่อความหมายและให้ข้อมูลเกี่ยวกับละคร เช่นเดียวกับการสร้างลักษณะตัวละครผ่านนักแสดง นอกจากนี้เครื่องประกอบการแสดงยังอาจเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญในละคร เช่น มงกุฎของพระราชาแสดงถึงความมีอำนาจ ความยิ่งใหญ่ เป็นต้น (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 144)

ในที่นี้การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์เป็นสำคัญ พิจารณาใช้อุปกรณ์ที่สะท้อนความเป็นพระพุทธศาสนา

6) การออกแบบสถานที่แสดง พื้นที่แสดงนับได้ว่าเป็นสถานที่ที่พบกันระหว่างผู้แสดงและผู้ชม การเลือกใช้พื้นที่แสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อให้นักแสดงได้ทำการเคลื่อนไหวให้อยู่ในตำแหน่งที่ผู้ออกแบบลีลาได้สร้างสรรค์ขึ้น อีกทั้งการเลือกใช้พื้นที่แสดงให้เกิดความเหมาะสมไปกับการตกแต่ง การสร้างฉาก การวางระบบเสียงและแสงให้เป็นไปได้ด้วยความสะดวก ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ต้องคำนึงถึง ปัจจุบันพื้นที่แสดงไม่จำเป็นต้องจัดแสดงในโรงละครเหมือนดังในอดีต หากแต่เป็นการจัดแสดงในพื้นที่แบบใดและชนิดใดก็ได้ ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจากทรรศนะของอภิธรรม กำแพงแก้ว ดังแสดงความตอนหนึ่งไว้ว่า

> พื้นที่ที่ใช้ในการแสดงคือบริเวณที่นักเต้นใช้เคลื่อนไหวแสดงลีลาท่าเต้น ซึ่งอาจเป็นบริเวณเดียวกับผู้ชมก็ได้ ดังนั้นพื้นที่จึงมีความสำคัญเพราะมีผลต่อการเคลื่อนไหวของนักแสดง เช่น ความกว้างความยาวของพื้นที่ใช้ในการแสดงจะมีผลต่อทิศทางการเคลื่อนไหวของนักแสดง ว่ามีพื้นที่ให้นักเต้นเคลื่อนที่ไปทางไหนได้มากเท่าไหร่ เช่น การแสดงที่ให้มีการเคลื่อนไหวไปด้านหน้าโดยตลอด แบบการแสดงที่เคลื่อนที่ไปตามท้องถนน นักออกแบบท่าเต้นจึงต้องกำหนดท่าทางให้ลงตัวในการเคลื่อนที่ แล้วกำหนดลีลาการแสดงเป็นระยะเพื่อให้ผู้ชมได้ดู เป็นต้น นอกจากนี้ขนาดของพื้นที่ใหญ่หรือพื้นที่เล็กจะส่งผลต่อจำนวนนักแสดงเป็นอย่างมาก ว่าควรจะใช้จำนวนนักแสดงมาก

> น้อยเท่าไร ในกรณีเป็นเวทีที่มีขนาดเล็กมากการใช้นักแสดงจำนวนมากเกินไป จะส่งผลให้เกิดความวุ่นวายต่อสายตาขณะชมการแสดง และตัวนักเต้นเองก็เคลื่อนไหวอย่างไม่สะดวก เนื่องจากระยะห่างระหว่างผู้เต้นแต่ละคนชิดเกินไป หรือในกรณีตรงข้าม ขนาดของพื้นที่ในการแสดงมีความกว้างใหญ่มาก อีกทั้งผู้ชมอยู่ไกลการมองเห็นไม่ชัดเจน เช่น การแสดงกลางสนาม ก็ส่งผลให้ต้องใช้จำนวนนักแสดงมากตามขนาดของพื้นที่ไปด้วย หากใช้จำนวนนักแสดงน้อยเกินไป ความตระการตาของขนาดพื้นที่จะขัดแย้งกับจำนวนของนักแสดงและผู้ชมจะมองเห็นการเคลื่อนไหวของนักเต้นไม่ชัดเจน (อภิธรรม กำแพงแก้ว, 2544: 22-23)

ในที่นี้การออกแบบสถานที่แสดงสำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาสถานที่จัดแสดงผลงานนาฏยศิลป์ให้เป็นสถานที่ซึ่งผู้แสดงและผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้อย่างใกล้ชิดกัน

7) การออกแบบแสง แสงมีความสำคัญในการสร้างภาพหรือบรรยากาศบนเวทีการแสดงอย่างมาก นอกจากให้แสงสว่างแล้ว ยังช่วยสร้างจุดเด่นที่ต้องการจะสื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักหรือให้เกิดความสนใจเป็นพิเศษ ในปัจจุบันด้วยเทคโนโลยีทางด้านระบบแสงมีการพัฒนาไปอย่างรวดเร็วและก้าวหน้ามาก การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบและแนวคิดในเรื่องการออกแบบแสงของนาฏยศิลปินนั้น ๆ ด้วยเช่นกัน ดังเช่นทรรศนะของนพดล อินทร์จันทร์ ได้เสนอไว้ว่า

> การจัดแสงสำหรับการแสดงจึงเป็นเรื่องของการใช้จินตนาการประกอบกับความคิดสร้างสรรค์ ผู้ออกแบบเปรียบประหนึ่งผู้สร้างบรรยากาศ สร้างภาพปรากฏการณ์ต่าง ๆ โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงที่มนุษย์เป็นผู้กำหนดขึ้น นักแสดงบนเวทีคือจุดสำคัญในการจัดแสงสว่าง ผู้ออกแบบแสงต้องกำหนดปริมาณของแสงสว่าง สี จุดกำเนิดแสง ฯลฯ ให้เหมาะสมกับลักษณะในการนำเสนอของการแสดงนั้น ๆ (นพดล อินทร์จันทร์, 2548: 80)

ในที่นี้การออกแบบแสงสำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงเรื่องการใช้สีของแสงเป็นตัวแทนแห่งสัญลักษณ์ต่าง ๆ สะท้อนความหมาย อารมณ์ และความรู้สึกนึกคิดตามองก์ของการแสดงให้มากที่สุด

8) การออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่เสริมอรรถรสในการแสดง แบบอย่างของเครื่องแต่งกายจะแตกต่างไปตามแนวความคิด และความคิดสร้างสรรค์ของผู้ออกแบบลีลา เครื่องแต่งกายยังรวมไปถึงการแต่งหน้าและการจัดทรงผมอีกด้วย โดยต้องมีการออกแบบให้สอดคล้องและกลมกลืนไปกับเครื่องแต่งกาย ดังที่ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ได้แสดงทรรศนะไว้ดังความตอนหนึ่งว่า

> คำว่าเครื่องแต่งกาย (costume) ในทางเทคนิคจะหมายถึงเสื้อผ้าโดยทั่วไป รวมทั้งเครื่องประดับต่าง ๆ เครื่องประดับศีรษะ การแต่งหน้า (makeup) และอาจรวมไปถึงชุดชั้นในด้วย ในบางครั้ง เครื่องแต่งกายในการแสดงจะเป็นสิ่งที่แยกแยะกลุ่มคน รสนิยมของบุคคลแต่ละคน รวมทั้งระดับชั้น (class) ถิ่นฐานที่อยู่ ภูมิลำเนา หรือแม้แต่ยุคสมัย (period) ไม่มีการแสดงใดที่ปราศจากเครื่องแต่งกายการแสดง แม้ว่างานแสดงนั้นจะบอกให้นักแสดงทุกคนสวมชุดที่ใช้ตอนซ้อม (rehearsal cloths) ในการแสดงจริงก็ตาม เราก็ถือว่าชุดที่สวมเหล่านั้นเป็นเครื่องแต่งกายการแสดง (production costume) อยู่ดี (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2545: 24)

ในที่นี้การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ยึดเอาเรื่องสัญลักษณ์มาเป็นพื้นฐานในการออกแบบ โดยให้ความสำคัญในเรื่องของสีและความเหมาะสม เพื่อให้สอดคล้องกับองค์ประกอบอื่น ๆ ของการแสดง

3.3.1.2 แนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ในประเด็นที่เกี่ยวกับไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ผู้วิจัยได้พิจารณาตั้งคำถามของงานวิจัยเพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ซึ่งเป็นเป้าหมายในการกำหนดลักษณะภาพรวมทั้งหมดของการวิจัยครั้งนี้ให้ปรากฏในรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ สามารถจำแนกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1) การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา เมื่อกล่าวถึงพระพุทธศาสนามักจะได้วิธีการคิดหรือการปฏิบัติเพื่อปรับใช้ในการดำรงชีวิตประจำวัน ศาสตร์ทางด้านศาสนามักมีปรัชญาเข้าไปผสมผสาน อันเป็นการทำความเข้าใจกับสภาวะความจริงที่เกิดขึ้นอย่างตรงไปตรงมา โดยการวิจัยครั้งนี้จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องนำเสนอมุมมองทางปรัชญาผ่านแง่มุมใดแง่มุมหนึ่งของพระพุทธศาสนาได้ มีความสอดคล้องกับความคิดเห็นของภัทรพร สิริกาญจน และคณะ ที่ได้อธิบายไว้ว่า

> สิ่งแรกที่สังเกตเห็นเกี่ยวกับความแตกต่างระหว่างปรัชญากับศาสนาคือ ปรัชญาเป็นเรื่องของการทำความเข้าใจธรรมชาติและโครงสร้างของความจริงอย่างวิพากษ์วิจารณ์ ส่วนศาสนาเป็นเรื่องของการเข้าถึงความจริงนั้นโดยตรง จึงเน้นให้ลงมือกระทำหรือปฏิบัติมากกว่าทฤษฎี อีกประการหนึ่งคือ ปรัชญาเป็นเรื่องของการใช้ความคิด เหตุผลหรือความรอบรู้อย่างกว้างขวาง ส่วนศาสนาก้าวไกลไปกว่านั้น คือใช้ความรู้คิด (knowing) ความรู้สึก (feeling) และความตั้งใจ (willing) อันเป็นการศึกษาภาวะทั้งหมดของมนุษย์ และมนุษย์คิดค้นให้กำเนิดวิทยาศาสตร์ ศิลปะ และมีศีลธรรม หรืออีกนัยหนึ่งก็คือมนุษย์ต่างก็เสาะแสวงหามาตรฐานความจริงในความรู้สึกหรืออารมณ์ (ภัทรพร สิริกาญจน และคณะ, 2546: 14)

ผู้วิจัยสรุปได้ว่าปรัชญาทางพระพุทธศาสนาจึงเป็นเรื่องของการเสาะแสวงหาความจริงภายใต้เงื่อนไขของการใช้ความคิด ความมีเหตุผล และความรู้รอบอย่างกว้างขวาง ร่วมกับการใช้ความรู้คิด ความรู้สึก และความตั้งใจจริง ซึ่งปรัชญาทางพระพุทธศาสนาส่วนใหญ่มักปรากฏให้อยู่ในรูปแบบของงานพุทธศิลป์ เช่น งานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม แต่ในบางแง่มุมของพระพุทธศาสนาสามารถใช้ศิลปะประเภทนาฏยศิลป์ในการถ่ายทอดเรื่องราวได้ ดังนั้นในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงสะท้อนความเป็นปรัชญาทางพระพุทธศาสนาผ่านงานพุทธศิลป์ที่ใช้สื่อทางด้านนาฏยศิลป์เป็นสำคัญ

2) การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ความเรียบง่ายที่เกิดขึ้นกับงานนาฏยศิลป์นั้น มักไม่ปรากฏให้เห็นในรูปแบบของนาฏยศิลป์แบบราชสำนัก หรืออีกนัยหนึ่งความเรียบง่ายอาจปรากฏให้เห็นได้จากนาฏยศิลป์แบบพื้นเมือง หากแต่ภายใต้ความเรียบง่ายนั้นได้ถูกตัดสินด้วยการนำมาเปรียบเทียบกับนาฏยศิลป์อีกแบบหนึ่ง อย่างไรก็ดีในมุมมองของตะวันตกได้อธิบายความเรียบง่ายในนาฏยศิลป์ไว้อย่างลึกซึ้ง ดังความคิดเห็นของนราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับนาฏยศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

> ลอรา ดีน (Laura Dean) สร้างสรรค์ผลงานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ ท่าเต้นที่ดูธรรมดาสามัญ แบบเรียบง่ายซ้ำไปซ้ำมา (repetitive movement) สร้างและเปลี่ยนรูปแบบ (pattern) การเต้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป และนอกจากนี้ยังได้ใช้เทคนิคการหมุนตัวอยู่กับที่ ทั้งในเนื้อที่แคบและหมุนวนเป็นวงในที่กว้างใหญ่ นับเป็นการหมุนที่มีเทคนิคที่ต่างออกไปจากการหมุนที่มีแบบแผนที่เคร่งครัด เช่น ท่าหมุนในบัลเลต์ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 140)

เห็นได้ว่าการคำนึงถึงความประหยัดหรือความเรียบง่าย (minimalism or simplicity) มักจะพบในงานศิลปะหลังสมัยใหม่ ซึ่งพยายามหลีกหนีความจำเจจากกฎเกณฑ์ที่เป็นมาตรฐานตามอุดมคติของคลาสสิก (classic) และสมัยใหม่ (modern) ดังนั้นการใช้รูปแบบที่คำนึงถึงความเรียบง่ายสามารถสะท้อนแก่นแท้ของความเป็นปรัชญาและพระพุทธศาสนาได้ในเวลาเดียวกัน

3) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ความคิดสร้างสรรค์มีความจำเป็นต่อการพัฒนางานนาฏยศิลป์เป็นอย่างยิ่ง เพราะนอกจากจะเป็นเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาศิลปวิทยาการแขนงต่าง ๆ แล้ว ความคิดสร้างสรรค์ช่วยสร้างมิติแห่งการเรียนรู้และเป็นการพยากรณ์ทางนาฏยศิลป์ได้อย่างเห็นผลสัมฤทธิ์ อย่างไรก็ดีความคิดสร้างสรรค์นับว่ามีคุณูปการอย่างยิ่งต่อวงการศิลปะ นอกจากสร้างสรรค์งานศิลปะใหม่ ๆ แล้ว ยังเป็นการนำเสนอความเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปินนั้นผ่านผลงานอีกด้วย ซึ่งความสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ที่ได้กล่าวมานี้ได้รับการสนับสนุนจากทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ความว่า

> สำหรับการออกแบบงานนาฏยศิลป์ขึ้นมาชุดหนึ่ง ผู้สร้างงานควรต้องคำนึงถึงความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์มาเป็นอับดับแรก และในกระบวนการออกแบบก็ต้องไม่ให้เกิดความรู้สึกต่อผู้ชมในลักษณะที่ว่าเป็นผลงานที่ซ้ำกับอดีตหรือไม่มีสิ่งแปลกใหม่เกิดขึ้น การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จึงจำเป็นต้องคิดอย่างแยบยลหรือไม่สามารถคาดคะเนได้มาก่อน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 19 กันยายน 2557)

ดังนั้นการพิจารณาถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์จึงเป็นแนวคิดสำคัญในการพัฒนาผลงานนาฏยศิลป์ของมนุษยชาติ ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทั้งภูมิความรู้ของนาฏยศิลป์ในอดีต ปัจจุบัน และสามารถคาดการณ์ได้ถึงอนาคต

4) การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ในคณิตศาสตร์มีระบบสมการและตัวเลขเป็นสัญลักษณ์ในการแสดงจำนวน การเพิ่มหรือลดของการมีค่าในตัวเลข ในวิทยาศาสตร์มีการใช้อักขระแทนชื่อธาตุในตารางธาตุ ในขณะที่นาฏยศิลป์มีร่างกายเป็นสื่อหรือสัญลักษณ์ในการแปลความหมายหรือการส่งผ่านนัยสำคัญของการแสดง สัญลักษณ์จึงเป็นสิ่งที่เอื้อประโยชน์ต่อมนุษยชาติให้เข้าใจในสิ่งอันเดียวกัน ที่มีการตกลงร่วมกันในการรับรู้สัญลักษณ์นั้น ๆ กล่าวคือสัญลักษณ์ที่ปรากฏในนาฏยศิลป์สามารถเกิดขึ้นได้หลายลักษณะ เช่น สัญลักษณ์ท่าทางนาฏยศิลป์ สัญลักษณ์เครื่องหมายสากล และสัญลักษณ์ที่เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง สำหรับประเด็นการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ได้รับการสนับสนุนจากทรรศนะของอิราวดี ไตลังคะ ดังต่อไปนี้

> สัญลักษณ์ คือ สิ่งมีชีวิตหรือไม่มีชีวิตที่เป็นตัวแทนหรือสิ่งแทนของอีกสิ่งหนึ่ง เช่น ธงเป็นสัญลักษณ์ของชาติ นกพิราบเป็นสัญลักษณ์ของสันติภาพ สีขาวแทนความบริสุทธิ์ ฯลฯ นี่คือสัญลักษณ์ที่อาจเรียกได้ว่าสัญลักษณ์สากล แต่สัญลักษณ์ในวรรณกรรมมีใช้ทั้งที่เป็นสัญลักษณ์สากล และสัญลักษณ์เฉพาะเรื่อง เฉพาะเรื่องก็คือการที่ผู้อ่านจะต้องตีความสัญลักษณ์ในเรื่องหนึ่งหนึ่ง อาจตีความได้มากกว่าหนึ่งความหมายก็ได้ ทั้งนี้เพราะการตีความสัญลักษณ์เป็นเรื่องอัตวิสัย ในงานบางชิ้นที่มีความซับซ้อนอาจมีผู้อ่านตีความไปได้ต่าง ๆ นานา การตีความสัญลักษณ์จึงเป็นกิจกรรมทางปัญญาอย่างหนึ่ง ที่ได้จากการอ่านอย่างละเอียดและใช้ประสบการณ์ และสิ่งที่ต้องมีอีกประการคือความใจกว้างที่จะยอมรับความคิดของผู้อื่นที่แตกต่างกับตน เพราะแต่ละคนอาจจะตีความสัญลักษณ์แตกต่างกัน (อิราวดี ไตลังคะ, 2546: 76-80)

การเลือกใช้สัญลักษณ์ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกพิจารณาถึงสัญลักษณ์ที่แสดงถึงพระพุทธศาสนาและแนวคิดไตรลักษณ์มาเป็นอันดับแรก นอกจากนี้แล้วสิ่งอื่นใดที่ยังสะท้อนหรือบ่งบอกความเป็นพระพุทธศาสนาก็จะผนวกเข้ามาปรับใช้กับการแสดงนาฏยศิลป์อย่าง

เหมาะสม โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์ของการวิจัยเป็นที่ตั้งเช่นเดียวกัน

5) การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ขึ้นมาแต่ละชุด นอกจากอาศัยองค์ประกอบต่าง ๆ แล้ว ภายใต้องค์ประกอบนั้นยังต้องพิจารณาถึงขั้นตอนหรือวิธีการในการเลือกใช้แต่ละส่วนประกอบอย่างละเอียดรอบคอบ การศึกษาถึงทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ย่อมจะทำให้เข้าใจวิธีการเคลื่อนไหวร่างกาย ในทฤษฎีทางด้านดุริยางคศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการใช้เสียงเพลงดนตรีประกอบการแสดง และในทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ จึงเห็นได้ว่าทั้ง 3 ทฤษฎีนี้แสดงให้เห็นถึงความมีรสนิยมของผู้สร้างสรรค์ผลงาน ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายไว้ว่า

> การประยุกต์ใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดนตรี และทัศนศิลป์ รวมเข้าด้วยกันเพื่อสร้างงานศิลปะการแสดงขึ้นมา ย่อมแสดงให้เห็นถึงความมีรสนิยมของผลงานและของตัวศิลปินเอง และยังแสดงออกถึงลักษณะของวัฒนธรรม ประเพณี ความเป็นอยู่ และความมีลักษณะเฉพาะของแต่ละศิลปิน ซึ่งย่อมมีความแตกต่างกันตามท้องถิ่นหรือประเทศที่อยู่อาศัยนั้น ๆ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 7 มีนาคม 2557)

จากองค์ความรู้ทางทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ผู้วิจัยได้เลือกใช้อย่างระมัดระวังและให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยเป็นอันดับแรก และทั้ง 3 ทฤษฎีนี้ยังช่วยส่งเสริมให้ผลงานสร้างสรรค์เกิดความสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้มากที่สุด

6) การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์มักบอกเล่าเรื่องราวของมนุษย์ในสังคมต่าง ๆ แสดงออกถึงความเจริญรุ่งเรือง สภาพสังคม สภาพเศรษฐกิจ ฯลฯ สภาพสังคมอาจมิได้หมายถึงการอธิบายชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนอย่างเดียว แต่อาจหมายถึงสภาพสังคมของวงการหรือสังคมเฉพาะหนึ่ง ๆ ได้เช่นเดียวกัน ดังเช่นงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของนราพงษ์ จรัสศรี ในการแสดงเรื่อง *“นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา”* ได้แสดงมุมมองที่น่าสนใจไว้ว่า

> การแสดงชุดนี้ได้อธิบายสภาพสังคมของวงการบัลเลต์ที่ผู้หญิงเริ่มมีบทบาทมากกว่าผู้ชาย กระทั่งได้รับความนิยมถึงขีดสุดในยุคโรแมนติกและสืบทอดต่อมาจนปัจจุบัน แต่ความเป็นจริงเบื้องหลังความสำเร็จของนักเต้นผู้หญิงมาจากผู้ชาย และจงใจใช้วิธีการเปรียบผู้หญิงในลักษณะสัตว์โลกผู้น่าสงสาร ที่ต้องประสบชะตากรรมตลอดเส้นทางการเป็นนักเต้น และสะท้อนสภาพสังคมของวงการบัลเลต์อย่างสาสม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 4 เมษายน 2557)

อย่างไรก็ตาม ผลงานนาฏยศิลป์ที่นำหลักสัจธรรมทางพระพุทธศาสนามาใช้สามารถใช้เป็นเครื่องมือในการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบันได้เช่นเดียวกัน เพราะคำนึงถึงความเข้าใจในธรรมชาติและโลกอย่างเป็นอาการปกติคือ เมื่อมีเกิด ย่อมมีตั้งอยู่ และมีดับสูญไป ถือเป็นอาการธรรมชาติของทุกสิ่งในจักรวาล การวิจัยครั้งนี้จึงได้นำแนวคิดทางพระพุทธศาสนามาประยุกต์ใช้อย่างเหมาะสม และยังถือเป็นการสะท้อนสภาพสังคมในปัจจุบันที่สังคมยุคโลกาภิวัตน์อาจห่างเหินจากพระพุทธศาสนาออกไปทุกที

7) การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน ในยุคปัจจุบันนี้เยาวชนต่างหันมาสนใจในความเพลิดเพลินของศิลปวิทยาการชนิดต่าง ๆ มากขึ้น นอกเหนือไปจากความรู้ที่ได้จากการศึกษาเล่าเรียนในห้องเรียนแล้ว ยังปรากฏว่าความรู้ที่ได้จากการสังเกตการณ์ของเยาวชนก็มีอิทธิพลมาจากสังคมโลกาภิวัตน์ อีกทั้งเป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ทำให้การคิดคำนึงของเยาวชนมีลักษณะแตกต่างไปจากอดีต ดังทรรศนะของสถาพร สนทอง และพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> เยาวชนปัจจุบันห่างไกลจากคำว่าศีลธรรม จริยธรรม และความอ่อนโยนมากกว่าอดีต เพราะการเติบโตของโลกในปัจจุบัน จึงเห็นว่าการใช้ผลงานศิลปกรรมมาช่วยกล่อมเกลาจิตใจจึงน่าจะเหมาะสมดี โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ เพราะมีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ไม่ทำให้เกิดความน่าเบื่อ มีสุนทรีย์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จะช่วยให้สังคมปัจจุบันเกิดการมีส่วนร่วมกับประชาชนและผู้คนในทุกระดับมากกว่าสังคมนาฏยศิลป์ในสมัยอดีตที่ผ่านมา (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

> งานนาฏยศิลป์ที่ดีควรจะต้องให้คนทุกระดับได้มีส่วนร่วมหรือได้รับประโยชน์จากผลงานนั้น การปลูกฝังให้เยาวชนในสังคมต่าง ๆ ได้รู้จักรักและหวงแหนศิลปะอันเป็นมรดกของมนุษยชาติก็จะช่วยให้เกิดการพัฒนาในระยะยาวได้ต่อไป ยิ่งมีการสอดแทรกเรื่องคุณธรรมและจริยธรรมที่มาจากศาสนา ก็ยิ่งทำให้มุมมองของเยาวชนดูอ่อนโยน เป็นคนสุขุมมากขึ้น แต่ไม่ได้หมายความว่านาฏยศิลป์เป็นทุกสิ่งทุกอย่างของสังคม หากแต่เป็นส่วนช่วยกล่อมเกลาสังคมให้มีความสุขมากยิ่งขึ้น ตามหน้าที่ของงานศิลปะที่พึงมี (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 7 ตุลาคม 2557)

อย่างไรก็ดี ในประเด็นเรื่องการคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชนมักพบว่างานศิลปะแขนงอื่น ๆ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สื่อผสม ฯลฯ ล้วนแต่สร้างภาพลักษณ์ที่เข้าใจง่าย สนุกสนาน และมีความเป็นสมัยใหม่ เหมาะสมกับวัยวุฒิของเยาวชน แม้ว่าศิลปะบางอย่างจำเป็นต้องใช้การตีความหมายอย่างซับซ้อนก็ตาม สำหรับงานนาฏยศิลป์นั้นกลับพบว่ายังมีปริมาณของผลงานที่น้อยเมื่อเทียบเทียบศิลปะอื่น ๆ ดังนั้นการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่นำหลักสัจธรรม

ทางพระพุทธศาสนามาใช้ในครั้งนี้จะสามารถเสริมสร้างความเข้าใจและเปิดมุมมองของความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ต่อเยาวชนได้

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

“ความหลากหลายของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเปรียบเสมือนกระจกเงาหลายบานที่สะท้อนวัตถุได้หลายมุม ช่วยให้เห็นข้อเท็จจริงในแง่ต่าง ๆ ได้กระจ่างขึ้น ซึ่งจะทำให้ความเบี่ยงเบนในการวิเคราะห์งานลดน้อยลง ความจริงก็จะปรากฏขึ้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2557) ในการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกใช้เครื่องมือในการวิจัยชนิดต่าง ๆ ก็เพื่อทำการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูล รวมถึงการวิเคราะห์ข้อมูลอย่างตรงไปตรงมา ทั้งนี้ยังคำนึงถึงความเที่ยงตรงของผลที่จะได้รับ เป็นการป้องกันอคติที่อาจเกิดขึ้นในระหว่างดำเนินการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกเครื่องมือที่ใช้สำหรับการวิจัยแบ่งออกเป็นหลายประเภทด้วยกัน ดังแสดงรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.4.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารในที่นี้ เป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของการวิจัยเชิงคุณภาพ ข้อมูลอาจมีรูปแบบที่แตกต่างกันไปบ้าง เช่น เอกสาร ตำรา บทความ สถิติ สัญลักษณ์ หรือข้อมูลในลักษณะอื่น ๆ ที่ปรากฏอยู่ตามปกติทั่วไป และมีการจัดเก็บไว้ให้ศึกษาอย่างเป็นระบบ ผู้วิจัยได้พิจารณาสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารในเรื่องที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเป็นอันดับแรก ในกรณีที่เอกสารเหล่านั้นมีเนื้อหาที่อยู่ในวงที่จำกัด ก็เลือกใช้การค้นคว้าจากแหล่งอื่น ๆ เพิ่มเติม ซึ่งสามารถใช้ทดแทนกันได้ ได้แก่ การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ หรือการศึกษาประวัติชีวิต เหล่านี้ผู้วิจัยจะนำมารวบรวมและสรุปผล โดยในการสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารนี้ ผู้วิจัยได้จำแนกประเด็นที่จะศึกษาไว้คือ

3.4.1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงสาระสำคัญของแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ที่ว่าด้วยเรื่องของความหมาย องค์ประกอบ คุณลักษณะ การเปรียบเทียบ ปรัชญา และการนำไปใช้ประโยชน์ในชีวิตประจำวัน ซึ่งการศึกษาในประเด็นต่าง ๆ นี้จะทำให้เกิดข้อมูลที่ชัดเจนและตรงไปตรงมา แม้ว่าเรื่องของไตรลักษณ์อาจมีความซับซ้อนในด้านการรับรู้เชิงประจักษ์ แต่อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้เล็งเห็นว่าการศึกษาในหัวข้อนี้จะนำไปสู่การพัฒนาแก่นเรื่องที่จะใช้เป็นตัวตั้งต้นของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์สำหรับการวิจัยครั้งนี้ได้เป็นอย่างดี

3.4.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับปรัชญาวิทยาและงานพุทธศิลป์ งานพุทธศิลป์มีความหมายครอบคลุมงานศิลปะหลายแขนง โดยเฉพาะมักจะพบเห็นในงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม อีกทั้งการผสมผสานระหว่างศิลปะและพระพุทธศาสนานั้นอาจไม่สามารถสื่อสารได้

อย่างชัดเจนและเพียงพอ การนำลักษณะงานนาฏยศิลป์มาเป็นเครื่องมือหนึ่งในการถ่ายทอดและสื่อสารงานพุทธศิลป์ จึงเป็นอีกวิธีการหนึ่งที่เหมาะสมและมีความน่าสนใจ อย่างไรก็ตาม พระพุทธศาสนาถือได้ว่าเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อน งานพุทธศิลป์บางลักษณะอาจยากแก่การทำความเข้าใจในระยะเวลาอันสั้น ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษางานพุทธศิลป์ในด้านเอกลักษณ์ วิธีการนำเสนอ วิธีการถ่ายทอดผลงาน ฯลฯ อีกทั้งยังสามารถนำข้อมูลเหล่านี้มาจัดหมวดหมู่และเรียบเรียงเป็นขั้นตอนหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

3.4.1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติไทย พระพุทธศาสนาในประเทศไทยถือเป็นศาสนาแนวอนุรักษ์นิยม นิกายแบบเถรวาทที่ประเทศไทยรับเอามานับถือนั้น มีอยู่เพียง 3 ประเทศเท่านั้น คือ ประเทศไทย ประเทศพม่า และประเทศศรีลังกา พระพุทธศาสนาในฐานะเป็นศาสนาประจำชาติไทยยังเป็นประเด็นที่ยังหาข้อยุติที่ค่อนข้างลำบาก ว่าเพราะเหตุใดประเทศไทยจึงต้องนับถือพระพุทธศาสนาเป็นศาสนาประจำชาติ หากแต่การศึกษาในประเด็นดังกล่าวจะทำให้ผู้วิจัยได้เข้าใจถึงบริบทที่อยู่รายรอบตัว เกิดการกระตุ้นกระบวนการรับรู้ การแปลความหมาย และส่งผลไปถึงการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ อันเป็นความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้สร้างงานและผู้ชม อย่างน้อยก็เพื่อให้เกิดทิศทางร่วมกันในด้านสุนทรียะของนาฏยศิลป์

3.4.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับสัญญาณวิทยาและงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในที่นี้มิได้เฉพาะเจาะจงไปที่รูปแบบของการนำเสนอเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมในเรื่องขั้นตอน วิธีการคิด การนำเสนอ การอธิบายความหมาย โดยผนวกแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาเป็นรากฐานในการศึกษา ที่นิยมกันอย่างมากในการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์คือทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์และดุริยางคศิลป์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นทฤษฎีที่อยู่คู่ขนานไปกับงานนาฏยศิลป์ของมนุษย์ ในการศึกษาผู้วิจัยค้นคว้าจากนาฏยศิลป์ตะวันออกและนาฏยศิลป์ตะวันตก เลือกศึกษาเฉพาะองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาหรืองานพุทธศิลป์ลักษณะอื่น ๆ แล้วจึงนำข้อมูลที่ได้มาเรียงลำดับ จัดหมวดหมู่ และนำไปใช้พัฒนากระบวนการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้

3.4.1.5 ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เอกสารที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ส่วนใหญ่มักเรียบเรียงขึ้นเป็นภาษาต่างประเทศอื่น ๆ ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องอาศัยการศึกษาจากเอกสารหลากหลายชนิดร่วมกัน เพราะเป็นข้อมูลที่อยู่อย่างกระจัดกระจาย อีกทั้งที่เป็นข้อมูลภาษาไทยก็มีอยู่อย่างจำกัด ในเรื่องนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นี้ผู้วิจัยได้พิจารณาในเรื่องของรูปแบบ แนวคิด การนำเสนอ การเคลื่อนไหว การแปลความหมาย การจัดองค์ประกอบศิลป์ เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อให้ได้แนวทางในการเรียบเรียงข้อมูล อันนำไปสู่การพัฒนาผลงานนาฏยศิลป์อย่างมีนาฏยลักษณ์ต่อไป

3.4.1.6 ข้อมูลเกี่ยวกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของพระพุทธศาสนามีให้ศึกษาอย่างกว้างขวางและหลากหลายมุมมอง แต่ในเรื่องของไตรลักษณ์กลับพบว่ามีให้ศึกษาอย่างจำกัด ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้พิจารณาศึกษาค้นคว้าจากงานวิจัยที่อาศัยประเด็นของพระพุทธศาสนา นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และการศึกษาความรู้จากนาฏยศิลปิน โดยจะเป็นการศึกษาความสำคัญของงานวิจัยแต่ละเรื่อง ศึกษาจุดอ่อนและจุดแข็งของงานวิจัย เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการเรียบเรียงข้อมูล อันนำไปสู่กระบวนการอธิบายและอภิปรายผลในอนาคต

3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

เมื่อกล่าวถึงการสัมภาษณ์พบว่าเป็นกระบวนการศึกษาค้นคว้ารูปแบบหนึ่งที่นิยมใช้กันในด้านสังคมศาสตร์ เป็นรูปแบบของปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคล คือผู้ถามและผู้ตอบ ภายใต้วัตถุประสงค์หนึ่ง ๆ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกประเภทของการสัมภาษณ์ไว้หลายแบบ เช่น การสัมภาษณ์เป็นรายบุคคล การสัมภาษณ์เป็นกลุ่ม รวมไปถึงลักษณะของการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง โดยมีการใช้ประเด็นคำถามทั้งที่เป็นแบบปลายเปิดและแบบปลายปิด ซึ่งการสัมภาษณ์จะคำนึงถึงสาระสำคัญที่จะนำมาใช้พัฒนาการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา เช่น ด้านนาฏยศิลป์ ด้านพระพุทธศาสนา ด้านปรัชญา ด้านวรรณกรรม ด้านสัญญาณวิทยา และด้านองค์ประกอบทางการแสดง มีหัวข้อที่ใช้ในการตั้งประเด็นคำถามของการสัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

3.4.2.1 ประเด็นเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยได้พิจารณาหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาในด้านความเชื่อ ความเคารพศรัทธา การสืบเนื่องของพระพุทธศาสนา และวิธีที่ใช้ในการเผยแผ่พระพุทธศาสนา โดยศึกษาแนวคิดที่เกี่ยวข้องในทรรศนะเชิงปรัชญา ความมีเหตุมีผล และการนำมาปรับใช้เพื่อให้เกิดประโยชน์ได้จริง ซึ่งผู้วิจัยจะนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ แล้วนำไปสู่กระบวนการพัฒนาผลงานนาฏยศิลป์ต่อไป

3.4.2.2 ประเด็นเกี่ยวกับปรัชญาวิทยา ผู้วิจัยตั้งประเด็นคำถามทางด้านปรัชญาวิทยา เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ในแง่ความจริงที่เกิดขึ้น รวมไปถึงการยอมรับว่ามีอยู่จริงของความเชื่อพุทธธรรม และคำสั่งสอนต่าง ๆ ของพระพุทธเจ้า ซึ่งสอดคล้องและสัมพันธ์กับประเด็นที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา โดยนำข้อมูลมาเรียบเรียงและจัดหมวดหมู่ เพื่อให้ง่ายต่อการสร้างสรรค์งานต่อไป

3.4.2.3 ประเด็นเกี่ยวกับสัญญาณวิทยา ผู้วิจัยตั้งประเด็นคำถามนี้ก็เพื่อศึกษาปรากฏการณ์ทางด้านสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมและอารยธรรมมนุษย์ ทั้งที่เป็นวัจนภาษาและอวัจนภาษา และนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาเรียบเรียงอย่างเป็นระบบ

3.4.2.4 ประเด็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยใช้หัวข้อนาฏยศิลป์เพื่อสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ ถึงแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องทุกชนิด รวมถึงการถอดความหมาย การแปลความหมาย ทั้งในแง่ของการใช้สัญลักษณ์และการใช้ลีลาท่าทางประกอบ ซึ่งจะ

ได้นำข้อมูลมาเรียบเรียงและจัดหมวดหมู่ เพื่อใช้ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ต่อไป

3.4.2.5 ประเด็นเกี่ยวกับศิลปกรรมศาสตร์ ผู้วิจัยตั้งประเด็นคำถามเกี่ยวกับการผสมผสานความรู้ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เช่น ทัศนศิลป์ นฤมิตศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้อย่างเหมาะสมมากที่สุด

3.4.2.6 ประเด็นเกี่ยวกับการออกแบบองค์ประกอบทางการแสดง ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นคำถามที่เกี่ยวข้องกับ บทการแสดง นักแสดง ลีลา ดนตรี อุปกรณ์การแสดง พื้นที่เวที เครื่องแต่งกาย และการจัดแสงในการแสดง ซึ่งผู้วิจัยจะนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ แล้วนำไปสู่กระบวนการพัฒนาผลงานนาฏยศิลป์ต่อไป

3.4.3 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ

ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกศึกษาผลงานจากสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้อง ในประเด็นที่นำเสนอเรื่องราวของพระพุทธศาสนา ปรัชญา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ โดยมุ่งเน้นเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาหรืองานพุทธศิลป์ที่ใกล้เคียง เช่น ผลงานนาฏยศิลป์ ผลงานภาพยนตร์ ผลงานนิทรรศการทางศิลปะอื่น ๆ ทั้งที่เป็นผลงานของศิลปินชาวไทยและชาวต่างประเทศ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยจะได้ใช้เป็นแหล่งข้อมูลในการค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อย่างเหมาะสม จุดที่น่าเน้นคือในการศึกษาผลงานจากแหล่งสารสนเทศอื่น ๆ ผู้วิจัยรวมไปถึงผู้ศึกษาจะต้องคำนึงถึงจรรยาบรรณในงานศิลปะ โดยผลงานนั้น ๆ จะต้องไม่ลอกเลียนแบบผลงานของศิลปินผู้อื่นแล้วแอบอ้างว่าเป็นของตนเอง แม้ว่าจะยากแก่การตรวจสอบก็ตาม

3.4.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

การสำรวจข้อมูลภาคสนามในที่นี้ อนุมานว่าเป็นการสังเกตการณ์ มักจะปฏิบัติควบคู่ไปกับวิธีการรวบรวมข้อมูลอื่น ๆ ด้วย “จุดเด่นสำคัญของการสังเกตก็คือทำให้รู้พฤติกรรมที่แสดงออกมาเป็นธรรมชาติ เป็นข้อมูลโดยตรงตามสภาพความเป็นจริง จัดเป็นข้อมูลแบบปฐมภูมิ ซึ่งมีความน่าเชื่อถือมาก” (สุภางค์ จันทวานิช, 2556: 45) ดังนั้นในการสำรวจข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้กำหนดไว้ 2 ลักษณะคือ

3.4.4.1 การสำรวจข้อมูลในด้านศาสนสถาน ในที่นี้ใช้วิธีการสังเกตสาระสำคัญที่ปรากฏในศาสนสถานแหล่งต่าง ๆ ที่อาศัยความเชื่อเรื่องพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญในการสร้างสรรค์ศาสนสถานเหล่านั้น อีกทั้งยังอาศัยการสำรวจร่วมกับการสังเกตบุคคลที่อยู่ในสถานที่นั้น ๆ ด้วย เพื่อศึกษาปฏิกิริยา อาการตอบสนอง หรือลักษณะทางกายภาพของบุคคล แล้วนำมาปรับใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์จินตนาการทางด้านนาฏยศิลป์ ซึ่งใช้ทั้งการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วม

3.4.4.2 การสังเกตจากผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากศิลปินต่าง ๆ เป็นอีกแนวทางหนึ่งในการรวบรวมข้อมูลสำหรับการวิจัย เพราะจะได้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่ใช้ขับเคลื่อนงานนาฏยศิลป์ ในที่นี้มิได้เจาะจงไปที่ความงามหรือความถูกต้องของผลงาน แต่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเฉพาะด้านวิธีการคิด และอิทธิพลของสิ่งเร้าต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับนาฏยศิลปิน ดังขอจำแนกผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้ศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1) การแสดงชุด *"Creative Theatre for Peace"* จัดแสดงในเทศกาลที่มีชื่อว่า เดอะเรพเพอทัวร์ 2013 (The Repertoire 2013) ณ โรงละครแบล็กบ็อกซ์เธียเตอร์ (Black Box theatre) ที่มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต ระหว่างเดือนกันยายนถึงเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2556 สำหรับการแสดงชุดดังกล่าวเป็นผลงานการออกแบบนาฏยศิลป์โดยนราพงษ์ จรัสศรี มีการแสดงจำนวน 3 ชุดการแสดงที่แตกต่างกันออกไป ประกอบด้วยดังนี้

1.1) เรื่อง *"Salome: Dancing for the Head"* หรือ *"นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว"* เรื่องราวของซาโลเม่ มีเรื่องเล่าที่หลากหลายแตกต่างกันไป แต่ซาโลเม่ในการแสดงครั้งนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเกร็ดความรู้ในเรื่องการเสียชีวิตของนักบุญจอห์น 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 ท่ามกลางความพอพระทัยอย่างยิ่งของพระนางเฮโรเดียส แต่ด้วยความวิตถารของซาโลเม่ภายหลังจากได้สิ่งที่ต้องการแล้วส่งผลให้ถูกตัดสินประหารชีวิตจากผู้ที่ให้รางวัลนี้แก่ซาโลเม่

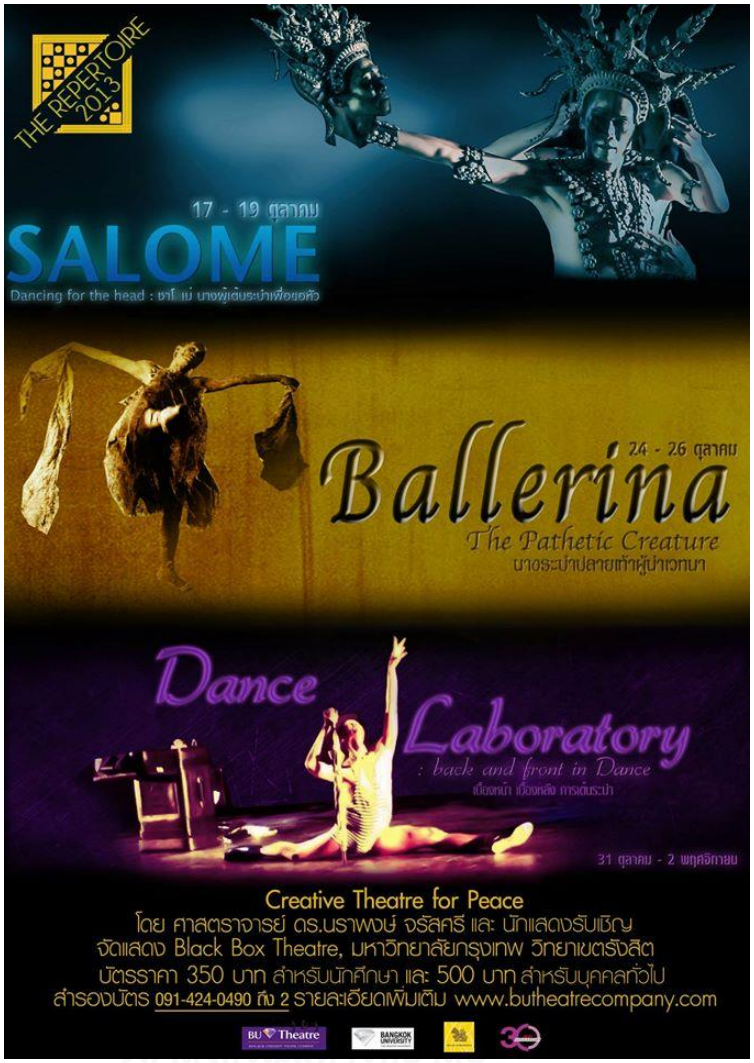
1.2) เรื่อง *"Ballerina: The Pathetic Creature"* หรือ *"นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา"* คำว่า บัลเลอรีน่า เป็นคำนิยมที่สังคมมอบให้ไว้กับสุภาพสตรีที่เป็นนักเต้นบัลเลต์ที่สามารถดำรงไว้ซึ่งคุณภาพอย่างยาวนาน ในช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนผ่านจากสมัยกลาง (medieval) สู่โลกสมัยใหม่ (modern time) สังคมไม่ยอมรับที่จะให้สตรีสูงศักดิ์ปรากฏตัวบนเวทีสาธารณะ บุรุษจึงรับหน้าที่ในการแสดงบทเด่นแทน ครั้นย่างเข้าสู่ยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลงทางด้านความคิดในโลกตะวันตก สตรีนักเต้นบัลเลต์ก็เริ่มแย่งพื้นที่บนเวทีของบุรุษผู้เป็นนักเต้นบัลเลต์จนได้ครองความนิยมอย่างสูงสุดในยุคโรแมนติกบัลเลต์ (romantic ballet) และสืบทอดความนิยมในตัวสตรีนักเต้นบัลเลต์ต่อมาจนถึงปัจจุบัน ทั้ง ๆ ที่ความเป็นจริงแล้วบุรุษเป็นผู้ที่มีบทบาทออกแบบและสร้างสรรค์บัลเลต์ ถือว่าเป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จอย่างแท้จริงมาโดยตลอด อย่างไร

ก็ตามภาพวาดในอดีตเป็นเพียงสิ่งเดียวที่ทำให้คนในยุคต่อมาสามารถจินตนาการได้ถึงบัลเลอรีน่าในอดีต การแสดงนี้จึงเป็นการเปรียบเทียบกับบรรยากาศที่เกิดขึ้นตามความคิดของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันด้วยมายาแห่งวงการบัลเลต์ที่แสนจะเหน็ดเหนื่อยและท้อแท้ ทำให้บางคนได้ครุ่นคิดถึงความรุ่งเรืองของสตรีนักเต้นบัลเลต์ที่เสมือนถูกสาปให้เป็นสัตว์โลก ที่ต้องประสบกับทุกขลาภตลอดเส้นทางแห่งความสำเร็จไปในเวลาเดียวกัน จากประเด็นดังกล่าวจึงถูกนำมาถ่ายทอดเป็นการแสดงในรูปแบบด๊านซ์เธียเตอร์ (dance theatre) ที่ใช้ลีลา ท่าทาง สัญลักษณ์ และละคร ถ่ายทอดเป็นการแสดงแบบปะติด (collage) และเล่าถึงวิญญาณของบัลเลอรีน่า

1.3) เรื่อง *“Dance Laboratory: Back and Front in Dance”* หรือ *“เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ”* ความน่าสนใจของภาพเบื้องหลังการซ้อมนาฏยศิลป์ก่อนการปรากฏตัวแสดงจริงต่อหน้าผู้ชม ได้ถูกนำมาเป็นเนื้อหาของการแสดงในรูปแบบด๊านซ์เธียเตอร์ (dance theatre) ที่ใช้ลีลาและท่าทางสื่อถึงเรื่องราวของนาฏยศิลปินที่วุ่นวายอยู่กับการฝึกซ้อมท่ามกลางความคิดคำนึงถึงภาพการแสดงในอดีตที่ยังคงวนเวียนอยู่ในความทรงจำ สำหรับการแสดงชุดนี้ประกอบไปด้วยนาฏยศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น บัลเลต์แบบคลาสสิก แจ๊สด๊านซ์ แท็ปด๊านซ์ ตลอดจนนาฏยศิลป์ในแบบละครเพลง ความดีงามและคุณภาพของลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายในแบบดั้งเดิม เช่น บัลเลต์ ระบำสเปน นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และละครบอร์ดเวย์ ก็ถือเป็นส่วนหนึ่งที่ได้ถูกนำมาจัดแสดงไปพร้อม ๆ กับการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการเทิดทูนถึงนาฏยศิลปินที่ประสบความสำเร็จในอดีตที่ยังคงสามารถครองใจคนรุ่นใหม่ได้ แม้ว่าการแสดงนั้นจะได้สร้างสรรค์มาหลายทศวรรษแล้วก็ตาม

ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 3 เรื่องของนราพงษ์ จรัสศรี ในเทศกาลเดอะเรพเพอทัวร์ 2013 นี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปสาระสำคัญอันเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เช่น การให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่ การสร้างสรรค์ในลักษณะพหุวัฒนธรรม การผสมผสานรูปแบบและแบบอย่าง การสร้างสรรค์โดยใช้สัญลักษณ์ การให้ความสำคัญกับสตรี การสร้างสรรค์โดยใช้ทฤษฎีทางนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ และการคำนึงถึงการสร้างสรรค์ใหม่จากความดั้งเดิม โดยที่กล่าวมานี้ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่เกิดขึ้นกับนาฏยศิลปิน ผู้วิจัยจะนำแนวทางในการสร้างสรรค์เหล่านี้มาเป็นส่วนหนึ่งของการบูรณาการผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในลำดับต่อไป

> การแสดงผลงานนาฏยศิลป์ทั้ง 3 ชุดนี้ ถือได้ว่าเป็นผลงานของข้าพเจ้าที่มีความสร้างสรรค์มากที่สุดชุดหนึ่ง เพราะเป็นการผสมผสานระหว่างแนวคิดที่แตกต่างกันออกไป มีระยะเวลาในการสร้างสรรค์การแสดงสัปดาห์ต่อสัปดาห์ การทำงานจะต้องรวดเร็ว และต้องมีการวางแผนที่ดี เมื่อการแสดงเสร็จสิ้นลงนักแสดง ผู้ชม และทีมงาน ต่างได้รับประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีคุณค่าอย่างมากด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)



ภาพที่ 3.1 สูจิบัตรประชาสัมพันธ์การแสดงชุด *Creative Theatre for Peace*
ที่มา: คณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU theatre)

2) การแสดงชุด *"Loneliness"* ซึ่งมีการจัดแสดงในเทศกาลอีฟเพอร์ฟอร์มมิ่งอาร์ตเฟสติวัล (IF Performing Arts Festival) ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร จัดแสดงระหว่างวันที่ 1-2 ตุลาคม พ.ศ. 2557 เป็นผลงานการออกแบบโดยนราพงษ์ จรัสศรี มีเนื้อหาของการแสดงกล่าวถึงความอ้างว้างและโดดเดี่ยวของมนุษย์ในรูปแบบต่าง ๆ กัน และนำเสนอผลงานในรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่หรือนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (postmodern dance) โดยในการแสดงครั้งนี้มีการทดลองนำสัตว์เลี้ยงมาร่วมแสดงด้วยคือ สุนัข ซึ่งปรากฏในตอนท้ายของการแสดงนาฏยศิลป์ชุดนี้

ภาพที่ 3.2 ใบปิดประชาสัมพันธ์การแสดงชุด *Loneliness*
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชุด *Loneliness* ครั้งนี้พบว่า เป็นปรากฏการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์อีกครั้งหนึ่ง เนื่องด้วยผลงานดังกล่าวเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ซึ่งถือเป็นลัทธิที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 เป็นต้นมา อีกทั้งนาฏยศิลปินในประเทศไทยจำนวนไม่มากนักที่เป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในลักษณะเช่นนี้ ผู้วิจัยได้ร่วมศึกษาผลงานดังกล่าว และขอสรุปแนวคิดในการแสดง ได้แก่ การให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่ การผสมผสานรูปแบบและแบบอย่าง การสร้างสรรค์โดยใช้สัญลักษณ์ การสร้างสรรค์โดยใช้ทฤษฎีทางนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ การคำนึงถึงสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ และการคำนึงถึงคุณธรรมและจริยธรรม

3) การแสดงชุด *"Tonpu"* เป็นผลงานการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์โดยนราพงษ์ จรัสศรี ร่วมมือกับนาฏยศิลปินชาวญี่ปุ่น 2 คนคือ เทรุ กอย (Teru Goi) และเคโกะ

ทาเคยา (Keiko Takeya) เมื่อปี พ.ศ. 2537-2539 มีการจัดแสดงให้กับคณะนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของเคโกะ ทาเคยา (Keiko Takeya Contemporary Dance Company) ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น เป็นผลงานที่ผสมสานระหว่างศิลปะไทย ศิลปะญี่ปุ่น และศิลปะวันตกเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน โดยมีการนำหลักไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาแบบเถรวาทเข้าไปผสมสาน เพื่อกล่าวถึงความเป็นธรรมชาติภายใต้การกระทำของมนุษย์ สัญลักษณ์ที่ใช้คือก้อนหินขนาดต่าง ๆ กัน โดยในการแสดงชุดดังกล่าวผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์จากผู้สร้างสรรค์ผลงานคือ นราพงษ์ จรัสศรี สำหรับการเปิดภาพบันทึกการแสดงให้รับชม

จากการศึกษาผลงานสร้างสรรค์เรื่องดังกล่าวพบว่า เป็นการนำเสนอเรื่องราวของสถาบันศาสนา อันเป็นสถาบันหนึ่งที่ดำเนินควบคู่ไปกับสังคมมนุษย์ แสดงความสัมพันธ์ของมนุษย์กับความเพ้อฝัน แต่จะเห็นได้ว่าเมื่อนำหลักคิดทางพระพุทธศาสนาแบบเถรวาทเข้าไปใช้ในการแสดง ทำให้ภาพลักษณ์ของการแสดงแตกต่างไปจากเดิม นั่นคือการแสดงออกผ่านวิถีชีวิตประเทศญี่ปุ่นนับถือศาสนาพุทธแบบเซ็น ในขณะที่ประเทศไทยนับถือศาสนาพุทธแบบเถรวาท อย่างไรก็ดีแนวคิดที่ได้จากการแสดงชุดนี้ เป็นต้นว่าการให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่ การสร้างสรรค์ในลักษณะพหุวัฒนธรรม การรักษาเอกลักษณ์การแสดง การสร้างสรรค์โดยใช้สัญลักษณ์ และการสร้างสรรค์โดยใช้ทฤษฎีทางนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์

3.4.5 การสัมมนา

ผู้วิจัยได้เข้าร่วมรับฟังการสัมมนาและการวิพากษ์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ชุด *Creative Theatre for Peace* ในเทศกาลเดอะเรพเพอทัวร์ 2013 (The Repertoire 2013) จัดขึ้น ณ โรงละครแบล็กบ็อกซ์เธียเตอร์ (Black Box theatre) มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต ในรายละเอียดของการสัมมนานั้นพบว่า มีการแลกเปลี่ยนทรรศนะจากคุณหญิงวินิตา ดิถียนต์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2547 (นามปากกา เช่น แก้วเก้า ว.วินิจฉัยกุล ปารมิตา) ในประเด็นของการใช้วรรณกรรมในการเล่าเรื่อง การตีความผ่านสัญลักษณ์ ความสวยงามของลีลานาฏยศิลป์ เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้รับฟังทรรศนะจากผู้ชมทั่วไป ทั้งที่เป็นครูอาจารย์ นิสิตนักศึกษา และศิลปินในสาขาต่าง ๆ โดยได้ทิศทางในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์อย่างลึกซึ้ง

3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

เกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ในที่นี้ เป็นการคัดสรรศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางนาฏยศิลป์ เพื่อเป็นการยกย่องศิลปินเหล่านั้นว่ามีความรู้ความสามารถในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานสู่แวดวงนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน โดยมีหลักเกณฑ์ในการพิจารณามาตรฐานของศิลปินแบ่งออกเป็น 8 ประการ (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557) ดังนี้

3.4.6.1 จิตวิญญาณ ศิลปินควรมีจิตวิญญาณของผู้สร้างสรรค์ จึงจะเข้าใจลึกซึ้งกับงานสร้างสรรค์นั้น ๆ และสามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกที่เคลือบแฝงอยู่ในการแสดงได้อย่าง

มีประสิทธิภาพ

3.4.6.2 รสนิยม ศิลปินควรมีรสนิยมเป็นของตนเอง เนื่องจากรสนิยมจะเป็นตัวกำหนดแนวทางและรูปแบบของผลงานให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตนของศิลปิน ทำให้ผู้ชมและคนในสังคมสามารถจดจำได้ว่าผลงานนาฏยศิลป์รูปแบบนั้น ๆ เป็นของศิลปินคนใด

3.4.6.3 ประสบการณ์ หากศิลปินมีประสบการณ์ทั้งในการแสดงและการสร้างสรรค์มากเพียงใด ก็จะยิ่งเพิ่มเติมและเสริมสร้างทักษะให้กับศิลปินหรือผู้ออกแบบลีลาได้มากเท่านั้น เนื่องจากประสบการณ์เปรียบได้กับแบบฝึกหัดที่จะทำให้เกิดทักษะและนำไปสู่การพัฒนา ความชำนาญ และความเชี่ยวชาญมากขึ้น อันมาจากความรู้มากเห็นมากที่ได้จากการปฏิบัติบ่อยครั้ง ดังนั้นความผิดพลาดหรือข้อบกพร่องต่าง ๆ ก็จะน้อยลง ทำให้เกิดประสิทธิภาพในงานนาฏยศิลป์นั้นเพิ่มขึ้นตามไปด้วย

3.4.6.4 ปรัชญา ศิลปินควรมีหลักปรัชญาในการทำงานเพื่อเป็นสิ่งยึดเหนี่ยว อันส่งผลให้การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์มีแบบแผนมากขึ้น อีกทั้งเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดลีลาเฉพาะของศิลปิน ผลงานที่สร้างสรรค์มาจากปรัชญาและสร้างสรรค์โดยศิลปินที่มีปรัชญาเป็นของตนเองจะทำให้ผลงานนั้นมีคุณภาพและทรงคุณค่า เป็นประโยชน์ต่อสังคมและผู้ชม

3.4.6.5 ความสามารถหลากหลาย ศิลปินควรมีความสามารถรอบด้านและหลากหลาย เพื่อการนำมาใช้บูรณาการ ประยุกต์ และปรับปรุงในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ของตนเองได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน ก็จะทำให้ผลงานนั้นมีความสมบูรณ์แบบมากขึ้น

3.4.6.6 การสร้างสรรค์ ศิลปินควรมีหลักในการสร้างสรรค์ผลงานที่ชัดเจนและเป็นรูปแบบเฉพาะตน เพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้กับศิลปิน และควรเลือกหลักการสร้างสรรค์ให้เหมาะสมกับผลงานในแต่ละชุดการแสดง โดยคำนึงถึงบริบทและองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ รูปแบบของการแสดง สิ่งที่ต้องการนำเสนอ วาระและโอกาส สถานที่ เวลา ความสามารถของนักแสดง กลุ่มผู้ชม รสนิยมของผู้ชม ความสามารถในการรับรู้ของผู้ชม เป็นต้น

3.4.6.7 ผู้นำและผู้บุกเบิก ศิลปินควรสรรหาหลักในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ เพื่อให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายขึ้น ไม่ซ้ำซากจำเจ หากเป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาโดยหลักการและรูปแบบใหม่ ๆ นั้นเป็นที่นิยมและกลายเป็นที่ยอมรับของคนในสังคมก็จะทำให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตนของศิลปิน อย่างไรก็ตามศิลปินก็ไม่ควรหยุดนิ่งอยู่กับที่ แต่ควรจะเฟ้นหารูปแบบการแสดงใหม่ ๆ มาปรับใช้ในการแสดงอยู่ตลอดเวลา

3.4.6.8 การถ่ายทอด ศิลปินควรมีกระบวนการถายทอดผลงานนาฏยศิลป์ที่ชัดเจน เนื่องจากกระบวนการในการถ่ายทอดนั้นเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้ผลงานที่ความสมบูรณ์แบบมากขึ้น นักแสดงจะสามารถแสดงออกมาได้ดีเพียงใด ก็ขึ้นอยู่กับความสามารถในการถ่ายทอดหรือฝึกฝนของศิลปิน รวมถึงการเอาใจใส่ในรายละเอียดต่าง ๆ ของศิลปินด้วย อีกทั้งยังต้องอาศัยความเสียสละ

ความทุ่มเท เพื่อพัฒนาและฝึกฝนนักแสดงให้เกิดทักษะสูงสุด

ผู้วิจัยได้พิจารณาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินข้างต้นนี้พบว่า เกณฑ์ดังกล่าวเป็นคุณสมบัติที่เหมาะสมสำหรับนาฏยศิลปิน เพราะเป็นดัชนีชี้วัดมาตรฐานทั้งของตัวศิลปินเองและผลงานที่จะเกิดขึ้นในอนาคต ซึ่งทั้ง 8 คุณลักษณะนี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะมีคุณลักษณะบางข้อที่เหมาะสมและสอดคล้องสำหรับการนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานวิจัยครั้งนี้ เช่น ในด้านจิตวิญญาณ ด้านรสนิยม ด้านปรัชญา ด้านการสร้างสรรค์ ฯลฯ ทั้งหมดจะถูกถ่ายทอดออกมาผ่านผลงานศิลปะ และทำให้ตระหนักได้ว่าเมื่อศิลปินจะพัฒนาศิลปะชนิดใดขึ้นมานั้น ควรแสดงออกถึงนาฏยลักษณ์ที่เป็นศิลปะเฉพาะของศิลปินด้วย เพื่อนำไปสู่ผลงานที่มีคุณภาพ

3.4.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย

ในผลงานศิลปะทุกแขนงเป็นสิ่งสะท้อนถึงประสบการณ์ของมนุษย์ที่มีต่อภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามที่ตนเองได้ประสบพบเจอมา ทั้งในอดีต ปัจจุบัน หรือเหตุการณ์ที่อาจคาดคะเนล่วงหน้า เห็นได้จากศิลปะแขนงจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม รวมไปถึงงานเขียน เช่น วรรณศิลป์ต่าง ๆ มักพบว่าศิลปินหรือนักเขียนแต่ละคน ต่างมีวิธีการสร้างสรรค์ผลงานและถ่ายทอดศิลปะชนิดนั้น ๆ อย่างแตกต่างกัน ทั้งในแง่ของวิธีการนำเสนอและรูปแบบ แม้ว่าจะมีแก่นแท้หรือจุดประสงค์ของสิ่งที่ต้องการนำเสนอในเรื่องเดียวกัน แต่ผลงานเหล่านั้นย่อมมีความเป็นปัจเจกอย่างแท้จริง ประสบการณ์ส่วนตัวจึงเป็นสิ่งสำคัญสำหรับศิลปินทุกสาขาอาชีพในการพัฒนาผลงานให้เกิดความโดดเด่น แตกต่าง และสร้างสัญลักษณ์ของตนเองได้อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า

> เมื่อกล่าวถึงประสบการณ์ส่วนตัวของนาฏยศิลปินพบว่า เป็นเครื่องมือที่จำเป็นอย่างมาก เพราะมักจะนำเรื่องราวที่ตัวเองได้เผชิญหน้า มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์และออกแบบงานศิลปกรรม มาจากการคิดคำนึง เหตุการณ์ อารมณ์ ความรู้สึก ความเจ็บป่วย โรคภัย ความรู้ ความชอบ ความเกลียดชัง ฯลฯ แต่การนำประสบการณ์ส่วนตัวมาใช้ในการออกแบบผลงานนั้นก็ควรไตร่ตรองและเลือกสิ่งที่เหมาะสมด้วยวิจารณญาณ ตั้งอยู่ในศิลธรรมและจริยธรรมเป็นหลักด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

อย่างไรก็ดี ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นนาฏยศิลปินคนหนึ่ง ในอดีตเคยมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์อยู่ด้วยกันหลากหลายชุด แต่ผลงานเหล่านั้นก็เป็นผลงานที่เกิดขึ้นภายใต้กรอบหรือกฎเกณฑ์ที่กำหนดเฉพาะเจาะจง เช่น นาฏยศิลป์เพื่อส่งเสริมผลิตภัณฑ์ นาฏยศิลป์เพื่อประชาสัมพันธ์โครงการ ฯลฯ นอกเหนือจากนี้ยังเคยมีโอกาสได้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อ

นาฏยศิลป์โดยแท้จริง เป็นต้นว่าในงานเทศกาลทางศิลปะต่าง ๆ ซึ่งเป็นพื้นที่เปิดกว้าง ปราศจากเงื่อนไขหรือกรอบในการสร้างสรรค์งาน ซึ่งทำให้วิธีการนำเสนอมีความแปลกใหม่ และสามารถใช้คำว่า “กล้าคิด กล้าทำ” ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงในอดีตมาเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ ผลงานที่ผู้วิจัยเคยสร้างสรรค์และมีส่วนร่วมทั้งในฐานะที่เป็นผู้ออกแบบเอง และเป็นผู้ช่วยผู้ออกแบบ รวมถึงการเป็นนักแสดงนั้น สามารถรวบรวมเป็นหมวดหมู่โดยสังเขปได้ดังนี้

3.4.7.1 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แนวทดลอง (experimental dance) ได้สร้างสรรค์และออกแบบขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2544-2549 เช่น

1) นาฏยศิลป์ที่สะท้อนเรื่องราวจากวรรณกรรมไทย

2) นาฏยศิลป์ที่สะท้อนเรื่องราวเหตุบ้านการเมือง

3) นาฏยศิลป์ที่สะท้อนเรื่องราวความเชื่อของมนุษย์

4) นาฏยศิลป์ที่สะท้อนเรื่องราวของศิลปะเชิงพาณิชย์

3.7.4.2 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์สมัยใหม่ (modern dance) ได้สร้างสรรค์และออกแบบขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2550-2555 เช่น

1) นาฏยศิลป์ที่สะท้อนเรื่องราวจากวรรณกรรมตะวันตก

2) นาฏยศิลป์ที่สะท้อนเรื่องราวสภาพสังคมของโลกตะวันตก

3) นาฏยศิลป์ที่สะท้อนเรื่องราวของสื่อสังคม (social media) และเครือข่ายสังคม (social network)

4) นาฏยศิลป์ที่สะท้อนเรื่องราวเทศกาลและความเชื่อด้านศาสนา

5) นาฏยศิลป์ที่สะท้อนเรื่องราวของสัญชาตญาณแห่งศิลปะ

ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยที่มีต่อการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในที่นี้ ผู้วิจัยจึงได้ย้อนคิดคำนึงไปถึงประสบการณ์ในอดีตนับตั้งแต่วัยเยาว์จนกระทั่งบรรลุนิติภาวะ ซึ่งประสบการณ์สร้างสรรค์ผลงานข้างต้นนี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้นที่ระลึกได้ในห้วงความทรงจำ โดยเฉพาะในอดีตนั้นผู้วิจัยเคยมีประสบการณ์ที่เป็นลักษณะของนาฏยศิลป์แนวทดลอง อาศัยการสังเกตจากสิ่งต่าง ๆ หรือที่เรียกว่า “ครูพักลักจำ” ซึ่งเป็นผลงานนาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นในช่วงวัยเยาว์

จึงสรุปได้ว่า ประสบการณ์ส่วนตัว เป็นปัจจัยที่สำคัญประการหนึ่งในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมทุกแขนง แสดงออกถึงบุคลิก ลักษณะ และตัวตนของศิลปินอย่างถ่องแท้ โดยเฉพาะเมื่อปรากฏในศิลปะแบบนาฏยศิลป์ก็จะพบว่ามีนาฏยลักษณ์เกิดขึ้น และทำให้จำแนกได้ว่านาฏยศิลป์อย่างหนึ่งแตกต่างจากนาฏยศิลป์อีกอย่างหนึ่งอย่างไร ทำให้ผลงานนาฏยศิลป์เหล่านั้นสะท้อนภาพและแสดงสัญลักษณ์ หรือที่เรียกว่า ลายเซ็น (signature) ของศิลปิน ให้ปรากฏอยู่ในทุก ๆ ผลงาน ไม่อย่างใดก็อย่างหนึ่ง

3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเพื่อสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ซึ่งมีขั้นตอนในการวิจัยดังนี้

3.5.1 ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งของไทยและของต่างประเทศ

3.5.2 สัมภาษณ์นาฏยศิลปิน ครูอาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ พระพุทธศาสนา ปรัชญาวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์

3.5.3 ศึกษาผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ที่ใช้แนวคิดในพระพุทธศาสนา

3.5.4 ศึกษาการเคลื่อนไหวร่างกายของนาฏยศิลป์สกุลต่าง ๆ

3.5.5 พิจารณาและนำข้อมูลที่ได้จากขั้นตอนที่ 3.5.1-3.5.4 มาสร้างเครื่องมือหรือหลักเกณฑ์ที่ใช้เป็นตัวตั้งต้นหรือเป็นแนวทางในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์

3.5.6 ดำเนินการทดลองออกแบบงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์

3.5.7 ให้ผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ตรวจสอบผลงาน รวมถึงการให้คำแนะนำ ข้อเสนอแนะเพื่อปรับปรุงแก้ไข และการพัฒนาผลงานตามลำดับ

3.5.8 จัดโครงการประชุมสัมมนาหรือนิทรรศการด้านการแสดงนาฏยศิลป์ โดยมีการบรรยายถึงผลการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และเปิดให้มีการวิพากษ์เพื่อรับฟังความคิดเห็นของประชาคมอย่างเปิดเผย อีกทั้งให้มีการตอบแบบสอบถามแบบปลายปิดและปลายเปิด การประเมินผล และรายงานผลตามลำดับ

3.5.9 สรุปผลและพัฒนางานวิจัยในขั้นสุดท้ายเพื่อจัดพิมพ์รูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ในข้อมูลเรื่องผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้แบ่งสาระสำคัญของการศึกษาออกเป็น 3 ประเด็นหลัก ๆ ได้แก่ เกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้อง ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย การสำรวจความคิดเห็น ดังจะกล่าวถึงรายละเอียดแต่ละประเด็นดังนี้

3.6.1 เกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้อง

ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในที่นี้ หมายถึง ผู้ที่มีความสำคัญในการให้ข้อมูลต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยใช้หลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้องคือ

3.6.1.1 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านนาฏยศิลป์ การเรียนการสอนนาฏยศิลป์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดงอื่น ๆ ไม่น้อยกว่า 10 ปี จำนวนไม่น้อยกว่า 5 คน ทั้งนี้เพื่อให้ได้การศึกษาถึงประเด็นของงานนาฏยศิลป์ การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมศาสตร์

ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้จากศาสตร์ข้างต้น

3.6.1.2 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านอื่น ๆ เช่น ด้านวรรณกรรมหรือวรรณคดี ด้านสัญญาณวิทยา ด้านปรัชญาและศาสนา ด้านเอเชียตะวันออกศึกษา ไม่น้อยกว่า 10 ปี จำนวนไม่น้อยกว่า 3 คน ทั้งนี้เพื่อให้ได้การศึกษาถึงประเด็นที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับการวิจัยครั้งนี้ ได้ด้านการแปลความหมาย ความเชื่อในด้านปรัชญาและศาสนา และอิทธิพลของวัฒนธรรมเอเชียตะวันออกที่มีบทบาทเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

3.6.2 รายชื่อผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3.6.2.1 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านนาฏยศิลป์ มีดังต่อไปนี้

1) ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ปัจจุบันดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย และผู้บุกเบิกสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ และการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์

3) อาจารย์สถาพร สนทอง ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ และการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

4) อาจารย์อภิธรรม กำแพงแก้ว ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองผู้อำนวยการฝ่ายบริหารจัดการ สถาบันวิจัย พัฒนาและสาธิตการศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก และการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

5) อาจารย์ดาริณี ชำนาญหมอ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งหัวหน้าสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองคณบดีฝ่ายบริหารและวางแผน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และยังดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบเพื่อการแสดง

7) อาจารย์สทาศัย พงศ์หิรัญ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงและกำกับการแสดง

8) อาจารย์พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ และการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

9) อาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาด ปัจจุบันดำรงตำแหน่งนาฏศิลปินอาวุโส แผนกนาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์

10) อาจารย์จิรายุทธ พนมรักษ์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ และการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

3.6.2.2 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านอื่น ๆ มีดังต่อไปนี้

1) อาจารย์ ดร.สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านวรรณกรรมและวรรณคดี การแปลและการถอดความจากวรรณกรรม ปรัชญาวิทยาในวรรณกรรม และสัญญาณวิทยาในวรรณกรรม

2) อาจารย์นนท์ณธี ดุลยทวีสิทธิ์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งหัวหน้าสาขาวิชาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านเอเชียศึกษา วัฒนธรรมทางเอเชีย และมานุษยวิทยาวัฒนธรรม

อย่างไรก็ดี การศึกษาทรรศนะจากผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในที่นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาและให้ความสำคัญไปที่มุมมองโดยภาพรวมเป็นหลัก กล่าวคือ จะนำข้อคิดเห็นของแต่ละคนมาใช้เป็นแนวทางร่วมในการสร้างสรรค์และออกแบบงานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งนี้ ทรรศนะบางประการอาจเป็นเรื่องเฉพาะบุคคล ซึ่งผู้วิจัยไม่สามารถกำหนดกรอบหรือเงื่อนไขในการแสดงความคิดเห็นได้ โดยเฉพาะเรื่องของงานนาฏยศิลป์ การตีความหมาย ปรัชญาและศาสนา เหล่านี้เป็นเรื่องเฉพาะตัว คือแต่ละคนก็มีมุมมองที่ต่างกันออกไป การอาศัยความคิดเห็นจากผู้เกี่ยวข้องข้างต้นนี้จะทำให้ผู้วิจัยเกิดแนวทางหรือมิติทางความรู้ที่แตกต่างไปจากเดิม อันจะทำให้การพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์มีประสิทธิภาพและสมบูรณ์มากที่สุด

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดตารางในการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	7 มีนาคม 2557	นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์
	4 เมษายน 2557	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
	18 เมษายน 2557	องค์ประกอบนาฏยศิลป์
	28 พฤษภาคม 2557	เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน
	24 มิถุนายน 2557	สุนทรียศาสตร์
	9 กรกฎาคม 2557	แนวคิดของนาฏยศิลป์
	19 กันยายน 2557	นาฏยศิลป์สมัยใหม่
	29 กันยายน 2557	นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
	6 ตุลาคม 2557	คุณธรรมในการสร้างงาน
	9 ตุลาคม 2557	ดนตรีในงานนาฏยศิลป์
	18 ตุลาคม 2557	นาฏยศิลป์กับศาสนา
	10 พฤศจิกายน 2557	บุคคลสำคัญในวงการ
	18 พฤศจิกายน 2557	เอกลักษณ์ของศิลปิน
	25 พฤศจิกายน 2557	ความตระการตาในนาฏยศิลป์
	16-17 ธันวาคม 2557	การวิจัยด้านนาฏยศิลป์
	22-28 ธันวาคม 2557	รูปแบบเฉพาะของศิลปิน
อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์	7 มีนาคม 2557	นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์
	9 กรกฎาคม 2557	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
	11 กันยายน 2557	นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์
	6 ตุลาคม 2557	เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน
	9 ตุลาคม 2557	จริยธรรมในนาฏยศิลป์
อาจารย์สถาพร สนทอง	22 เมษายน 2557	นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์
	19 กันยายน 2557	เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน
	9 ตุลาคม 2557	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
อาจารย์อภิธรรม กำแพงแก้ว	16 ธันวาคม 2556	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์ดาริณี ชำนาญหมอ	18 พฤศจิกายน 2557	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
ผศ.ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์	10 กุมภาพันธ์ 2557 25 สิงหาคม 2557 9 กันยายน 2557	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์ เครื่องแต่งกายในนาฏยศิลป์
อาจารย์สทาศัย พงศ์หิรัญ	6 ตุลาคม 2557 9 ตุลาคม 2557 11 ตุลาคม 2557 15 ธันวาคม 2557	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์ องค์ประกอบนาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
อาจารย์พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	7 มีนาคม 2557 6 ตุลาคม 2557 9 ตุลาคม 2557	นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์ เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
อาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาด	13 มิถุนายน 2557 2 ตุลาคม 2557	นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
อาจารย์จิรายุทธ พนมรักษ์	14 กรกฎาคม 2557	นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์
อาจารย์ ดร.สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ	4 มกราคม 2557 6 มิถุนายน 2557 11 กรกฎาคม 2557 21 กันยายน 2557	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ องค์ประกอบนาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์
อาจารย์นนท์ณธี ดุลยทวีสิทธิ์	12 กันยายน 2557 19 ตุลาคม 2557	ศาสนาในเอเชียตะวันออก ปรัชญากับศาสนา

จากตารางข้างต้นนี้ เบื้องต้นผู้วิจัยได้กำหนดวันที่และประเด็นในการศึกษาให้ตรงกัน หากแต่ในการสัมภาษณ์จริงนั้น ข้อมูลของวันที่ที่ทำการสัมภาษณ์และประเด็นที่ทำการสัมภาษณ์อาจมีการนำไปกล่าวถึงอีกวันหนึ่งโดยปริยาย เนื่องจากเป็นข้อมูลที่ต้องอธิบายเชื่อมโยงกันไปโดยตลอด มีการนำกลับมาอ้างถึงใหม่อีกครั้ง ซึ่งเสมือนเป็นข้อมูลสัมพันธ์กันแบบลูกโซ่ ดังนั้นหัวข้อที่กำหนดในการสัมภาษณ์จึงเป็นเพียงแนวทางหลักของการสนทนา แต่ในความเป็นจริงผู้ให้สัมภาษณ์ก็ได้มีการนำเสนอแนวคิดในเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องประกอบด้วย

3.6.3 การสำรวจความคิดเห็น จากตารางข้างต้น ผู้วิจัยได้เลือกสำรวจความคิดเห็นของผู้เกี่ยวข้องในด้านนาฏยศิลป์ ปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา ศิลปกรรมศาสตร์ รวมไปถึงวัฒนธรรมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งมีสาระสำคัญเกี่ยวเนื่องกับการวิจัยครั้งนี้ โดยอาศัยทั้งการสอบถามด้วยวิธีการสัมภาษณ์แบบปลายปิดและแบบปลายเปิด ทั้งแบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง เพื่อให้เกิดการสะกัดชุดความรู้ในประเด็นต่อไปนี้

3.6.3.1 ข้อมูลและข้อคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

3.6.3.2 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในสังคมไทยปัจจุบัน รวมถึงนาฏยศิลปินที่เกี่ยวข้อง

3.6.3.3 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในประเทศไทย

3.6.3.4 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับเกณฑ์มาตรฐานศิลปินด้านนาฏยศิลป์

3.6.3.5 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทยและต่างประเทศ

3.6.3.6 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับกระบวนการออกแบบและการคัดเลือกองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์

3.6.3.7 การแปลความหมายหรือสัญลักษณ์ที่ปรากฏในการออกแบบงานนาฏยศิลป์

3.6.3.8 วิธีการทำความเข้าใจบริบททางด้านปรัชญา วัฒนธรรม ความเชื่อ ศาสนา และคติธรรมของผู้ที่นับถือพระพุทธศาสนา ในประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

จากการศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาสังเคราะห์และวิเคราะห์อย่างมีระบบระเบียบ เพื่อศึกษาถึงหลักสำคัญต่าง ๆ ที่จะช่วยส่งเสริมให้การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้บรรลุตามวัตถุประสงค์ อีกทั้งเป็นการตอบปัญหาของการวิจัยอย่างตรงไปตรงมา อันเป็นการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อใช้เป็นอีกแนวทางหนึ่งในกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะในปัจจุบันและอนุรักษ์มรดกทางนาฏยศิลป์ให้ปรากฏสู่สังคมไทยสืบไป

3.7 สรุปบท

วิธีดำเนินการวิจัย ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ใช้รูปแบบงานวิจัยในลักษณะผสมผสานจากองค์ความรู้ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยคุณภาพ ในด้านการออกแบบงานวิจัยใช้ความรู้ทางด้านพระพุทธศาสนา ปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะเฉพาะ โดยมีการตั้ง

ประเด็นคำถาม วัตถุประสงค์ในการวิจัย แนวคิดในการวิจัย ที่มีความสอดคล้องกัน นอกจากนี้ยังอาศัยการพิจารณาผลงานนาฏยศิลป์หรือผลงานอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องทั้งของประเทศไทยและของต่างประเทศในการศึกษาร่วมกัน ใช้ชุดความรู้จากเกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ และการสัมภาษณ์จากผู้เกี่ยวข้อง เพื่อสะกัดองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่จะนำมาใช้พัฒนา ประยุกต์ และปรับปรุงผลงานนาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้ให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

4.1 อารัมภบท

ในบทที่ 3 ผู้วิจัยได้อธิบายสาระสำคัญของวิธีดำเนินการวิจัย ประกอบไปด้วย รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย และผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ซึ่งในบทที่ 4 จะได้อรรถาธิบายถึงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา โดยลำดับความสำคัญตามประเด็นคำถามของงานวิจัย ได้แก่ รูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์ และแนวคิดของผลงานนาฏยศิลป์ ดังแสดงรายละเอียดต่อไปนี้

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณานำประเด็นสำคัญจากคำถามของงานวิจัยมาเป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล ทั้งนี้เพื่อก่อให้เกิดการค้นหาคำตอบและเป็นการตอบคำถามของงานวิจัยอย่างตรงไปตรงมา สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 เรื่อง เรื่องแรกคือ รูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งคำนึงถึงองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ทั้ง 8 ประการ และเรื่องที่สองคือ แนวคิดของผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งปรากฏแนวคิดที่เกิดขึ้นกับงานวิจัยครั้งนี้ 7 ประการ โดยผู้วิจัยขอกล่าวถึงโดยลำดับดังนี้

4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของการผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ในกระบวนการของการวิเคราะห์เนื้อหาของรูปแบบนาฏยศิลป์ ได้คำนึงถึงขั้นตอนที่ใช้ในการออกแบบนาฏยศิลป์เป็นหลักสำคัญ โดยผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็นการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ทั้งสิ้น 5 ครั้งคือ

4.2.1.1 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1

ผู้วิจัยได้ลำดับขั้นตอนที่ใช้ในการออกแบบและอธิบายการทำงานออกแบบนาฏยศิลป์ ตั้งแต่เริ่มต้นจากการได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งเร้าต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 1

1.1) การออกแบบบทการแสดงย่อยครั้งที่ 1.1

1.1.1) แรงบันดาลใจในการแสดง ผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ได้มาจากทรรศนะที่ว่าเรื่องราวพระพุทธศาสนาและเรื่องราววิทยาศาสตร์ซึ่งเป็นเนื้อหาที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน โดยผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้เรื่องการกำเนิดของจักรวาลตามทฤษฎีบิ๊กแบง (Big Bang theory) อันเป็นทฤษฎีทางด้านวิทยาศาสตร์มาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการแสดง เพราะมีความเห็นว่าจักรวาลเป็นการก่อกำเนิดของทุกสรรพสิ่งอันเป็นเรื่องราวของธรรมชาติ ซึ่งธรรมชาติและศาสนามีความเกี่ยวเนื่องกัน

1.1.2) การวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยได้นำเรื่องไตรลักษณ์และเรื่องการกำเนิดจักรวาลมาใช้ในการอธิบายโครงเรื่องของการแสดงพร้อม ๆ กัน กล่าวคือเรื่องไตรลักษณ์เป็นเรื่องที่ว่าด้วยการเกิดขึ้น (อนิจจตา) การตั้งอยู่ (ทุกขตา) และการดับไป (อนัตตา) ซึ่งมีความหมายสอดคล้องกับการกำเนิดจักรวาลตามทฤษฎีบิ๊กแบง (Big Bang theory) ที่ว่าด้วยการระเบิดครั้งใหญ่ของสสารต่าง ๆ แล้วหลอมรวมกันกลายเป็นจักรวาล ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเกิดดับ

1.1.3) โครงสร้างบทการแสดง แบ่งเป็น 3 องก์คือ

องก์ที่ 1 การเกิดขึ้น ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องอนิจจตาในไตรลักษณ์และการเกิดขึ้นของจักรวาล มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงมาจากเรื่องการเกิดขึ้นของมวลสสาร ผู้วิจัยจะใช้วิธีการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่ และอาศัยลีลาการเคลื่อนไหวจากแนวคิดของนาฏยศิลปินตะวันตก

องก์ที่ 2 การตั้งอยู่ ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องทุกขตาในไตรลักษณ์และการเกิดขึ้นของจักรวาล มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงมาจากเรื่องของการหลอมรวมตัวกัน ผู้วิจัยจะใช้วิธีการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่ และอาศัยลีลาการเคลื่อนไหวจากแนวคิดของนาฏยศิลปินตะวันตก

องก์ที่ 3 การดับไป ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องอนัตตาในไตรลักษณ์และการเกิดขึ้นของจักรวาล มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงมาจากเรื่องของการระเบิดจักรวาล ผู้วิจัยจะใช้วิธีการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่ และอาศัยลีลาการเคลื่อนไหวจากแนวคิดของนาฏยศิลปินตะวันตก

1.2) การออกแบบบทการแสดงย่อยครั้งที่ 1.2

1.2.1) แรงบันดาลใจในการแสดง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์จากการทดลองออกแบบบทการแสดงย่อยครั้งที่ 1.1 นำไปอภิปรายระหว่างผู้วิจัยและผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบการแสดงพบว่า “นอกจากไตรลักษณ์เป็นแนวคิดทางศาสนาพุทธที่มีความสอดคล้องกับธรรมชาติในแง่ความเป็นวิทยาศาสตร์แล้ว องค์ประกอบของไตรลักษณ์น่าจะนำมาใช้ทำเป็นช่วงของการแสดงได้เหมือนกัน เพราะมี 3 องค์ประกอบ และให้การแสดงก็มี 3 ช่วงเช่นกัน” (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, สัมภาษณ์: 10 กุมภาพันธ์ 2557) ในการจุดประกายแนวคิดครั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้นำเรื่องคุณลักษณะและองค์ประกอบของไตรลักษณ์มาใช้ในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้ทบทวนรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับความหมายและนิยามของไตรลักษณ์ให้ถี่ถ้วนอีกครั้งแล้วจึงได้นำมาใช้พัฒนาเป็นกระบวนการออกแบบบทการแสดงต่อไป

1.2.2) การวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยได้นำสิ่งเร้าที่ได้จากการศึกษามาใช้ในการวางโครงเรื่อง โดยอาศัยเรื่องราวในพุทธประวัติและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏมาใช้ เริ่มต้นจากการเกิดขึ้นของต้นไม้ ธรรมชาติ และสัตว์ต่าง ๆ แล้วพัฒนาไปสู่การเจริญเติบโตของสรรพสิ่ง และสุดท้ายคือการร่วงโรยไปตามครรลองของธรรมชาติ ไม่มีตัวละครหลักที่ใช้ในการดำเนินเรื่องราว แต่นักแสดงทุกคนจะอธิบายความหมายของสิ่งต่าง ๆ อันแสดงถึงความเป็นไตรลักษณ์ผ่านแนวคิดเรื่องสัญญาณวิทยา

1.2.3) โครงสร้างบทการแสดง แบ่งเป็น 3 องก์คือ

องก์ที่ 1 การเกิดขึ้น (อนิจจตา) ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเรื่องการเกิดขึ้นของธรรมชาติและสรรพสิ่งต่าง ๆ มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่ได้มาจากเรื่องการประสูติของพระพุทธเจ้า โดยมีเรื่องของตัวเลขมาเกี่ยวข้อง คือ เลขเจ็ด (7) เพราะเมื่อพระองค์ประสูติก็มีดอกบัว 7 ดอกออกมารองรับพระบาทขณะดำเนิน ผู้วิจัยจะใช้วิธีการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย อาศัยแนวคิดของการเคลื่อนไหวจากแนวคิดของนาฏยศิลปินตะวันตก

องก์ที่ 2 การตั้งอยู่ (ทุกขตา) ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเรื่องการดำเนินอยู่และความพยายามในการอยู่รอดหรือการเรียนรู้ธรรมชาติของสรรพสิ่งต่าง ๆ มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่ได้มาจากเรื่องการตรัสรู้ และการบำเพ็ญทุกรกิริยาของพระพุทธเจ้า มีตัวเลขเกี่ยวข้องคือ เลขห้า (5) อันหมายถึงปัญจวัคคีย์สาวกกลุ่มแรก ผู้วิจัยจะใช้วิธีการนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย อาศัยแนวคิดของการเคลื่อนไหวจากแนวคิดของนาฏยศิลปินตะวันตก

องก์ที่ 3 การดับไป (อนัตตา) ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเรื่องการดับสิ้นสูญของธรรมชาติ เพราะทุกสิ่งทุกอย่างบนโลกนี้ล้วนแล้วแต่ต้องดับสิ้นไป ไม่สามารถเป็นอมตะได้อย่างถาวร มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่มาจากเรื่องการปรินิพพานของ

พระพุทธเจ้า ตัวเลขที่เกี่ยวข้องในที่นี้ผู้วิจัยพิจารณาเลขศูนย์ (0) เพราะเสมือนว่าเป็นการดับสูญและสิ้นสูญ โดยใช้วิธีการนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย อาศัยแนวคิดของการเคลื่อนไหวจากแนวคิดของนาฏยศิลปินตะวันตก

จึงกล่าวได้ว่า บทการแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาเรื่องหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ควบคู่กันไปด้วย และจากการศึกษาพบว่าไตรลักษณ์ของพระพุทธศาสนา ประกอบไปด้วยส่วน 3 ส่วนคือ อนิจจตา ทุกขตา และอนัตตา โดยได้พิจารณาถึงแก่นสารสำคัญที่ปรากฏอยู่ในหลักคิดในแต่ละส่วน เช่น อนิจจตา ว่าด้วยเรื่องของการเกิดขึ้นในทุกสรรพสิ่ง ทุกขตา ว่าด้วยเรื่องการดำรงคงอยู่ของทุกสรรพสิ่ง และอนัตตา ว่าด้วยเรื่องของการดับสูญสิ้นไปของทุกสรรพสิ่ง เหล่านี้ล้วนสามารถเกิดขึ้นได้กับทุกสิ่งในจักรวาล ทั้งที่เป็นสิ่งที่เรียกว่ารูปธรรมและอรูปธรรม โดย “ลักษณะทั้ง 3 อย่างนี้เป็นภาวะที่สัมพันธ์เนื่องอยู่ด้วยกัน เป็นอาการสามด้านหรือสามอย่างของเรื่องเดียวกัน” (พระพรหมคุณาภรณ์, 2554: 73) การออกแบบบทการแสดงในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงคำนึงถึงเหตุผลตามหลักความเป็นจริงของหลักสัจธรรมดังกล่าวเป็นที่ตั้ง โดยใช้บทบาทสมมติเป็นตัวแทนแห่งความหมายของไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาอย่างตรงไปตรงมา ความหมายของไตรลักษณ์ได้รับการสนับสนุนจากทรรศนะ ดังความว่า “ทุกกาลทุกสมัยสังขารทั้งหลายย่อมไม่เที่ยง สังขารทั้งหลายย่อมเป็นทุกข์ ธรรมทั้งหลายย่อมเป็นอนัตตา ไม่ใช่ตัวตน อนิจฺจำ ทุกฺขำ อนตฺตา ในนวโกวาทนี้แสดงไว้ในหมวดสามัญลักษณะ ลักษณะทั่วไปแก่สังขารทั้งปวง 3 อย่าง” (สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก, 2554: 47)

ดังนั้นผู้วิจัยจึงประสงค์ที่จะสร้างสรรค์บทการแสดงที่มุ่งเน้นเรื่องเหตุและผลของไตรลักษณ์เพื่อก่อให้เกิดความชัดเจน เป็นเนื้อหาที่พัฒนามาจากความเป็นธรรมชาติของสรรพสิ่งต่าง ๆ อีกทั้งสามารถถ่ายทอดเรื่องราวและบทบาทนั้น ๆ ได้อย่างตรงไปตรงมาและเข้าใจง่าย มีการนำนัยของตัวเลขที่ปรากฏในช่วงเหตุการณ์สำคัญในพุทธประวัติมาใช้ในการนำเสนอด้วย ซึ่งในประเด็นของการใช้ตัวเลขมาเกี่ยวข้องนั้นพบว่า เลขสาม (3) มักจะมีความหมายในพระพุทธศาสนาค่อนข้างชัดเจนและหลากหลาย เป็นต้นว่าเลขสามที่บ่งบอกถึงการระลึกต่อพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ หรือแม้กระทั่งในเรื่องไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง อันเป็นวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนาที่เก่าแก่และสำคัญ ก็ได้กล่าวถึงระดับชั้นของภูมิ 3 ระดับ ได้แก่ กามภูมิ 11 รูปภูมิ 16 และอรูปภูมิ 4 ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์กับเลขสามทั้งสิ้น

2) การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 1

การคัดเลือกนักแสดงในที่นี้ หมายถึง วิธีการเลือกหรือการเฟ้นหานักแสดง โดยผู้วิจัยได้พิจารณาถึงทักษะและความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์เป็นอันดับแรก เพราะการใช้นักแสดงที่มีทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์เป็นพื้นฐานจะสามารถเข้าใจรูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายที่ผู้วิจัยอธิบาย และสามารถสื่อสารให้เข้าใจด้วยภาษาเดียวกัน ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือก

นักแสดงที่เป็นนิสิตสาขาวิชานาฏศิลป์ วิชาเอกนาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพราะมีทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์และได้ศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์หลาย ๆ รูปแบบ และเป็นนิสิตที่ศึกษาอยู่ในชั้นปีที่ 3-4 จำนวน 9 คน ก็เพื่อนำมาใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างสำหรับทดลองการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์ในขั้นตอนถัดไป

นอกจากนี้ ผู้วิจัยมีจุดประสงค์ที่ต้องการนำเสนอความเป็นระบำที่อาศัยการใช้นักแสดงที่มีจำนวนหมู่มาก เน้นความพร้อมเพรียงของการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งผู้วิจัยได้วิธีการคัดเลือกนักแสดงที่เรียกว่า ทรายเอาท์ (tryout) ซึ่งเป็นการคัดเลือกนักแสดงที่ผู้วิจัยได้พิจารณาไว้ก่อนแล้ว เนื่องจากเล็งเห็นความสามารถหรือทักษะทางนาฏยศิลป์เป็นที่เรียบร้อยแล้ว จากนั้นให้นักแสดงเหล่านั้นมาทำการแสดงลีลาและวิธีการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ตามที่ผู้วิจัยต้องการ สำหรับหลักในการคัดเลือกนักแสดงในการแสดงละครหรืองานนาฏยศิลป์นั้น สามารถกำหนดได้ 3 รูปแบบ คือ การออดิชั่น (audition) การแคสติ้ง (casting) และการทรายเอาท์ (tryout) (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 3 ในเรื่องการคัดเลือกนักแสดง) และยังได้รับการสนับสนุนจากทรรศนะของวิชชุตา วุธาทิตย์ ที่ได้กล่าวว่า

> การคัดเลือกนักแสดงสำหรับงานนาฏยศิลป์ ควรพิจารณาบุคคลที่มีความสามารถเฉพาะด้าน ผู้คัดเลือกหรือผู้สร้างงานจะต้องรู้และเข้าใจในศักยภาพของนักแสดงที่คาดหวัง และเมื่อนำนักแสดงเหล่านั้นมารวมตัวกัน ก็อาจให้แสดงความสามารถพิเศษบางอย่างที่ผู้สร้างงานต้องการจะเห็น เพื่อดึงทักษะหรือวิธีการที่ไม่เคยเห็นมาก่อน แล้วนำเอามาปรับใช้ในงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ หากนักแสดงมีความสามารถที่หลากหลายรูปแบบ การให้เคลื่อนไหวตามโจทย์ที่ผู้สร้างงานต้องการก็ย่อมสะดวกมากขึ้นไปด้วย (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 9 กรกฎาคม 2557)

สรุปได้ว่าในการคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้คำนึงถึงนักแสดงที่มีทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์มาเป็นอันดับแรก ใช้วิธีการคัดเลือกที่เรียกว่า ทรายเอาท์ (tryout) ในการดึงความสามารถพิเศษของนักแสดงที่ผู้วิจัยต้องการเห็นหรือทดสอบออกมา นักแสดงที่คัดเลือกมาเป็นบุคคลที่ศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์มาโดยเฉพาะ ทำให้เรียนรู้และเข้าใจธรรมชาติการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ได้ค่อนข้างชัดเจน ผู้วิจัยเลือกใช้มีจำนวน 9 คน เพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างในการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ อีกทั้งขั้นตอนนี้ยังมีความสะดวกต่อผู้วิจัยด้วย

3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 1

ผู้วิจัยได้พิจารณาประเด็นสำคัญที่กล่าวถึงคุณสมบัติทางความรู้สึกด้านกายภาพที่แสดงออกมาให้เห็น ได้แก่ ลักษณะท่าทางของผลงานศิลปะนั้น ๆ จะผูกพันกับแบบอย่างในการดำเนินชีวิตของศิลปินผู้สร้าง เช่น ท่าทางของพระพุทธรูปมักจะแสดงท่าทางเฉพาะ

แบบไม่แสดงความรู้สึกต่อเนื่องแก่ผู้พบเห็น เมื่อเราเห็นพระพุทธรูปอยู่ในท่านั่ง ก็จะมีความรู้สึกว่านั่งจริง ๆ จะยืนไม่ได้ หรือท่ายืนก็จะยืนเท่านั้น จะก้าวเดินต่อไปไม่ได้ เป็นต้น และผู้วิจัยได้คำนึงถึงประเด็นต่าง ๆ ในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ดังนี้

3.1) การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เริ่มต้นการค้นหาลีลาด้วยวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่เรียกว่าการด้นสด (improvisation) ดังที่ทรรศนะของ เชนีย์ (Cheney) ได้แสดงเอาไว้ว่า

> การด้นสด (improvisation) เป็นลักษณะของการดึงเอาปฏิภาณไหวพริบของนักเต้นมาใช้และเป็นส่วนที่ขาดไม่ได้ในนาฏยศิลป์ เพราะนำประสบการณ์อันน่าตื่นเต้นของนักแสดงมาใช้ในการนำเสนอ การด้นสดยังสร้างแรงกระตุ้นของร่างกายขณะเคลื่อนไหวด้วย เป็นวิธีการสำคัญในการสร้างสรรค์ศิลปะทุกแขนง เช่น ศิลปินวาดรูปก็ต้องทำภาพร่างก่อนการลงสี การด้นสดจึงเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ใช้ศึกษาพัฒนาการและเป็นวิธีการค้นพบรูปแบบการเคลื่อนไหวตามธรรมชาติที่มีศักยภาพ (Cheney, 1989: 72)

ดาริณี ชำนาญหมอ ยังได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์โดยการด้นสด ไว้ดังนี้

> การด้นสด (improvisation) เป็นส่วนช่วยที่สำคัญอย่างหนึ่งสำหรับการสร้างงาน โดยสามารถทำได้ทั้งผู้กำกับลีลาและนักแสดง โดยการตั้งโจทย์ขึ้นมาแล้วลองปลดปล่อยความคิดกับร่างกายให้สอดคล้องกับเพลงหรือสถานการณ์ที่กำหนดโดยไม่ได้มีการเตรียมตัวไว้ก่อน ซึ่งนักแสดงต้องอาศัยความสามารถและไหวพริบในการสร้างสรรค์ท่าทาง การด้นสดอาจทำได้หลายครั้งซึ่งแต่ละครั้งอาจทำให้ผู้กำกับลีลาเห็นถึงศักยภาพของนักแสดงแต่ละคน รวมถึงได้แนวคิดและมุมมองที่กว้างขึ้น (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2545: 63)

ภาพที่ 4.1 วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยวิธีการด้นสด (improvisation) ตามโจทย์ที่กำหนด

ที่มา: ผู้วิจัย

อีกทั้งในขณะเดียวกันผู้วิจัยก็ได้ทำความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องการเคลื่อนไหวร่างกายตามแนวคิดของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (modern dance) และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) ดังทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> โมเดิร์นด๊านซ์ (modern dance) จะใส่ใจกับเรื่องของความกลมกลืน (harmony) และความชัดเจน (clarify) แต่ถ้าเป็นโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (postmodern dance) จะใส่ใจกับความคลุมเครือ ไม่เน้นเรื่องความกลมกลืน เช่น การใช้อุปกรณ์การแสดงของชาติหนึ่งแต่ให้นักแสดงอีกชาติหนึ่งถือ งานนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์จึงต่อต้านอุดมการณ์ของคติแบบโมเดิร์นด๊านซ์ สิ่งที่น่าสนใจคือโพสโมเดิร์นด๊านซ์จะปรากฏเรื่องของประวัติศาสตร์ต่าง ๆ ไม่เน้นความเป็นนามธรรม (abstract) และต้องเป็นของที่ค้นพบใหม่ มีความหมาย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในงานวิจัยครั้งนี้จึงถูกกำหนดออกเป็น 3 ลักษณะ คือ อนิจจตา (การเกิดขึ้น) ทุกขตา (การตั้งอยู่) และอนัตตา (การดับสูญไป) โดยใช้วิธีการด้นสดทางนาฏยศิลป์ (improvisation) มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ ในขั้นแรกผู้วิจัยได้กำหนดเนื้อหาให้เป็นการเกิดขึ้นของสรรพสิ่งบนโลกมนุษย์นี้ ได้แก่ ต้นไม้ มนุษย์ สิ่งของ แม่น้ำ สัตว์ ผลที่ได้คือลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงที่มีความแตกต่างกันออกไปทั้งความเชื่องช้า ความสม่ำเสมอ และความแน่นิ่ง เป็นการกระตุ้นให้นักแสดงได้ปลดปล่อยร่างกายตามความหมายในหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ที่ผู้วิจัยกำหนดให้

ข้อสังเกตที่ได้จากวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายโดยใช้การด้นสดทางด้านนาฏยศิลป์ ในทรรศนะของสมพร ฟูราจ ได้อธิบายเรื่องการเคลื่อนไหวร่างกายในชีวิตประจำวันเอาไว้ว่า

> วิธีที่เราใช้ร่างกายในชีวิตประจำวัน แตกต่างจากวิธีที่เราใช้ในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นการเดิน นั่ง กิน แบกของ เราเคลื่อนไหวและออกท่าทางที่เราคิดว่าเป็นธรรมชาติ แต่แท้ที่จริงแล้วท่าทางเหล่านั้นถูกกำกับโดยวัฒนธรรม โดยสถานะทางสังคม และโดยอาชีพ ที่เป็นตัวกำหนดเทคนิคของการใช้ร่างกาย ว่าจะต้องทำอย่างไร ท่าท่างเหล่านั้นแบ่งได้ตามช่วงเวลาต่าง ๆ ของชีวิตตั้งแต่ตอนเกิด ตอนเป็นทารก ตอนเป็นวัยรุ่น และตอนเป็นผู้ใหญ่ (สมพร ฟูราจ, 2554: 80)

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงความสำคัญของไตรลักษณ์ในประเด็นที่แตกต่างออกไปด้วยวิธีการคิดแบบศิลปกรรมศาสตร์เชิงสร้างสรรค์ โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์จากศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ เพื่อเลือกประเด็นของไตรลักษณ์ที่น่าสนใจและคาดว่าจะสามารถนำมาใช้ให้ปรากฏเป็นรูปธรรมในผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ ดังมุมมองของนราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งผู้วิจัยจะขอนำเสนอไว้ดังนี้

> ไตรลักษณ์เป็นเรื่องของการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป แต่ถ้าพิจารณาอย่างง่ายคือ ไตร หมายถึง สาม เพราะฉะนั้นการนำสิ่งที่เกี่ยวข้องกับเลข 3 มาใช้ในงานแสดงก็น่าจะเป็นวิธีการที่ยังไม่ค่อยเป็นที่นิยมมากนักในเมืองไทย แต่จะเห็นว่ามีศิลปินต่างประเทศหลายคนที่ใช้วิธีการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากตัวเลขต่าง ๆ กัน เช่น เดินไปทางซ้าย 14 ก้าว เดินไปทางทางขวา 28 ก้าว และการหมุนตัว 7 รอบ ทั้งหมดกระทำอย่างมีความหมาย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 28 พฤศจิกายน 2557)

ผู้วิจัยจึงได้นำประเด็นดังกล่าวที่ว่าด้วยเรื่องของเลข 3 มาใช้ทดลองออกแบบงานนาฏยศิลป์ โดยการใช้วิธีการด้นสดทางนาฏยศิลป์ผสมกับการเคลื่อนย้ายตำแหน่งในลักษณะที่เป็นจำนวน 3 ครั้ง กล่าวคือ นักแสดงแต่ละคนจะมีโจทย์ในการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน เคลื่อนย้ายตำแหน่งในลักษณะหมุนเป็นวง และเมื่อกลับมาที่จุดตั้งต้นที่เดิมก็จะแสดงท่าทางเหล่านั้นซ้ำ โดยกระทำซ้ำไปจนครบ 3 รอบ ซึ่งปฏิบัติในขณะที่มีการเคลื่อนไหวร่างกายและการเคลื่อนย้ายตำแหน่งไปพร้อม ๆ กัน และผู้วิจัยได้ทดลองให้นักแสดงออกแบบเสียงประกอบ โดยใช้เสียงของนักแสดงแต่ละคนในการเปล่งวลีออกมา ผู้วิจัยได้กำหนดคำพูดดังกล่าวเป็นวลีสั้น ๆ ตามลักษณะทั้ง 3 ประการของไตรลักษณ์คือคำว่า “อนิจจตา” “ทุกขตา” และ “อนัตตา” สอดคล้องกับความคิดเห็นของอภิธรรม กำแพงแก้ว และสทาศัย พงศ์หิรัญ ที่ได้กล่าวถึงวิธีการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ดังความว่า

> การออกแบบท่าเต้นมีวิธีการหลายอย่าง เช่น จากประสบการณ์ ความรู้สึกต่าง ๆ ไปจนถึงการนำเรื่องที่ง่าย ๆ ใกล้ตัวผู้ออกแบบเอามาใช้ก็ได้ การเต้นรำพื้นเมืองตะวันออกหรือตะวันตกมักมีการโห่ร้องหรือเปล่งเสียงระหว่างแสดง หากนาฏยศิลป์จากไตรลักษณ์ใช้เรื่องเสียงของนักแสดงเข้าไปมีบทบาทประกอบในท่วงท่าต่าง ๆ แล้ว ก็อาจทำให้เกิดความแปลกใหม่ (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2556)

> เลข 3 ดูมีเหตุผลมากที่สุดหากจะนำเรื่องตัวเลขมาใช้กับการออกแบบครั้งนี้ เพราะคำว่า “ไตร” ก็หมายถึง 3 สิ่ง แต่หากจะใช้เรื่องตัวเลขมาเป็นทิศทางหลักของการออกแบบนาฏยศิลป์ เห็นว่าอาจจะไม่เพียงพอ เพราะการเคลื่อนไหวโดยแฝงเรื่องตัวเลขหรือจำนวน ผู้ชมไม่มานั่งนับตาม นักแสดงแน่นอน จะมีก็แต่ผู้สร้างงานและนักแสดงที่จะรู้ความหมายของตัวเลขดังกล่าวเท่านั้น (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

อย่างไรก็ตาม เมื่อทำการพิจารณาวิธีการเคลื่อนไหวจะพบว่าผู้วิจัยเลือกใช้การเคลื่อนไหวที่เป็นลักษณะสอดคล้องกับแรงโน้มถ่วงของโลกสลับไปมากับการเหยียดยืดของร่างกาย และไม่ปรากฏท่าทางที่เป็นการกระโดดขึ้นสู่ที่สูง เนื่องจากผู้วิจัยมีทรรศนะว่าการกระโดดลอยขึ้นสู่ที่สูงนั้น ให้ความหมายเฉกเช่นการพยายามหลีกหนีหรือการต่อต้านความเป็นปกติธรรมชาติ เพราะการกระโดดจะใช้วิธีการต่อต้านแรงโน้มถ่วงของโลกเพื่อแสดงท่าทางต่าง ๆ ในอากาศ จากเหตุดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น ท่าทางของนาฏยศิลป์อันมีลักษณะที่เป็นการกระโดดจึงไม่ปรากฏในการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ในครั้งนี้แต่ประการใด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.2 การด้นสดทางนาฏยศิลป์ตามลักษณะของคำว่า อนิจจตา ในหลักไตรลักษณ์

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.2 เป็นการออกแบบลีลาเพื่อให้ได้ลักษณะภาพการแสดงที่สื่อถึงความหมายของอนิจจตา จะเห็นได้ว่าผู้วิจัยได้ใช้รูปแบบของการจับกลุ่มของนักแสดงทั้งหมดในการนำเสนอในเบื้องแรก เพื่อแสดงให้เห็นว่าทุกสิ่งทุกอย่างในจักรวาลหรือทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นและปรากฏตัวอยู่ในโลกมนุษย์นี้ ต่างมีเหตุแห่งการเกิดขึ้นทั้งสิ้น และไม่มีสิ่งใดที่ตั้งถาวรหรือดำรงอยู่ได้โดยปราศจากการเกิดขึ้น เช่น ต้นไม้เกิดขึ้นมาจากเมล็ดพันธุ์ มนุษย์เกิดการหล่อเลี้ยงในครรภ์ของมารดา ผีเสื้อเกิดจากการเป็นดักแด้ ฯลฯ เหล่านี้แสดงให้เห็นถึงต้นเหตุแห่งการเกิดสิ่งต่าง ๆ สาเหตุที่ผู้วิจัยออกแบบให้นักแสดงอยู่ในท่าทางจับกลุ่มกัน ด้วยเหตุผลที่ว่า อนิจจตา หมายถึงการเกิดขึ้นของสรรพสิ่ง ใช้ความเป็นเอกภาพ (unity) ในการออกแบบ กล่าวคือไม่จงใจให้เห็นความแตกต่างของสิ่งทั้งหลายที่ปรากฏ สอดคล้องกับการตีความตามหลักปรัชญาวิทยา ที่ว่าด้วยสิ่งทั้งหลายในจักรวาลล้วนมีความเป็นสสารแทบทั้งสิ้น ตัวตนที่ว่าใช่ของเรา แท้จริงนั้นก็ไม่ใช่ของเรา สิ่งที่มีอยู่จริง แท้จริงก็ไม่มีอยู่จริง

> การจับกลุ่มของนักแสดงทำให้เห็นพลังสามัคคี เป็นสิ่งเดียวกัน เพื่อจะทำอะไรบางอย่างต่อไป ท่าทางที่ใช้การจัดวางแบบนี้จะได้ภาพที่ทรงพลัง มีความหมายแฝงอยู่ เช่น การเลียนแบบสิ่งบางสิ่งหรือการให้ความหมายกับบางอย่าง อย่างเช่นนาฏยศิลป์จากไตรลักษณ์หากมีการใช้วิธีการจับกลุ่มของนักแสดงจะช่วยให้ภาพเปิดของการแสดงเกิดความน่าสนใจ (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์: 22 เมษายน 2557)

การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยโจทย์ที่พัฒนามาจากคำถามของงานวิจัย จึงพบว่านักแสดงแต่ละคนมีวิธีการใช้ร่างกายที่แตกต่างกัน แต่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความอิสระ โดยละเว้นท่วงท่าที่เป็นลักษณะการกระโดดหรือลอยตัวสู่ที่สูง ในช่วงที่มีการค้นสดทางนาฏยศิลป์ซึ่งนำเสนอความเป็นอนิจจตา ในขณะเดียวกันผู้วิจัยก็เกิดคำถามว่า หากมีการใช้แนวคิดของนาฏยศิลปินคนอื่นมาเป็นแนวทางก็คาดว่าน่าจะสามารถทำให้การออกแบบลีลานาฏยศิลป์มีความน่าสนใจมากขึ้น เนื่องจากปรัชญาของนาฏยศิลปินแต่ละคนย่อมมีความแตกต่างและแสดงถึงลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นออกไป ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำไปศึกษาและพิจารณาในลำดับถัดไป

ภาพที่ 4.3 การด้นสดทางนาฏยศิลป์ตามลักษณะของคำว่า ทุกขตา ในหลักไตรลักษณ์

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.3 เป็นลีลาที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดไตรลักษณ์ที่ว่าด้วยเรื่อง ทุกขตา ผู้วิจัยยังคงใช้วิธีการด้นสดทางนาฏยศิลป์ ประกอบกับการให้โจทย์ที่เป็นรูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายสำหรับการทดลองนาฏยศิลป์ในครั้งนี้เพิ่มเติมคือ การทรงตัวและการเหยียดยืด (balance and extension) เหตุเพราะผู้วิจัยมีทรรศนะว่าความเป็นทุกขตานั้น คือการดำรงคงอยู่ของสรรพสิ่งต่าง ๆ อันหมายถึงการมีชีวิตอยู่ และการมีชีวิตอยู่นั้นก็เพื่อที่มนุษย์จะกระทำสิ่งต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์ต่อตนเองก็ดีหรือต่อบุคคลอื่นก็ดี โดยใช้วิธีการทรงตัวและการเหยียดยืดมาใช้ในการตีความร่วมกัน การทรงตัวแสดงให้เห็นถึงพลัง สมาธิ และความครุ่นคิด หมายถึง การมีสติหยั่งรู้ทุกอาการปฏิบัติ ไม่ว่าจะเยื้องกรายไปในลักษณะใด มนุษย์ก็ต้องรู้จักลมหายใจของตนเอง รู้สึกทุกย่างก้าวและกิริยาอาการที่กำลังดำเนินไปในทุกช่วงขณะจิต ส่วนการเหยียดยืดแสดงให้เห็นถึงความแตกต่าง ความพยายาม ความหลีกหนี หมายถึง การกำหนดรู้ว่าเมื่อมนุษย์มีการเกิดขึ้นแล้ว สิ่งที่ต้องมีต่อไปคือการพยายามมีชีวิตอยู่ ในที่นี้มิได้เจาะจงไปที่การพยายามมีชีวิตในแง่ของการบริโภคอาหารเพื่อให้ร่างกายเจริญเติบโตเท่านั้น แต่ยังหมายถึงการพยายามมีชีวิตโดยปราศจากทุกข์ทั้งหลาย และตามหลักปรัชญาก็ได้ให้ข้อคิดว่าความทุกข์เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น แท้ที่จริงแล้วความทุกข์นั้นมิได้มีอยู่จริง ซึ่งการใช้แนวคิดเรื่องการทรงตัวและการเหยียดยืด มีความสอดคล้องและสัมพันธ์ร่วมกันกับความคิดเห็นของนาฏยศิลปินเกี่ยวกับวิธีการแสดงออกของร่างกายตามทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ดังนี้

> ความเป็นทุกข์ในไตรลักษณ์คงไม่ใช่การแสดงออกถึงความทุกข์ทรมานทางด้านร่างกายและจิตใจเท่านั้น แต่น่าจะเป็นความทุกข์ที่มนุษย์พยายามดิ้นรนต่อการมีชีวิตอยู่ สามารถใช้แนวคิดจากศิลปินตะวันตกมาปรับใช้ได้เช่นเดียวกัน เช่น จิตวิญญาณแห่งความอิสระ (free spirit) และถ้าหากลองนำมาผสมกับรูปแบบเฉพาะ เช่น การหมุน การกระโดด การงอ การเหยียด ก็จะทำให้เกิดการแสดงออกถึงปรัชญาที่ว่าด้วยจิตวิญญาณแห่งความอิสระอย่างมีความแตกต่าง ทั้งนี้ก็ย่อมขึ้นอยู่กับผู้สร้างงานว่ามีความประสงค์จะให้ภาพงานแสดงออกมาเป็นอย่างไร (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 เมษายน 2557)

ภาพที่ 4.4 การด้นสดทางนาฏยศิลป์ตามลักษณะของคำว่า อนัตตา ในหลักไตรลักษณ์

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.4 จะเห็นได้ว่าผู้วิจัยได้ใช้วิธีการคิดมาจากลักษณะของไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาที่ว่าด้วยเรื่องอนัตตา จากการทดลองดังกล่าวผู้วิจัยยังคงใช้วิธีการด้นสดทางนาฏยศิลป์ประกอบการการจัดองค์ประกอบศิลป์ กล่าวคือมีการใช้มิติในเรื่องรูปร่างและรูปทรงที่ชัดเจนขึ้น และส่งผลต่อมิติของการรับรู้ทางสายตามากขึ้น โดยวิธีการจับกลุ่มนักแสดงที่มีระดับของร่างกายที่แตกต่างกัน การยกลอยระหว่างนักแสดง การเหยียดยืด การทรงตัว การหมุนตัว ให้ความรู้สึกถึงความแข็งแรงและพละกำลังของร่างกาย โดยผู้วิจัยขออธิบายเพิ่มเติมคือ การยกลอยระหว่างนักแสดง หมายถึง การอุ้มชู การบูชา การเทิดทูน ซึ่งลักษณะที่ปรากฏอยู่ในอนัตตาตามหลักไตรลักษณ์ได้อธิบายว่า “กระบวนการแห่งสังขารธรรมทั้งหลายหรือกระบวนแห่งรูปธรรมและนามธรรมที่เกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ มาประชุมหรือประมวลกันเข้า และองค์ประกอบเหล่านั้นแต่ละอย่าง ๆ ล้วนมีการเกิดขึ้นและความเสื่อมสลาย” (พระพรหมคุณาภรณ์, 2554: 52-53) เหตุนี้จึงส่งผลให้การยกลอยระหว่างนักแสดงเสมือนเป็นการสื่อสารกับผู้ชมในลักษณะที่ว่า เมื่อช่วงชีวิตของมนุษย์มีการตั้งอยู่อย่างคงที่แล้ว สิ่งที่ต้องเผชิญหน้าต่อไปก็คือการดับสูญและการเสื่อมสลายไปตามธรรมชาติ ในการจัดองค์ประกอบเชิงทัศนศิลป์เช่นนี้ทำให้เกิดภาพแบบความสวยงาม แต่ในความเป็นจริงแล้วการยกลอยระหว่างนักแสดงที่จงใจให้เกิดระดับที่แตกต่างกันนั้น ส่งผลต่อการรับรู้ทางจินตนาการอันหมายถึงการดับสูญและล่องลอยไปสู่อากาศ ในหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาได้ให้ข้อคิดไว้ว่า เมื่อคนกระทำความดีจะได้ไปอยู่ในสรวงสวรรค์ หากกระทำไม่ดีจะต้องไปอยู่ในภูมิที่มีแต่สิ่งชั่วร้าย โดยแนวคิดการใช้วิธีการยกลอยระหว่างนักแสดง และการจัดองค์ประกอบตามทัศนศิลป์ มีจุดที่น่าสังเกตตามความคิดเห็นของอภิธรรม กำแพงแก้ว ดังนี้

> เมื่อไหร่ก็ตามที่ใช้การจัดกลุ่มนักแสดงให้เป็นเหมือนกับการตั้งซุ้ม แต่ใส่ระดับของนักแสดงเข้าไป ย่อมสื่อความหมายได้หลายอย่าง เช่น ความสนุกสนาน การอวยพร ความตระการตา อีกความหมายหนึ่งก็ยังสื่อถือความเป็นที่สุดของสิ่งหนึ่งได้ กรณีนำแนวคิดไตรลักษณ์มาใช้ด้วยวิธีการยกนักแสดงแบบตั้งซุ้มหรือจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ มีเรื่องจุด ตำแหน่ง ระดับ พื้นผิว เข้ามาช่วยในการแสดง ทำให้เกิดมิติของอารมณ์ที่แตกต่างกันไป การตั้งซุ้มแบบมีองค์ประกอบศิลป์อาจสื่อความหมายถึงการดับสูญหรือการนิพพานได้เช่นกัน เพราะเมื่อมีการใช้ระดับที่อยู่สูงสามารถแทนเรื่องการไปสู่สวรรค์เมื่อมนุษย์ทำความดีได้ด้วย (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2556)

3.2) ทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง สำหรับการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ผู้วิจัยได้ประยุกต์และนำแนวคิดที่ว่าด้วยหลักสัจธรรมไตรลักษณ์มาเป็นพื้นฐาน กล่าวคือหลักสัจธรรมไตรลักษณ์เป็นกฎธรรมชาติของทุกสรรพสิ่งในจักรวาล จึงอนุมานได้ว่าเป็นระบบนิเวศของสรรพสิ่ง ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดงในลักษณะที่เป็นวงกลม เส้นตรง เพื่อแสดงความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่ภายในธรรมชาตินั้น จากการพิจารณาประเด็นของการกำหนดทิศทางสำหรับการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง พบว่ามีความสอดคล้องสัมพันธ์กับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี อภิธรรม กำแพงแก้ว และพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ที่ได้นำเสนอไว้ว่า

> ทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงมีส่วนสำคัญในการสร้างภาพให้เกิดบนเวที ผู้ออกแบบสามารถใช้ความรู้จากทฤษฎีทัศนศิลป์ได้ เช่น จุด และเส้น เพื่อสร้างอารมณ์และความหมายต่าง ๆ ของการแสดง นอกจากนี้ยังใช้เรื่องของรูปร่างและรูปทรงมาช่วยในการออกแบบลีลาได้ด้วย การให้นักแสดงต่อตัวหรือประกอบร่างกันเป็นรูปทรง ก็จะทำให้เกิดสัญลักษณ์และเป็นการสื่อความหมายอีกวิธีหนึ่ง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 กรกฎาคม 2557)

> การเคลื่อนที่ของนักแสดงจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง ก็ต้องดูว่าเนื้อหาของการแสดงเป็นอย่างไร ถ้าโจทย์ของการแสดงเน้นความมีระเบียบและพลัง ก็ควรใช้ทิศทางและตำแหน่งที่มีสมมาตร แต่ในงานร่วมสมัยที่มีการนำแนวคิดจากสิ่งต่าง ๆ มาจัดแสดง สามารถใช้วิธีการง่าย ๆ ในการกำหนดทิศทางและตำแหน่ง โดยเริ่มจากรูปเรขาคณิต วงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม สำหรับงานแสดงที่พัฒนามาจากไตรลักษณ์ในพุทธศาสนา การใช้ทิศทางที่เป็นวงกลมหรือวงรี ก็จะช่วยให้เข้าใจยิ่งขึ้นได้ (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2557)

> นาฏยศิลป์สมัยใหม่ไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงการจัดแถวหรือแปรขบวนแบบสมมาตร สามารถใช้วิธีการที่ซับซ้อนหรือเรียบง่ายได้ การเคลื่อนที่ของนักแสดงน่าจะสอดคล้องกับลีลาที่ผู้ออกแบบได้ฝึกซ้อม ส่วนตำแหน่งของนักแสดงน่าจะเลือกใช้จากความเป็นธรรมดาสามัญ เช่น จุด เส้น รูปร่างต่าง ๆ หรือใช้การผสมผสานระหว่างเส้นสองเส้น หรือเส้นและรูปร่างก็ได้ นาฏยศิลป์กับไตรลักษณ์เมื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานแล้ว ในเรื่องตำแหน่งและทิศทางของนักแสดงน่าจะเป็นสิ่งที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อนหรือวกวน (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 7 มีนาคม 2557)

ดังนั้นในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้หลักเกณฑ์ในการกำหนดทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงออกได้ดังนี้

3.2.1) ตำแหน่งที่เป็นวงกลม ให้ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กันและเป็นวงโคจร เสมือนเป็นระบบนิเวศของสรรพสิ่งต่าง ๆ ที่เกื้อหนุนและเชื่อมโยงกัน ซึ่งใช้กับแนวคิดขององค์ประกอบในไตรลักษณ์ที่ว่าด้วยเรื่องการเกิดขึ้น (อนิจจตา)

3.2.2) ตำแหน่งที่เป็นอิสระ ให้ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องแต่มีความขัดแย้งกัน เพราะมนุษย์และสรรพสิ่งในจักรวาลล้วนมีวิถีแห่งการตั้งอยู่ที่แตกต่างกัน ตำแหน่งนี้ผู้วิจัยนำมาใช้กับเรื่องที่ว่าด้วยการตั้งอยู่ (ทุกขตา)

3.2.3) ตำแหน่งที่เป็นเส้นตรงแนวนอน ให้ความรู้สึกราบเรียบ การปล่อยวาง เพราะทุกสิ่งในจักรวาลย่อมมีการดับสิ้นไปตามธรรมชาติ ตำแหน่งของเส้นดังกล่าวนี้ผู้วิจัยใช้กับแนวคิดเรื่องการดับสูญไป (อนัตตา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.5 การกำหนดตำแหน่งนักแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

4) การออกแบบเสียง

เนื่องจากงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รับอิทธิพลมาจากหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ซึ่งประเทศไทยได้สืบต่อวัฒนธรรมทางศาสนามาจากประเทศอินเดีย เพราะ “อารยธรรมอินเดียได้แพร่กระจายออกจากประเทศอินเดีย เข้าสู่ดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะด้านพุทธศาสนาและศิลปกรรม” (วิชชุตา วุธาทิตย์, 2552: 18) ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงพระพุทธศาสนาก็จะให้ความเป็นกลิ่นอายของชมพูทวีปด้วยเช่นกัน อีกทั้งความจำเป็นของงานดนตรีที่มีต่อนาฏยศิลป์และมนุษยชาตินั้น มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอยู่ตลอดและเป็นเช่นนี้ตั้งแต่ครั้งโบราณกาล ดังสอดคล้องกับความคิดเห็นส่วนหนึ่งของประทีป เล้ารัตนอารีย์ และสทาศัย พงศ์หิรัญ ที่ได้อธิบายไว้ว่า

> ดนตรีเพื่อศาสนา (ceremonies music) ในพิธีกรรมทางศาสนาของศาสนาต่าง ๆ มักจะนำดนตรีหรือคำร้องหรือบทสวดต่าง ๆ มาร้อยรจนาเป็นคำประพันธ์ ประเภทโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน และนำคำประพันธ์ บทสวดเหล่านั้นมาขับร้องในท่วงทำนองต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความไพเราะและน่าศรัทธาเลื่อมใส ง่ายต่อการจดจำ ทำให้พิธีกรรมทางศาสนานั้นดูเคร่งขรึมน่าเคารพเลื่อมใสมากยิ่งขึ้น (ประทีป เล้ารัตนอารีย์, 2548: 59)

> เมื่อพูดถึงไตรลักษณ์กับการแสดงนาฏยศิลป์ ดนตรีที่ใช้ควรคำนึงถึงคำว่า ไตร ที่หมายถึงสิ่งสามสิ่ง อาจเป็นเครื่องดนตรีไทย 3 ชนิดที่แตกต่างกัน เช่น เครื่องดีด เครื่องตี เครื่องเป่า เพราะคนไทยชอบความรื่นเริงสนุกสนาน การใช้เครื่องประกอบจังหวะที่เป็นแบบไทย จะช่วยทำให้ภาพการแสดงจากแนวคิดไตรลักษณ์มีความเหมาะสมในฐานะที่เป็นสัจธรรมของศาสนาพุทธในประเทศไทยมากยิ่งขึ้น (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

จากเหตุผลข้างต้นผู้วิจัยจึงเลือกพิจารณาเสียงดนตรีที่เป็นลักษณะบรรยากาศแบบภารตะ เนื่องจากพระพุทธศาสนารับอิทธิพลโดยตรงจากประเทศอินเดีย ดังนั้นในเบื้องแรกนี้ผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้ดนตรีที่เป็นเสียงกลอง เสียงขับกล่อม ฯลฯ ที่ให้บรรยากาศแบบภารตะ ทั้งนี้อิทธิพลของการออกแบบดนตรีในครั้งนี้มิได้มีเจตนาใช้กำกับจังหวะของการเคลื่อนไหวร่างกายแต่อย่างใด เพียงแต่ต้องการสร้างบรรยากาศของการแสดงให้เกิดความศรัทธาเลื่อมใสสอดคล้องกับหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาเท่านั้น

จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 ซึ่งประกอบไปด้วยองค์ประกอบในการทดลองขั้นตอนนี้ 4 ประการ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ และการออกแบบเสียง โดยผู้วิจัยจะขอสรุปประเด็นปัญหาที่พบและแนวทางสำหรับการปรับปรุงการแสดง ดังแสดงในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.1 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
การออกแบบบทการแสดง	กระบวนการแบ่งองก์สำหรับการแสดงมีความชัดเจนและตรงไปตรงมา สะท้อนเฉพาะแนวคิดไตรลักษณ์เพียงอย่างเดียว ซึ่งในด้านบทการแสดงยังสามารถสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ให้แปลกไปจากเดิมได้อีก	หากระบวนทางด้านศาสตร์อื่นมาบูรณาการร่วมกัน อาจเพิ่มแนวคิดรูปแบบของการเคลื่อนไหวร่างกายที่นอกเหนือจากการกำหนดความหมายประจำองก์การแสดงตามลักษณะของไตรลักษณ์
การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงทั้งหมดเป็นนิสิต อาจจะยังขาดประสบการณ์ในการถ่ายทอดอารมณ์ที่ลึกซึ้งและชัดเจน แต่ในแง่ของทักษะการปฏิบัตินาฏยศิลป์พบว่ามีความเหมาะสมกลมกลืนไปกับแนวคิดของการแสดง และนักแสดงมีจำนวนมากเกินไป	เพิ่มการฝึกฝนทักษะปฏิบัติและเพิ่มความสามารถทางด้านการสื่อสารอารมณ์ของนักแสดง หรืออาจใช้วิธีการลดจำนวนนักแสดงให้เหลือลดน้อยลง
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่นำมาใช้อาจยังไม่สื่อสารเรื่องความหมายในไตรลักษณ์เพียงพอ	เลือกรูปแบบและปรัชญาการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลปินอื่น ๆ เพิ่มเติม เพื่อให้ได้รูปแบบที่หลากหลายและมีความน่าสนใจ
การออกแบบเสียง	เสียงแบบภารตะให้ความน่ากลัวมากเกินไป และยังไม่ค่อยเหมาะสมกับแนวคิดไตรลักษณ์	ใช้เสียงดนตรีรูปแบบอื่น ๆ มาทดแทน เช่น เปลี่ยนทำนอง หรือการใช้ความเงียบทดแทน

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตได้ว่า ผลจากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 ส่วนใหญ่พบปัญหาที่ควรปรับปรุงคือในด้านการออกแบบบทในการแสดง และการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ให้มีความคมชัดและกระจ่างมากยิ่งขึ้น อีกทั้ง “บทที่ใช้ในการแสดงจะต้องสอดคล้อง

และสัมพันธ์กับลีลาที่ใช้ด้วย มีความน่าสนใจและดึงดูดให้ผู้ชมติดตามเรื่องราวได้ตลอด และเนื้อหาต้องไม่ขัดแย้งกันหรือหากมีความแตกต่างก็ควรจะเพียงเล็กน้อย ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 กรกฎาคม 2557) ซึ่งผู้วิจัยได้นำภาพบันทึกการเคลื่อนไหวของการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิและนาฏยศิลปินจำนวน 2 คนได้ทำการพิจารณา โดยมีข้อแนะนำและข้อคิดเห็นที่สามารถนำมาตั้งเป็นข้อสังเกตเพื่อใช้พัฒนาการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ในครั้งถัดไปได้ดังนี้

> เมื่อนำการแสดงนาฏยศิลป์มาผสมผสานกับแนวคิดไตรลักษณ์ ก็ควรจะต้องตอบคำถามให้ได้ก่อนว่า ไตรลักษณ์ มีวัตถุประสงค์อะไร มีไปทำไม เหตุใดถึงมี และเมื่อนำมาผสมเป็นงานนาฏยศิลป์ก็ควรจะต้องตัดทอนบางสิ่งบางอย่างออกไป แต่ความเป็นไตรลักษณ์ยังต้องคงอยู่ หมายถึง เกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป และพยายามหารูปแบบในการนำเสนอที่แปลกใหม่ หรือทดลองด้วยวิธีการใหม่ ๆ ไม่ซ้ำแบบเดิม ๆ ที่เคยมีมาก่อน ส่วนอุปกรณ์ประกอบการแสดงก็ควรเลือกให้เหมาะสม ต้องดูแล้วไม่ขัดเขินมากเกินไป ต้องมาด้วยกัน เป็นงานเดียวกัน (จิรายุทธ พนมรักษ์, สัมภาษณ์: 14 กรกฎาคม 2557)

> ควรมองหาวิธีการนำเสนอใหม่ ๆ ที่เป็นการบูรณาการความรู้ในศาสตร์อื่น ๆ ร่วมด้วย เช่น การออกแบบ หรืองานดนตรี เพราะเชื่อว่าน่าจะนำมาพัฒนาเป็นศิลปะร่วมกันได้ ไตรลักษณ์เป็นเรื่องทางความคิดและความเชื่อหรือศรัทธา ไม่สามารถบังคับให้ผู้อื่นเชื่อในสิ่งเดียวกับตนเอง แต่ไตรลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ควรเป็นศิลปะที่กล่อมเกลาจิตใจมนุษย์ ให้มนุษย์รู้สึกถึงแก่นแท้ของไตรลักษณ์ ในด้านการใช้ท่าทาง ดนตรี สื่อสารสนเทศ อุปกรณ์ เสื้อผ้า ก็น่าจะช่วยส่งเสริมให้การแสดงดูเข้าใจขึ้น พยายามคิดงานให้ต่างจากเดิม เน้นการสร้างสรรค์ (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, สัมภาษณ์: 27 สิงหาคม 2557)

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยจะขอสรุปประเด็นปัญหาที่พบจากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 เพื่อให้เห็นภาพรวมอีกครั้ง โดยแบ่งตามองค์ประกอบคือ

การออกแบบบทการแสดง มีกระบวนการในการแบ่งองก์ของการแสดงที่อาจยังไม่ชัดเจน ภาพสะท้อนของความเป็นไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาจึงไม่ชัดเจนตามไปด้วย ผู้วิจัยจำเป็นที่จะต้องค้นหาวิธีการสำหรับการแบ่งองก์การแสดงให้เหมาะสมและสอดคล้องกับสาระของการแสดง และควรพิจารณาเพิ่มเติมแนวคิดเรื่องงานพุทธศิลป์และปรัชญาทางพระพุทธศาสนาเข้าไปกับรูปแบบของการนำเสนอ

การคัดเลือกนักแสดง จากการทดลองพบว่านักแสดงเป็นนิสิต ซึ่งอาจมีวัยวุฒิที่ยังไม่เข้าใจถึงแก่นแท้ของคำว่าไตรลักษณ์ ทำให้เวลาแสดงออกจึงขาดอรรถรสบางอย่างทางด้านปรัชญาและศาสนา โดยเฉพาะในด้านทักษะปฏิบัติพบว่านักแสดงมีศักยภาพทางด้านร่างกาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในระดับดีมาก ในด้านจำนวนของนักแสดงอาจมีปริมาณมากเกินไป ทั้งหมดนี้ผู้วิจัยจำเป็นต้องพิจารณาคัดเลือกนักแสดงใหม่ ใช้นักแสดงที่มีปฏิภาณไหวพริบมากขึ้น อีกทั้งอาจเพิ่มเติมทักษะด้านการสื่อสารให้กับนักแสดง เพื่อช่วยให้การถ่ายทอดมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ พบว่าการนำรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาใช้เพียงอย่างเดียว อาจทำให้การสื่อสารความหมายของไตรลักษณ์ไม่ประสบความสำเร็จ ผู้วิจัยจึงต้องศึกษารูปแบบของนาฏยศิลป์หลาย ๆ ประเภท เพื่อเลือกใช้คุณสมบัติของนาฏยศิลป์ในแต่ละประเภทอย่างเหมาะสม เป็นต้นว่านาฏยศิลป์ตะวันออก

การออกแบบเสียง ในการออกแบบเสียงที่ใช้ดนตรีทำนองภารตะไปสร้างความกลัวให้เกิดขึ้นกับบรรยากาศของการเคลื่อนไหว เมื่อเสียงมีจังหวะที่มาก นักแสดงก็พยายามที่จะฟังเสียงเหล่านั้น แล้วจงใจเคลื่อนไหวให้สอดรับกัน ซึ่งทำให้ภาพของการแสดงยังไม่มีความต่อเนื่องและขาดความเป็นเอกภาพ ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องศึกษาเรื่องการใช้เพลงหรือดนตรีประกอบการแสดงชนิดอื่น ๆ มาทดแทน อาจด้วยการเปลี่ยนเครื่องดนตรีหรือการเปลี่ยนทำนอง

ภาพที่ 4.6 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 (ต่อ)

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 (ต่อ)

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.1.2 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2

จากการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในครั้งที่ 1 นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงจุดอ่อนและจุดแข็ง รวมถึงปัญหาที่ค้นพบและพิจารณาแนวทางในการแก้ไขปรับปรุงเบื้องต้นไว้แล้ว โดยในการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยยังคงพิจารณาตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ 4 องค์ประกอบคือ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ และการออกแบบเสียง มีรายละเอียดดังนี้

1) การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 2

1.1) แรงบันดาลใจในการแสดง ผู้วิจัยได้ศึกษาแรงบันดาลใจเพิ่มเติมจากหนังสือเรื่อง “พุทธศาสนาในฐานะเป็นรากฐานของวิทยาศาสตร์” ซึ่งได้อธิบายถึงความเหมาะเหมือนระหว่างพระพุทธศาสนาและวิทยาศาสตร์ว่ามีกระบวนการในการหาเหตุและผลที่ไม่แตกต่างกัน และต่างก็มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอยู่ ดังทรรศนะของพระพรหมคุณาภรณ์ที่นำเสนอไว้ว่า “จุดกำเนิดของวิทยาศาสตร์คือความใฝ่รู้ในความจริงของธรรมชาติ พร้อมด้วยความเชื่อว่าในธรรมชาติมีกฎเกณฑ์แห่งความเป็นเหตุเป็นผลที่สม่ำเสมอแน่นอน จุดกำเนิดของวิทยาศาสตร์จึงอยู่ที่ใจของมนุษย์ อยู่ที่ความใฝ่รู้และศรัทธาหรือความเชื่อ” (พระพรหมคุณาภรณ์, 2556b: 21) หรือจากอีกหนึ่งทรรศะที่ได้นำเสนอเอาไว้ว่า

> ศาสนาเป็นเรื่องของศรัทธา มากับศรัทธาอยู่แล้ว ศาสนาก็เลยใช้ศรัทธาเป็นเครื่องคุมรักษาแก่นของตนไว้ โดยให้หลักความเชื่อที่จะต้องยึดถือและทำตามอย่างตายตัว ชนิดที่ไม่ต้องถามหาเหตุผล วิทยาศาสตร์ก็จึงรักษาและเผยแพร่หลักของตนออกไป ด้วยวิธีการแห่งปัญญา ที่มีชื่อเฉพาะว่าวิธีวิทยาศาสตร์ (scientific method) ศาสนาก็คือการให้คำตอบเบ็ดเสร็จ คือให้คำตอบที่เชื่อว่าเป็นความจริงพื้นฐานของโลกและชีวิต ขณะที่วิทยาศาสตร์ก็พยายามพิสูจน์ความจริงปลีกย่อยทีละเรื่องละอย่าง เป็นความจริงเฉพาะอย่าง ก้าวไปหาความจริงที่ครอบคลุมที่ละน้อย ๆ จึงทำให้กล่าวโดยเข้าใจได้ว่า ศาสนานั้นให้คำตอบเบ็ดเสร็จ แต่วิทยาศาสตร์ก็ให้คำตอบเบ็ดเตล็ด (พระพรหมคุณาภรณ์, 2556b: 34-35)

ผู้วิจัยจึงได้ทดลองวางโครงเรื่องที่เป็นหลักวิทยาศาสตร์เข้าไปในบทการแสดงร่วมกับแนวคิดเรื่องพุทธประวัติอย่างเดิม ซึ่งค้นพบว่าศาสนาเป็นเรื่องของธรรมชาติอย่างแท้จริง และเมื่อกล่าวถึงธรรมชาติก็ควรพิจารณาสิ่งที่เป็นธรรมดาสามัญ ง่าย ๆ เข้าใจได้โดยทันที โดยในขั้นตอนการวางโครงเรื่องนั้นผู้วิจัยจะกล่าวถึงโดยละเอียดต่อไป

1.2) การวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยได้นำสิ่งเร้า 2 อย่างที่ประกอบไปด้วยเรื่องพุทธประวัติ (ในแง่ที่สัมพันธ์กับหลักไตรลักษณ์) และเรื่องวิทยาศาสตร์ โดยใช้

ความเป็นธรรมชาติมาเป็นฐานของการเล่าเรื่อง ธรรมชาติในที่นี้หมายถึงผลธุลีดินและต้นไม้ เพราะเมื่อกล่าวถึงธรรมชาติ ดินและต้นไม้เป็นสิ่งที่เป็นเรื่องพื้นฐานและเข้าใจง่ายมากที่สุด เพราะเมื่อเวลาสิ้นอายุขัยก็เอาไปฝังดิน ต้นไม้เวลาเติบโตก็งอกเงยมาจากดิน หรือเมื่อเวลาต้นไม้ตายก็อับเฉาอยู่ที่ดินดังเดิม ที่ยกตัวอย่างมานี้ให้ความหมายทั้งในแง่ความจริงและปรัชญา ในขณะที่วิทยาศาสตร์หมายถึงเรื่องของการรับรู้เชิงประสาทสัมผัส เมื่อสิ่งนั้นเกิดขึ้น เกิดได้อย่างไร เมื่อดำรงอยู่ สามารถอยู่ได้ด้วยสิ่งใด และเมื่อดับสลาย เป็นไปเพราะเหตุใด เหล่านี้ผู้วิจัยได้อาศัยความรู้เรื่องงานศิลปะ 3 มิติเข้ามาประยุกต์ ดังนั้นโครงเรื่องจึงเป็นการนำเสนอให้เห็นว่าสรรพสิ่งบนโลกและจักรวาล เมื่อมีการเกิดขึ้น (เปรียบเสมือนต้นไม้ที่ค่อย ๆ งอกเงยออกมาจากกองดิน) ก็มีการเติบโตต่อสู้ (เปรียบเสมือนกับการพยายามดิ้นรนสู้ชีวิต) และมีการดับสูญ (เปรียบเสมือนกับการกลับไปสู่สามัญ) ทำให้เข้าใจได้ง่าย โดยไม่ต้องผ่านการตีความที่ซับซ้อน

1.3) โครงสร้างบทการแสดง แบ่งเป็น 3 องก์ดังนี้

องก์ที่ 1 การเกิดขึ้น (อนิจจตา) ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเกิดขึ้นของธรรมชาติ กองธุลีดินเป็นสิ่งที่ให้กำเนิดสรรพชีวิตบนโลกนี้ มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่ได้มาจากการเจริญเติบโตและการงอกเงยของต้นไม้ ซึ่งอนุมานให้เป็นต้นโพธิ์หรือต้นสาละก็ได้ จึงสอดคล้องกับเรื่องพุทธประวัติด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยจะใช้วิธีการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ผสมผสานกับแนวคิดเรื่องงานศิลปะแบบ 1 มิติ

องก์ที่ 2 การตั้งอยู่ (ทุกขตา) ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากเรื่องการดำรงอยู่และความพยายามที่จะฝ่าฟันอุปสรรคของสรรพสิ่งบนโลก มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่ได้มาจากเรื่องธรรมชาติและวิทยาศาสตร์ ที่เกี่ยวข้องกับการเจริญเติบโตของต้นไม้ที่เกี่ยวพัน เลื้อย และคดเคี้ยวกันและกัน คอยพยุงและช่วยเหลือกัน ผู้วิจัยจะใช้วิธีการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ร่วมกับแนวคิดงานศิลปะแบบ 2 มิติ

องก์ 3 การดับไป (อนัตตา) ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการดับสลายของธรรมชาติ ในที่นี้หมายถึงเวลาของการเจริญเติบโตได้มาถึงจุดสิ้นสุด และจะต้องถึงเวลาแห่งการดับสูญไปตามธรรมชาติ มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงมาจากต้นไม้ในธรรมชาติที่จะต้องเหี่ยวเฉาและร่วงโรย เสมือนกับว่าเป็นการดับสิ้นสูญและหวนกลับคืนสู่ธรรมชาติ ซึ่งก็คือกองธุลีดิน

ดังนั้นในการออกแบบบทสำหรับการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงยังคงใช้แนวทางของการออกแบบบทการแสดงในการทดลองครั้งที่ 1 เป็นพื้นฐาน กล่าวคือ ตั้งต้นที่เนื้อหาของไตรลักษณ์เป็นหลักสำคัญก่อน ว่าด้วยเรื่องของการเกิดขึ้น การตั้งอยู่ และการดับไป สิ่งที่ผู้วิจัยได้ทดลองเพิ่มเติมในการออกแบบบทการแสดงคือการแทรกความรู้ในศาสตร์ทางด้านการออกแบบในเรื่องงานศิลปะแบบ 3 มิติ สอดคล้องกับทรรศนะของอภิธรรม กำแพงแก้ว ที่ได้กล่าวไว้ว่า

ประการแรกความเป็น 1 มิติ เป็นสิ่งที่ไม่มีทั้งความกว้าง ความยาว และความลึก ซึ่งเปรียบได้กับจุดเล็ก ๆ จุดหนึ่ง แต่ในความเป็นจริงแล้วจุดเล็ก ๆ นั้นมีพิกเซล (pixel) ที่เล็กที่สุดรวมตัวกันเป็นภาพ คล้ายกับเป็นอะตอมที่รวมตัวกันเป็นโมเลกุล จุดเหล่านั้นมีความกว้างและความยาวในตัวเอง เพียงแต่เป็นมิติที่เล็กมากจนไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยสายตามนุษย์ปกติ ประการที่สองความเป็น 2 มิติ เป็นสิ่งที่มีความกว้างและความยาว ศิลปะชนิดนี้มักพบเห็นได้ตามจิตรกรรมภาพวาดฝาผนัง เช่น จิตรกรรมภาพวาดฝาผนังในวัดพระแก้ว หรือภาพวาดที่จารึกในวัตถุโบราณ และยังหมายถึงงานแกะสลัก งานจิตรกรรมอื่น ๆ ก็มีการรับรู้แบบ 2 ด้านได้ด้วย และประการที่สามความเป็น 3 มิติ คือมีความกว้าง ความยาว และความลึก เป็นรูปทรงที่ชัดเจน เห็นพื้นผิวและมองได้รอบด้าน เช่น ศิลปะนูนสูง หรืองานประติมากรรมลอยตัวชนิดต่าง ๆ ที่สามารถจับหรือสัมผัสได้จริง (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2556)

นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่าในด้านการประยุกต์ใช้ความรู้ในศาสตร์การออกแบบร่วมกับงานนาฏยศิลป์ ยังเป็นการบูรณาการองค์ความรู้แบบสหสาขาวิชาให้เข้ากับงานศาสนาได้อย่างเหมาะสมอีกวิธีการหนึ่ง โดยประเด็นของการทดลองนำเรื่องศิลปะ 3 มิติมาเป็นแนวทางร่วมกันในการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ ได้รับการสนับสนุนด้วยข้อคิดเห็นจากนราพงษ์ จรัสศรี และสทาศัย พงศ์หิรัญ ดังความที่ได้กล่าวว่า

งาน 3 มิติที่เอามาใช้ในนาฏยศิลป์ส่วนมากพบเห็นในด้านวิธีการนำเสนอ แต่การนำแนวคิดของงาน 3 มิติมาใช้เป็นส่วนผสมของภาพการแสดงในเมืองไทยเชื่อว่าน่าจะมีให้เห็นได้น้อยมาก ดังนั้นหากลองนำแนวคิดของงาน 3 มิติมาใช้กับนาฏยศิลป์และไตรลักษณ์ก็จะลงตัวพอดี เพราะไตรลักษณ์พูดถึงเรื่องของสิ่ง 3 สิ่ง งาน 3 มิติก็มี 3 อย่าง เมื่อเอามาผสมกันน่าจะลงตัว แต่อาจจะต้องดูเรื่องบทการแสดงเป็นพิเศษ และลองปรับความเป็นงาน 3 มิติให้เข้ากับการแสดง เช่น ลีลา 1 มิติ ก็ใช้การยืนเป็นจุด ลีลา 2 มิติ ก็เน้นความกว้างและยาว ส่วนลีลา 3 มิติ ก็ให้เห็นแบบรอบด้าน ถ้ามองในแง่ของภาพการแสดงอาจจะไม่ได้เกิดความแปลกใหม่ แต่ถ้าในแง่ของวิธีการคิดก็เชื่อได้ว่าเป็นงานที่ท้าทายและแปลกใหม่ในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 28 พฤศจิกายน 2557)

เมื่อนำงานศิลปะแบบ 3 มิติมาใช้กับนาฏยศิลป์ การนำเสนอด้วยลีลาท่าทางอาจยังไม่สื่อสารให้คนดูเข้าใจความเป็น 3 มิติเพียงพอ แต่น่าจะช่วยให้เข้าใจมากยิ่งขึ้นในฐานะคนธรรมดาทั่วไปคือ การใช้สื่อหรืออุปกรณ์เข้ามาช่วย เพื่อให้รู้ว่าตอนไหนเป็นศิลปะแบบ 1 มิติ 2 มิติ หรือ 3 มิติ เพราะร่างกายของมนุษย์ถูกสร้างขึ้นตามธรรมชาติให้เป็น 3 มิติอยู่แล้ว การพยายามทำให้เห็นเป็น 1 มิติ หรือ 2 มิติ ด้วยลีลาทางนาฏยศิลป์อาจจะยังไม่สื่อความหมายถึงไตรลักษณ์มากนัก (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

อย่างไรก็ตาม ในการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในการทดลองครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้แนวคิดจากงานศิลปะแบบ 3 มิติมาเป็นพื้นฐานร่วมกับการออกแบบบทการแสดงจากการทดลองครั้งที่ 1 เพิ่มเติม กล่าวคือเป็นการผสมผสานร่วมกันให้ได้ผลลัพธ์ในเรื่องเดียวกันตามลักษณะของแนวคิดไตรลักษณ์ การเกิดขึ้นใช้องค์ประกอบ 1 มิติ การตั้งอยู่ใช้องค์ประกอบ 2 มิติ และการดับไปใช้องค์ประกอบของ 3 มิติ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้กำหนดโจทย์ในการเคลื่อนไหวร่างกายเพิ่มเติม และลดทอนการด้นสดทางนาฏยศิลป์ ร่วมกับการเพิ่มลีลาให้สอดรับกับองค์ประกอบทั้ง 3 ส่วนมากขึ้นกว่าเดิม

2) การคัดเลือกนักแสดง

ในการทดลองครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้นักแสดงกลุ่มเดิมตามอย่างการทดลองครั้งก่อนหน้านี้ อันเนื่องมาจากได้คำนึงถึงทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์ของนักแสดงมาเป็นอันดับแรก ส่วนในเรื่องการถ่ายทอดอารมณ์ของนักแสดงได้พิจารณาเป็นอันดับรอง ผู้วิจัยได้ให้นักแสดงทุกคนทดลองด้นสดทางด้านนาฏยศิลป์เพื่อทำการตรวจสอบวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ของแต่ละคน เช่น การกำหนดโจทย์ให้เคลื่อนไหวร่างกายทีละคนโดยแสดงออกถึงอารมณ์รัก อารมณ์โลภ อารมณ์โกรธ และอารมณ์หลง ซึ่งนักแสดงแต่ละคนก็มีวิธีการแสดงออกที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ประสบการณ์ บุคลิก ลักษณะ และทักษะส่วนตัว

ส่วนวิธีการคัดเลือกนักแสดงยังพบว่า พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ได้เสนอข้อคิดเห็นอันเป็นประโยชน์ไว้ว่า

> ไตรลักษณ์เป็นเรื่องของหลักธรรมในศาสนาพุทธ มีความซับซ้อน ต้องตีความ และเข้าใจความหมายอย่างลึกซึ้ง ในด้านนักแสดงเห็นว่าควรจะใช้ทั้งนักแสดงผู้ชายและผู้หญิง เพราะการเจาะจงอย่างใดอย่างหนึ่งก็จะเกิดคำถามว่า อีกฝ่ายไม่สามารถมีส่วนร่วมกับศาสนาพุทธได้เลยหรืออย่างไร การใช้นักแสดงที่มีทั้งชายและหญิงในการแสดงจึงช่วยสร้างความสมดุล สอดคล้องกับหลักไตรลักษณ์ที่อธิบายเรื่องความเป็นธรรมดาและความเป็นปกติของธรรมชาติทั้งหลาย การเกิดขึ้นตั้งอยู่ และดับไป เกิดขึ้นได้กับทุกคนทุกเพศ หรือแม้แต่สัตว์ที่เป็นเพศผู้เพศเมียยังหลีกหนีไม่พ้นเรื่องดังกล่าว (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

อีกทั้งจำนวนนักแสดง ผู้วิจัยได้พิจารณาลดทอนนักแสดงจากเดิม 9 คน เป็น 6 คน โดยนัยของเลข 6 เป็นสองเท่าของเลข 3 อันเป็นการคิดคำนึงถึงคำว่าไตรลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความเป็นลักษณะสามอย่างสามสิ่ง อนึ่งเรื่องเพศสภาพของนักแสดงผู้วิจัยไม่ได้นำมาเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกนักแสดงแต่ประการใด เพราะมีทรรศนะว่าเรื่องศาสนาเป็นเรื่องที่ทุกบุคคลสามารถมีส่วนร่วมได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระพุทธศาสนาที่เป็นศาสนาที่มิได้จำกัดเฉพาะคนที่ศรัทธา

นับถือเท่านั้น สำหรับมุมมองเรื่องการออกบรรพชาเป็นภิกษุหรือภิกษุณีนั้น ผู้วิจัยไม่ขออภิปรายในที่นี้ เพราะขัดต่อวัตถุประสงค์ของการวิจัย

3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์

3.1) การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง สำหรับการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เช่นเดิม และได้เพิ่มเติมโจทย์ที่จำเป็นต้องใช้ประกอบในการเคลื่อนไหวเข้าไป คือลักษณะสำคัญของงานแบบ 3 มิติ กล่าวคือการเกิดขึ้นใช้องค์ประกอบ 1 มิติ การตั้งอยู่ใช้องค์ประกอบ 2 มิติ และการดับไปใช้องค์ประกอบของ 3 มิติ ซึ่งสอดคล้องและสัมพันธ์ไปกับบทการแสดง สิ่งที่แตกต่างออกไปจากการทดลองครั้งก่อนหน้านี้คือ ผู้วิจัยมิได้ให้นักแสดงสวมบทบาทสมมติเป็นแม่น้ำ อาคาร สัตว์ สิ่งของเครื่องใช้ ฯลฯ แต่ได้ให้นักแสดงทั้งหมดใช้โจทย์ของการสวมบทบาทสมมติอย่างเดียวกันทั้งหมด ในการทดลองครั้งนี้นักแสดงใช้วิธีการสื่อสารทางด้านอารมณ์และความรู้สึกมากขึ้น เลียนแบบวิธีการเกิดขึ้นของผงธุลีดินอันเป็นสิ่งธรรมชาติที่สุด เพราะดินเป็นหน่วยย่อยที่ถูกธรรมชาติสร้างขึ้นมา และถูกนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์อีกหลายลักษณะ โดยความเป็นธรรมชาติยังคงเป็นโจทย์หลักที่นักแสดงใช้เป็นพื้นฐานของการเคลื่อนไหวร่างกาย แต่ยังคงไว้ด้วยการเคลื่อนไหวที่เชื่องช้าและนุ่มนวล เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องของการเกิดขึ้นของสรรพสิ่ง ที่อาศัยสมาธิและความสม่ำเสมอเป็นกลไกในการขับเคลื่อน

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานนาฏยศิลป์จากศิลปินต่างชาติที่ใช้รูปแบบการเคลื่อนไหวถ่ายทอดเรื่องราวของศาสนาพบว่า นาฏยศิลป์บุโตะ (Butoh dance) เป็นรูปแบบของนาฏยศิลป์ในประเทศญี่ปุ่นที่มีความน่าสนใจอย่างมาก “ในวัฒนธรรมของตะวันตกได้ขนานนามให้บุโตะเป็นอาว็องการ์ดด๊านซ์ (avant-garde dance) และยังมีความหมายโดยนัยว่านาฏยศิลป์แห่งความมืด (dance of darkness)” (Taylor, 2012: 15) และจากการศึกษาเอกสารเพิ่มเติมพบว่า ความสำคัญของนาฏยศิลป์บุโตะกับศาสนาเป็นเรื่องสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก ศาสนาและธรรมชาติจึงหลอมรวมกันอย่างกลมกลืน ดังปรากฏในความเห็นของจิรายุทธ พนมรักษ์ ได้อธิบายไว้ว่า

> การเคลื่อนไหวอย่างเชื่องช้า มีพลัง ต่อเนื่องกันอย่างไม่ขาดสายในการออกแบบ ทำให้เห็นเอกลักษณ์ของความเป็นบุโตะในแบบอย่างนาฏยศิลป์ญี่ปุ่นร่วมสมัย ซึ่งเป็นการพัดพาของกระแสลมตะวันออกอันเป็นแรงผลักดัน ในขณะเดียวกันความเป็นทิวทัศน์ธรรมชาติ โดยการใช้ก้อนหินเป็นสัญลักษณ์ ถูกเล่าและเน้นย้ำให้ความรู้สึกที่ดูหนักและฝังลึกลงไป (จิรายุทธ พนมรักษ์, 2553: 52)

ในกระบวนการนี้ผู้วิจัยจึงได้ทดลองนำท่าทางการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์บุโตะบางส่วนเข้าไปผสมผสาน เช่น ท่าทางของแขนและมือ ขาและเท้า แต่มิได้ให้น้ำหนักไปที่รูปแบบดังกล่าวมากนัก เพราะผู้วิจัยยังคงใช้พื้นฐานของการเคลื่อนไหวร่างกายที่มาจาก การด้นสดทางนาฏยศิลป์เป็นหลัก สิ่งที่ทำให้ผู้วิจัยได้ศึกษาความสำคัญของนาฏยศิลป์บุโตะขณะที่ทำการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในครั้งนี้ก็คือ ความต้องการหาท่าทางที่แปลกใหม่ และต้องไม่สวยงาม แต่เนื่องจากเป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นในทันท่วงที ผู้วิจัยจึงยังไม่ได้ทำการศึกษาในคุณลักษณะของนาฏยศิลป์บุโตะเพิ่มเติมเท่าที่ควร และเกรงว่าเมื่อใช้ความเป็นนาฏยศิลป์บุโตะมากจนเกินไปอย่างขาดความเข้าใจ ก็จะส่งผลให้การออกแบบลีลาครั้งนี้เป็นงานศิลปะแบบปะติดปะต่อ ซึ่งผู้วิจัยยังต้องการให้งานนาฏยศิลป์เป็นความคลุมเครือที่ผู้ชมต้องคาดเดาเอง

จุดที่น่าสังเกตคือในด้านการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นไปที่การเคลื่อนไหวแบบผสมผสานระหว่างการด้นสดทางด้านนาฏยศิลป์ และการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ร่วมกับการใช้วิธีคิดของงานศิลปะแบบ 3 มิติมาเป็นแกนในการกำหนดท่าทาง ซึ่งผู้วิจัยมีมุมมองว่างานนาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดงทุกชนิด มีเรื่องของศิลปะแบบ 3 มิติเข้าไปเกี่ยวข้องอยู่แล้ว เช่น ในด้านการจัดลีลาท่าทาง การจัดอุปกรณ์ประกอบ หรือแม้กระทั่งภาพรวมของการแสดง เพียงแต่ความเป็นมิติเหล่านั้นอาจยังไม่ชัดเจนมากเท่าควร จนสามารถแยกคุณลักษณะของมิติต่าง ๆ ด้วยสายตา หรือพิจารณาได้ภายในระยะเวลาอันสั้น จากที่กล่าวมานี้สอดคล้องกับความคิดเห็นของคมสันฐ หัวเมืองลาด ที่กล่าวไว้ว่า

> แม้ว่านาฏยศิลป์ไทยจะไม่มีการใช้ท่าทางที่ผสมผสานวัฒนธรรมอื่นอย่างชัดเจน แต่หากเป็นการปรับหรือประยุกต์ใช้ให้เหมาะสม ในมุมของนาฏยศิลป์ที่พัฒนาเรื่องราวมาจากศาสนาจึงเป็นข้อได้เปรียบที่จะแสดงออกอย่างมาก ท่ารำท่าเต้นเป็นเรื่องของการจัดองค์ประกอบศิลป์อยู่ในตัวเอง มีเรื่องมิติและพื้นผิวอยู่แล้ว เพียงแต่เมื่อไหร่ก็ตามที่ต้องการเน้นส่วนใดให้ชัดขึ้น ก็ต้องไปลดส่วนอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน (คมสันฐ หัวเมืองลาด, สัมภาษณ์: 13 มิถุนายน 2557)

นอกจากนี้ยังพบว่า บล็อมและเชปลิน (Blom and Chaplin) ได้นำเสนอทรรศนะที่น่าสนใจเกี่ยวกับกระบวนการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไว้ว่า

> การออกแบบท่าเต้นมีรูปแบบให้เลือกอย่างหลากหลาย การพัฒนารูปแบบการเต้นควรจะพิจารณาสิ่งใหม่ เช่น สื่อและสารสนเทศใหม่ ๆ เพราะเป็นเครื่องมือคนยุคใหม่ที่ใช้แสดงออกทางความคิดและการสร้างสรรค์ เมื่อเวลาผ่านไปรูปแบบของการเต้นรำที่คิดว่าใหม่ก็จะตกยุคสมัย แต่ก็จะกลายมาเป็นรูปแบบที่เป็นมาตรฐานในอนาคตด้วย คุณค่างานศิลปะและการตัดสินความงาม จึงเป็นเรื่องที่มาจากสิ่งเร้าภายนอก (Blom & Chaplin, 1989: 143)

ภาพที่ 4.7 การผสมผสานงานแบบ 1 มิติกับลักษณะของการเกิดขึ้นในไตรลักษณ์

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.7 เป็นการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 1 โดยผู้วิจัยได้ใช้ทิศทางของการเคลื่อนไหวแบบเรขาคณิตดังเดิม เช่น วงกลม วงรี สี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม ในด้านการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ใช้วิธีการจัดกลุ่มนักแสดงเพื่อให้เห็นถึงความสามัคคี การจับกลุ่มในที่นี้มิได้แสดงเจตนาถึงมนุษย์ แต่ให้ความหมายถึงการเป็นผงธุลีดินที่เป็นเสมือนสิ่งพื้นฐานที่ธรรมชาติได้สร้างสรรค์ขึ้นมา ประกอบกับการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีการนำปรัชญาของการเกิดขึ้นตามหลักไตรลักษณ์มาใช้ร่วมด้วย นอกจากนี้ยังมีการใช้เรื่องของงานแบบ 1 มิติ ที่ให้ความรู้สึกไม่มีความกว้างและความยาว อันหมายถึงจุดนั่นเอง ในที่นี้นักแสดงแต่ละคนจะประจำที่ของแต่ละคนโดยปราศจากการเคลื่อนที่ แต่อวัยวะท่อนบนตั้งแต่เอวขึ้นไปจะมีการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ ภาพการแสดงตอนนี้ผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้เห็นว่า งานแบบ 1 มิติ ซึ่งคือจุด ๆ หนึ่งนั้น เมื่อมีการเคลื่อนไหวและเจริญเติบโตจนแตกแขนงออกไปก็จะเกิดเป็นลายเส้นขึ้นมา โดยในงานทัศนศิลป์ได้อธิบายว่า เส้นคือจุดหลายจุดเชื่อมต่อกัน ดังนั้นในองก์ที่ 1 ซึ่งว่าด้วยเรื่องการเกิดขึ้นในไตรลักษณ์ได้ถูกอธิบายด้วยภาพ 3 แบบเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนคือ การเกิดขึ้นที่เป็นปรัชญา การเคลื่อนไหวอย่างเชื่องช้ามีสมาธิ และการใช้งานแบบ 1 มิติ นอกจากนี้ยังมีการคำนึงถึงความเป็นเลข 3 ในงานออกแบบครั้งนี้ด้วย เช่น การเคลื่อนไหวลีลาท่าทางจำนวน 3 ครั้ง การก้าวเดินจำนวน 9 ครั้ง อันถือเป็นสามเท่าของเลข 3 หรือการทำท่าซ้ำจำนวน 12 ครั้ง ที่ถือเป็นสี่เท่าของเลข 3 เป็นต้น

นราพงษ์ จรัสศรี ได้เสนอข้อแนะนำเกี่ยวกับการประยุกต์ใช้วิธีการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์กับศิลปะต่าง ๆ ที่เป็นงานด้านศาสนา ดังความได้กล่าวว่า

> นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มุ่งเน้นความเป็นมินิมอลลิสม์ (minimalism) ร่วมกับอาศัยการเคลื่อนไหวที่มาจากกิจวัตรประจำวัน (everyday movement) โดยทุกสิ่งทุกอย่างเน้นกระทำแต่น้อย ไม่ต้องเน้นวิธีการหรือทักษะขั้นสูง ซึ่งในงานนาฏยศิลป์ได้คิดคำนึงถึงระดับ 3 ระดับ ประกอบด้วย 1) primitive dance หมายถึง นาฏยศิลป์ดั้งเดิม 2) classic dance หมายถึง นาฏยศิลป์ในราชสำนักมีแบบแผนปฏิบัติ และ 3) technique dance หมายถึง นาฏยศิลป์ที่เน้นทักษะการเคลื่อนไหวขั้นสูง มีการผสมผสานหลายทักษะเข้าด้วยกัน อาจมากกว่าหนึ่งทักษะก็ได้ และต้องมองหันกลับไปว่าไตรลักษณ์ของศาสนาพุทธต้องการสิ่งใดในนาฏยศิลป์ ความเป็นดั้งเดิมน่าจะตรงมากที่สุด เพราะตอบโจทย์ความเป็นธรรมชาติได้ลงตัวที่สุด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 4 เมษายน 2557)

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวร่างกายทางด้านนาฏยศิลป์และการใช้งานศิลปะแบบ 3 มิติมาผสมผสาน ดังนี้

> ร่างกายมนุษย์ถูกสร้างให้เป็นสิ่ง 3 มิติอยู่แล้ว ดังนั้นการพยายามทำการเคลื่อนไหวทางด้านนาฏยศิลป์ อาจจำเป็นต้องใช้เครื่องมือหรือสิ่งสนับสนุนอย่างอื่นมาช่วยเสริม เช่น ด้าน 1 มิติอาจใช้เรื่องของประสาทสัมผัสทางเดียวในการแสดง จำพวกเรื่องของเสียง กลิ่นหรือภาพ เพราะงานทัศนศิลป์ไม่มีคำอธิบายเกี่ยวกับศิลปะ 1 มิติเอาไว้ ด้าน 2 มิติ ก็อาจใช้ลีลาเหมือนอียิปต์ที่เห็นเฉพาะเส้นด้านข้างซ้ายขวา และด้าน 3 มิตินอกจากจะใช้ร่างกายได้อย่างเต็มที่แล้ว ยังสามารถใช้พวกสื่อผสมต่าง ๆ เช่น แสงอินฟาเรด (Infrared) ที่จับภาพความร้อนมาใช้ในการเล่าเรื่องได้ด้วย (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, สัมภาษณ์: 27 สิงหาคม 2557)

นอกจากนี้ สถาพร สนทอง ยังได้อธิบายเกี่ยวกับการใช้ลีลานาฏยศิลป์ร่วมกับศิลปะแบบ 3 มิติ ไว้ดังนี้

> หากจะใช้เรื่องศิลปะ 3 มิติมาจับกับงานนาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นเฉพาะ จะต้องทำความเข้าใจเรื่องมิติแต่ละมิติให้ละเอียด ต้องศึกษาว่ามิตินั้น ๆ มีส่วนสำคัญอย่างไรต่อการรับรู้เชิงประจักษ์ด้วยสายตาของผู้ชม และให้ระมัดระวังเรื่องความซ้ำซ้อนของลีลาการเคลื่อนไหวในระหว่างมิตินั้น ๆ ที่อาจจะไปซ้ำกับมิติอื่น ๆ ด้วย (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์: 19 กันยายน 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.8 การผสมผสานงานแบบ 2 มิติกับลักษณะของการตั้งอยู่ในไตรลักษณ์

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.8 เป็นการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 2 โดยผู้วิจัยได้เลือกใช้วิธีการออกแบบบนพื้นฐานของงานศิลปะแบบ 2 มิติ คือมีด้านกว้างและด้านยาว ดังนั้นการเคลื่อนไหวร่างกายจึงอาศัยเรื่องทิศทางมาช่วยให้เห็นชัดมากขึ้น แต่เนื้อหาหลักของการเคลื่อนไหวร่างกายยังสอดคล้องกับบทการแสดงเช่นเดิม โดยการอธิบายเรื่องการตั้งอยู่ของสรรพสิ่งต่าง ๆ และใช้วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายแบบการทรงตัวและการเหยียดยืดเหมือนการทดลองครั้งก่อนหน้านี้ อย่างไรก็ดีผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดของนาฏยศิลปินต่างประเทศที่ใช้วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่สัมพันธ์กับตัวเลข แรงโน้มถ่วง ธรรมชาติ และเรขาคณิต ดังที่ โรเบิร์ทและฮูเตอรา (Robert and Hutera) ได้สรุปไว้ว่า

> ลูซินดา ไชลส์ (Lucinda Childs) ได้สร้างสรรค์งานในแบบการทดลอง ซึ่งนับว่าเป็นลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่มีรูปแบบเรียบง่าย และจะใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด มักใช้การเดิน วิ่ง เหวี่ยง ที่เกี่ยวข้องกับจังหวะบนรูปแบบของการแสดงที่อิงกับเรื่องของเรขาคณิต (geometric pattern) ส่วนใหญ่จะเป็นงานกลุ่ม (group work) ที่มีนักแสดงหลายคน (Robert & Hutera, 1988: 199)

นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้กล่าวถึงนาฏยศิลปินตะวันตกที่ได้ใช้แนวคิดเรื่องรูปร่างเชิง 3 มิติ ด้วยวิธีการหมุนในลักษณะต่าง ๆ ไว้ดังนี้

> ลอร่า ดีน (Laura Dean) ได้สร้างสรรค์ผลงานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ ท่าเต้นที่ดูธรรมดาสามัญ แบบเรียบง่ายซ้ำไปซ้ำมา (repetitive movement) สร้างและเปลี่ยนรูปแบบ (pattern) การเต้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป และนอกจากนี้ได้ใช้เทคนิคการหมุนตัวอยู่กับที่ ทั้งในเนื้อที่แคบและหมุนวนเป็นวงในที่กว้างใหญ่ นับเป็นการหมุนที่มีเทคนิคที่ต่างออกไปจากการหมุนที่มีแบบแผนที่เคร่งครัด เช่น ท่าหมุนในบัลเลต์ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 140)

ภาพที่ 4.9 การผสมผสานงานแบบ 3 มิติกับลักษณะของการดับไปในไตรลักษณ์

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.9 เป็นการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 3 ซึ่งแสดงให้เห็นถึงลักษณะการใช้งานแบบ 3 มิติ ที่ว่าด้วยเรื่องของความกว้าง ความยาว และความลึก ประกอบกับเรื่องของแนวคิดไตรลักษณ์ที่ว่าด้วยการดับไป โดยได้ปรับปรุงการเคลื่อนไหวร่างกายเสียใหม่ มิได้นำหลักคิดมาจากเรื่องการยกลอยระหว่างนักแสดง แต่ยังคงให้ความสำคัญไปที่การจัดกลุ่มของนักแสดงด้วยระดับที่แตกต่างกันออกไป สำหรับการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกใช้ท่าทางอย่างง่าย ๆ มิได้มุ่งเน้นทักษะทางด้านนาฏยศิลป์มากจนเกินไป โดยวิธีคิดดังกล่าวนี้ได้รับการสนับสนุนจากนาฏยศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายว่า

> ทวีลา ธาร์ฟ (Twyla Tharp) เป็นศิลปินที่สร้างสรรค์งานที่แสงออกถึงความฉลาดของทั้งผู้แสดงและผู้สร้างงาน เช่น การแสดงที่มีการตั้งคำถามให้ทุกคนที่มาชมการแสดงได้ใช้ความคิด อันเป็นหัวใจของงานในแบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (postmodern dance) ส่วนลีลาท่าเต้นเป็นการผสมผสานระหว่างงานที่มีทั้งเรื่องของกฎเกณฑ์และท่าเต้นที่ดูง่ายสบาย ๆ ตลก และดูทันสมัย ไม่ได้เป็นเรื่องราวของการเต้นรำหรือนักเต้นรำโดยเฉพาะ และก็ไม่ใช่เรื่องของพระเอกผู้พิชิตอธรรมหรือนิยายที่มีลักษณะของตัวละคร (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 140)

ในตอนท้ายของการออกแบบนาฏยศิลป์ผู้วิจัยได้กำหนดให้นักแสดงแต่ละคนทำท่าเป่าเทียน ซึ่งเป็นอุปกรณ์สมมติที่กำหนดขึ้น ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการใช้สัญลักษณ์แทนความหมายอันเป็นสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนา โดยในเรื่องของสัญลักษณ์ในนาฏยศิลป์ที่เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงผู้วิจัยจะได้อธิบายหัวข้อลำดับถัดไป อย่างไรก็ตามการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่คำนึงถึงเรื่องแสง เงา หรือภาพสมมติ มีความสอดคล้องกับที่ โรเบิร์ทและฮูเตอรา (Robert and Hutera) ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

> อัลวิน นิโคไลส์ (Alwin Nikolais) เป็นผู้นำร่องในการใช้แสงและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง โดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้างงานให้ผู้พบเห็นได้ตื่นตาตื่นใจไปกับงานแสดงโดยใช้การผสมผสานเทคนิคต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เช่น ภาพ เสียง และแสง ซึ่งทำให้เกิดการลวงตาขึ้นระหว่างของจริงและภาพหลอน (Robert & Hutera, 1988: 212)

3.2) ทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ในการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยยังคงเลือกใช้ตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนที่ของนักแสดงที่อาศัยหลักของเรขาคณิตจากการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 มาเป็นพื้นฐานเดิม โดยได้กำหนดวิธีการเคลื่อนย้ายตำแหน่งที่มีรายละเอียดเพิ่มเติมขึ้นคือ

3.2.1) องก์ 1 การเกิดขึ้นและงานแบบ 1 มิติ ผู้วิจัยใช้ลักษณะของจุด โดยนักแสดงอยู่กับที่ในตำแหน่งเดิม ไม่มีการเคลื่อนย้ายตำแหน่ง เนื่องจากผู้วิจัยต้องการอธิบายว่าจุดเป็นแหล่งกำเนิดของเส้นและรูปร่างต่าง ๆ เสมือนกับเป็นการก่อเกิดสิ่งต่าง ๆ ในจักรวาลที่ต้องเริ่มต้นมาจากสิ่งเล็ก ๆ เสียก่อน การอยู่กับที่ของนักแสดงจึงเป็นการตอบสนองการใช้พื้นที่ของนักแสดง

3.2.2) องก์ 2 การตั้งอยู่และงานแบบ 2 มิติ ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทิศทางด้านซ้ายและด้านขวาเท่านั้น และสอดคล้องกับแนวคิดในงานแบบ 2 มิติที่มีเฉพาะด้านกว้างและด้านยาว ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการเคลื่อนที่ในแนวนอนซ้ายและขวา เพราะตอบสนองต่อวัตถุประสงค์ของการใช้พื้นที่ดังกล่าวด้วย

3.2.3) องก์ 3 การดับไปและงานแบบ 3 มิติ ผู้วิจัยใช้ลักษณะของการหมุนและการเป็นวงกลมมาช่วยทำให้ภาพการแสดงนาฏยศิลป์มีความชัดเจนมากขึ้น กล่าวคืองานแบบ 3 มิติคืองานที่เห็นได้รอบด้าน มีทั้งด้านกว้าง ด้านยาว และด้านลึก อีกทั้งยังสามารถจับต้องและสัมผัสได้ด้วย แนวคิดของการใช้พื้นที่สำหรับนักแสดงในองก์ที่ 3 เรื่องการดับไปจึงเลือกใช้ทิศทางที่มีลักษณะเป็นวงกลมและมีการโคจรที่มีการเคลื่อนที่ไปด้วย ขณะเดียวกันก็มีการใช้ทิศทางที่เป็นเส้นตรงแนวนอน และการแบ่งกลุ่มของนักแสดงให้กลับไปสู่ตำแหน่งที่ 1 ซึ่งหมายถึงการกลับไปเป็นจุดเริ่มต้นเช่นเดิมตามธรรมชาติ

การออกแบบทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงจะช่วยทำให้การแสดงนาฏยศิลป์เกิดมิติมากยิ่งขึ้น สร้างภาพและความเข้าใจที่ร่างกายมนุษย์ไม่อาจตอบสนองได้หมด ดังนั้นการกำหนดพื้นที่และตำแหน่งนักแสดงจึงเป็นกระบวนการหนึ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญ ทั้งนี้ก็ไม่ได้ละเลยเรื่องของความเข้าใจและการถ่ายทอดความหมายตามหลักไตรลักษณ์แต่ประการใด หากแต่ปรัชญาของไตรลักษณ์นั้นได้ถูกอธิบายด้วยการเคลื่อนไหวร่างกาย เครื่องแต่งกาย ดนตรี และอุปกรณ์ประกอบการแสดง จึงทำให้ผู้วิจัยได้ตระหนักว่าการให้ความสำคัญกับองค์ประกอบเล็ก ๆ น้อย ๆ ในการออกแบบท่วงท่านาฏยศิลป์นั้น จะทำให้เกิดกระบวนการเรียนรู้อย่างกว้างขวางขึ้นและได้วิธีคิดอย่างสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้นด้วย โดยเฉพาะหากได้มีการค้นคว้าร่วมกับนาฏยศิลปินที่มีชื่อเสียงทั้งของไทยและต่างประเทศ

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการวางตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนที่ของนักแสดง ไว้ว่า

> การเคลื่อนที่ของนักแสดงจากที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่ง ก็เปรียบเสมือนกับการไหลลื่นของความหมายหรือตัวบท ผู้ชมจะเข้าใจเรื่องราวนั้นได้ก็ต่อเมื่อพิเคราะห์จากการเคลื่อนไหว ไม่ใช่จากท่านิ่ง การสร้างท่าเต้นที่มาจากเรื่องศาสนาพุทธ น่าจะมีการใช้องค์ประกอบจากพุทธประวัติมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์องค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง ส่วนเรื่องมิติต่าง ๆ ตั้งแต่ 1 มิติ 2 มิติ หรือ 3 มิติ ถ้าหากนำมาผสมผสานกับการประดิษฐ์ทางด้านศิลปะการแสดง จะทำให้เกิดความพิศวงน่าสนใจ และทำให้ผู้ชมอยากติดตาม (สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ, สัมภาษณ์: 21 กันยายน 2557)

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับกระบวนการจัดวางตำแหน่งนักแสดงโดยใช้แนวคิดเรื่องศิลปะ 3 มิติมาเป็นพื้นฐานในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ มีรายละเอียดว่า

> การกำหนดตำแหน่งในนาฏยศิลป์เป็นเรื่องที่ต้องใช้ความงามทางทัศนศิลป์เข้ามาช่วย โดยเฉพาะเรื่องของจุด เส้น ความหมาย มักจะถูกอธิบายผ่านความเป็นมิติต่าง ๆ อยู่ในตัวเอง ซึ่งเมื่อศึกษาองค์ประกอบของไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาและองค์ประกอบศิลปะ 3 มิติ จะพบว่าเป็นส่วนผสมที่ท้าทายผู้ออกแบบอย่างมาก หากมีการนำมาผสมผสานกัน ก็ต้องพิจารณาให้เหมาะสมและกลมกลืนในลักษณะงานศิลปะ (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.10 การกำหนดตำแหน่งนักแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

4) การออกแบบเสียง

เพลงดนตรีก็ดีหรือเสียงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติก็ดีนั้น ล้วนแต่เกิดขึ้นเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงงานนาฏยศิลป์ ซึ่งมีความสำคัญและเป็นสิ่งสนับสนุนให้การแสดงเหล่านั้นสามารถถ่ายทอดอารมณ์ไปให้ผู้ชมได้เกิดความเข้าใจในการสื่อสารมากขึ้น ในการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาคัดเลือกเพลงดนตรีหรือเสียงประกอบที่เป็นกิจจะลักษณะมากขึ้น กล่าวคือได้พิจารณาเพลงประกอบการแสดงที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบของเพลงสำเร็จรูป ซึ่งเป็นเพลงที่มีการประพันธ์ไว้สำหรับใช้เฉพาะเรื่องแล้ว ในที่นี้ได้คัดเลือกเพลงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงภาพยนตร์เรื่อง *“Little Buddha”* หรือ *“พระพุทธเจ้ามหาศาสดาโลกลืมไม่ได้”* ประพันธ์เพลงโดยริวอิจิ ซากาโมโตะ (Ryuichi Sakamoto) มีเพลงที่เลือกใช้ ได้แก่ เพลง Raga Kirvani เพลง Nepalese Caravan เพลง Faraway Song และเพลง The Middle Way ซึ่งทั้ง 4 เพลงยังคงเป็นเพลงที่ให้บรรยากาศที่เป็นภารตะเช่นเดิม หากแต่เป็นการบรรเลงเพลงแนวภารตะที่ทันสมัยมากขึ้น เนื่องจากมีการผสมเสียงสังเคราะห์และการประยุกต์เสียงแบบสมัยใหม่ต่าง ๆ เพื่อสร้างบรรยากาศความเป็นร่วมสมัยให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ข้อดีของการคัดเลือกเพลงดนตรีหรือเสียงประกอบการแสดงที่มีการประพันธ์เอาไว้เป็นที่เรียบร้อยแล้วนั้นคือ ง่ายต่อการเลือกใช้เป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นการลดขั้นตอน เพราะเนื่องจากได้เลือกเพลงดนตรีที่ได้ทำสำเร็จรูปเอาไว้แล้ว เพียงแต่เลือกใช้เพลงเหล่านั้นให้เข้ากับบรรยากาศ แนวคิด และรูปแบบของการนำเสนองานนาฏยศิลป์เท่านั้น ในด้านการใช้เสียงของนักแสดงเพื่อการเปล่งออกมาเป็นคำว่าอนิจจตา ทุกขตา อนัตตา นั้น ผู้วิจัยได้ตัดกระบวนการนี้ออกไป เนื่องจากเล็งเห็นว่าการให้นักแสดงเปล่งเสียงอาจยังไม่ใช่วิธีการที่เหมาะสมที่สุดในกระบวนการออกแบบเสียง ดังที่สทาศัย พงศ์หิรัญ และนนท์ณธี ดุลยทวีสิทธิ์ ได้กล่าวไว้ว่า

> เสียงสำคัญมากในการแสดง เพราะไม่ว่าจะเป็นศิลปะการแสดงชนิดใด ก็ต้องอาศัยเสียงในการช่วยสร้างภาพของการแสดงให้สมบูรณ์ขึ้น โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ยิ่งมีความจำเป็น หลีกหนีไม่ได้ เสียงเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างหนึ่ง ช่วยสร้างจังหวะของนักแสดง จังหวะของผู้ชม และจังหวะของอารมณ์แบบต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น บางอย่างที่ท่าทางไม่สามารถทำได้ด้วยข้อจำกัดต่าง ๆ แต่เสียงกลับมาชดเชยในเรื่องนั้น ๆ ได้ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

> ดนตรีประกอบการแสดงที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาจะช่วยขับกล่อมจิตใจและจิตวิญญาณของผู้มีส่วนร่วมได้ระดับหนึ่ง เครื่องดนตรีที่ใช้ ทำนอง อาจมีความแตกต่างกันในแต่ละวัฒนธรรมก็ได้ เช่น บางวัฒนธรรมในประเทศแถบเอเชีย เสียงขลุ่ยจะมีผลต่อด้านความเชื่อ หรือเสียงเคาะจังหวะ ฯลฯ ไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเมื่อนำมาทำการแสดง ดนตรีที่ใช้อาจจะเลือกใช้เสียงที่กำกับจังหวะเพียงอย่างเดียวก็ใช้ เช่น ระฆัง ฆ้อง กรับ ยิ่งผสมกับท่าทางที่แปลกใหม่จะทำให้เกิดภาพการแสดงที่เหมาะสมด้วยเช่นกัน (นนท์ณธี ดุลยทวีสิทธิ์, สัมภาษณ์: 19 กันยายน 2557)

จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 ที่ประกอบไปด้วยองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ และการออกแบบเสียง ผู้วิจัยได้ยึดเอาตามองค์ประกอบตามกระบวนออกแบบและทดลองในครั้งที่ 1 โดยขอสรุปปัญหาที่พบและแนวทางในการปรับปรุงเพื่อการแสดงในครั้งต่อไป ดังแสดงในตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.2 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบบทการแสดง	องก์การแสดงมีความยืดเยื้อมากจนเกินไป และความเป็นงานศิลปะแบบ 3 มิติ อาจไม่สามารถถ่ายทอดได้ด้วยลีลาและท่าทางเพียงอย่างเดียว	ปรับองก์ของการแสดงแต่ละช่วงให้มีความกระชับมากขึ้น
การคัดเลือกนักแสดง	ในด้านประสบการณ์ในการแสดงของนักแสดงแต่ละคนมีไม่เท่ากัน ทำให้การสื่อสารมีปัญหาและไม่ชัดเจน	ให้นักแสดงฝึกฝนทักษะมากขึ้นเพื่อใช้ถ่ายทอดอารมณ์ หรืออีกวิธีการหนึ่งคือการทดลองเปลี่ยนกลุ่มนักแสดงเป็นกลุ่มใหม่ที่มีความชำนาญและมากไปด้วยประสบการณ์การแสดง
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	ศิลปะแบบ 3 มิติไม่สามารถอธิบายด้วยท่าทางอย่างเดียวให้เข้าใจตรงไปตรงมา	ทดลองค้นหาวิธีการใช้ศิลปะแบบ 3 มิติกับการออกแบบท่าทางใหม่อีกครั้ง

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
การออกแบบเสียง	ขาดจังหวะที่คอยเป็นตัวกำกับลีลา	ทดลองหาเพลงดนตรีใหม่หรือเลือกใช้ความเงียบสงัดเพื่อทดแทนการใช้เสียงที่อึกทึกหรือทดแทนเพลงดนตรี

สิ่งที่น่าเน้นคือ ผู้วิจัยพบว่าปัญหาที่ค้นพบส่วนใหญ่และสมควรได้รับการปรับปรุงคือ การคัดเลือกนักแสดง และการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ทั้งนี้ควรคำนึงถึงความคมชัดและความสามารถในการสื่อสารเป็นสำคัญด้วย นอกจากนี้ในด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงดังที่ผู้วิจัยได้เกริ่นไว้ในขั้นตอนการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ว่านักแสดงต้องทำท่าเป่าเทียน เนื่องจากในการฝึกซ้อมการแสดงยังไม่เคยมีเทียนที่เป็นอุปกรณ์จริงมาให้นักแสดงได้ทดลอง โดยการทดลองครั้งต่อ ๆ ไปผู้วิจัยจะได้คำนึงถึงเรื่องอุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นสำคัญ ร่วมกับการพิจารณาเรื่องการออกแบบสถานที่แสดง ดังที่ สถาพร สนทอง และคมสันฐ หัวเมืองลาด ได้ให้ข้อคิดเห็นหลังชมผลงานการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ครั้งนี้เอาไว้ว่า

> เนื่องจากยังไม่เห็นภาพของไตรลักษณ์ตามองค์ประกอบที่ผู้สร้างงานวางไว้ เพราะยังขาดอุปกรณ์ที่ทำให้เกิดความเข้าใจ และควรพิจารณาเรื่องพื้นที่ที่จะใช้แสดงด้วยว่าควรเป็นลักษณะอย่างไร พื้นที่เปิดโล่ง ห้องประชุมหรือห้องนิทรรศการ ในด้านของเพลงดนตรีอาจจะลองใช้ความเงียบและดูเครื่องดนตรีที่เป็นแบบไทย ๆ ก็น่าจะถ่ายทอดได้ดีไม่แพ้กับการใช้เพลงสำเร็จรูป (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์: 19 กันยายน 2557)

> องค์ประกอบของท่าทางในนาฏยศิลป์มีความสวยงามตามทัศนศิลป์และศิลปะแบบ 3 มิติตามที่ผู้ออกแบบตั้งใจเอาไว้ ในด้านความเป็นไตรลักษณ์อาจยังต้องการการสื่อสารที่ชัดเจนและตรงไปตรงมามากกว่านี้ สำหรับอุปกรณ์ที่เป็นเทียน อาจไม่จำเป็นต้องมีในระหว่างการซ้อมย่อย เพราะไม่ได้เป็นอุปกรณ์สำคัญที่มีผลในด้านการออกท่างทางนาฏยศิลป์ ผู้สร้างงานอาจจะดูเทียนที่มีขนาดแตกต่างกันก็จะทำให้ได้ภาพของอุปกรณ์การแสดงที่หลากหลาย ในด้านจำนวนนักแสดงคิดว่าหากลองปรับให้เหลือน้อยกว่านี้ แล้วนำภาพมาเปรียบเทียบกันก็จะทำให้ผู้สร้างงานตัดสินใจได้ว่าควรจะใช้นักแสดงจำนวนเท่าไหร่ (คมสันฐ หัวเมืองลาด, สัมภาษณ์: 2 ตุลาคม 2557)

ผู้วิจัยจึงได้ตั้งข้อสังเกตสำหรับประเด็นปัญหาและแนวทางการแก้ไขโดยสรุปอีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้เห็นภาพรวมของปัญหาที่พบระหว่างขั้นตอนการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ซึ่ง

มีรายละเอียดจำแนกตามองค์ประกอบที่ได้ดำเนินการเอาไว้ ได้แก่

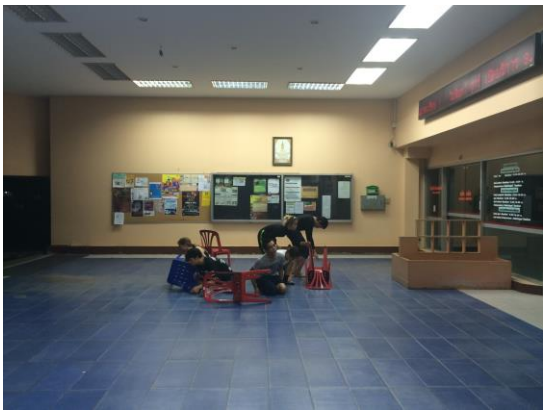
การออกแบบบทการแสดง ผู้วิจัยพบว่าการกำหนดองก์ของการแสดงแต่ละส่วนมุ่งเน้นไปที่งานศิลปะ 3 มิติมากเกินไป ทำให้แก่นแท้ของนิยามจากคำว่าไตรลักษณ์ถูกบดบัง ซึ่งผู้วิจัยจะต้องใช้วิธีการตัดทอนบทการแสดงในแต่ละมิติที่เลือกใช้ให้เกิดความกระชับมากยิ่งขึ้น เพราะศิลปะ 3 มิติ ไม่อาจนำเสนอความเป็นไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาได้อย่างถึงที่สุดเพียงอย่างเดียว

การคัดเลือกนักแสดง นักแสดงแต่ละคนมีประสบการณ์ทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์แตกต่างกัน และสัณฐานของของนักแสดงก็มีความแตกต่างกันด้วย ผู้วิจัยจึงต้องให้นักแสดงทั้งหมดมาร่วมฝึกทักษะปฏิบัติในทิศทางเดียวกัน เพื่อเน้นการสื่อสารอารมณ์และความหมายของการแสดง และอาจสลับกลุ่มของนักแสดงให้เกิดความคละเคล้าในขณะทำการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งจะทำให้นักแสดงที่มีประสบการณ์ได้เป็นแบบอย่างให้กับนักแสดงที่ยังด้อยประสบการณ์

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ จากการทดลองครั้งนี้พบว่า ผู้วิจัยให้ความสำคัญไปที่ศิลปะ 3 มิติมากเกินไป จนทำให้บกพร่องในเรื่องความงดงามตามธรรมชาติของนาฏยศิลป์ ซึ่งศิลปะ 3 มิติกับงานนาฏยศิลป์นั้น เป็นเรื่องที่น่าสนใจหากนำมาผสมผสานกันได้อย่างลงตัว แต่ในที่นี้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ายังไม่เหมาะสมเท่าที่ควร จึงจำเป็นต้องศึกษารูปแบบของนาฏยศิลป์สกุลต่าง ๆ ประกอบด้วยอีกครั้งหนึ่ง

การออกแบบเสียง การออกแบบเสียงที่เกิดขึ้นนั้น เป็นการใช้ดนตรีที่บรรเลงไว้อย่างสำเร็จรูป เป็นดนตรีแนวภารตะที่ผสมผสานระหว่างความเป็นตะวันออกและตะวันตก บทเพลงดังกล่าวยังขาดจังหวะจะโคนที่หนักแน่นและเพียงพอที่จะให้นักแสดงได้ใช้กำกับลีลาของตน โดยจำเป็นจะต้องศึกษาความรู้เรื่องเสียงประกอบการแสดงนาฏยศิลป์อีกครั้ง หรือพิจารณาคัดเลือกแนวเพลงอื่น ๆ ที่มีลักษณะใกล้เคียง

ภาพที่ 4.11 ประมวลภาพการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2



ประมวลภาพการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 (ต่อ)

ประมวลภาพการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 (ต่อ)

ประมวลภาพการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.1.3 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบและสร้างงานนาฏยศิลป์ในสองครั้งที่ผ่านมา ได้พบปัญหาและอุปสรรคบางประการที่มีผลในด้านองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ เช่น ในด้านการสื่อความหมาย ในด้านความสอดคล้องของลีลา ในด้านของเพลงดนตรี ฯลฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในองค์ประกอบประกอบการแสดงอื่น ๆ ซึ่งผู้วิจัยจำเป็นที่จะต้องศึกษาและออกแบบเพิ่มเติม สำหรับการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้คำนึงถึงองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์จำนวน 7 องค์ประกอบ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง การออกแบบอุปกรณ์การแสดง การออกแบบสถานที่แสดง และการออกแบบเครื่องแต่งกาย มีรายละเอียดในการสร้างสรรค์ดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 3

บทการแสดงในที่นี้ ผู้วิจัยได้ทดลองปรับปรุงจากการทดลองสร้างสรรค์งานทั้งสองครั้งที่ผ่านมา สำหรับสาระสำคัญของแรงบันดาลใจในการแสดง และการวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยได้ยึดเอาตามการทดลองครั้งที่ 2 เป็นหลัก โดยกำหนดให้มีช่วงของการแสดงทั้งหมด 4 องก์ ซึ่งขออธิบายโดยละเอียดคือ

1.1) แรงบันดาลใจในการแสดง ผู้วิจัยใช้แนวทางในการทดลองออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 2 ซึ่งในการทดลองครั้งนี้ไม่มีการปรับปรุงเนื้อหา

1.2) การวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยได้อาศัยสิ่งเร้าที่มาจากความคิดคำนึง (ideational stimuli) ในเรื่องการเพิ่มเติมโครงเรื่องของการแสดง โดยผู้วิจัยได้พิจารณาความสำคัญจากวันวิสาขบูชา ซึ่งเป็นวันสำคัญทางพระพุทธศาสนา ซึ่งสาระสำคัญของวันนี้ได้อธิบายถึงการประสูติ การตรัสรู้ และการปรินิพพานของพระพุทธเจ้า โดยจะมีเหตุการณ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากวันวิสาขบูชา เพื่อใช้ในการอธิบายความหมายของแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

1.3) โครงสร้างบทการแสดง แบ่งเป็น 4 องก์ดังนี้

องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture) นำเสนอความมีสมาธิอย่างสงบนิ่ง (meditation) ตามหลักพระพุทธศาสนา โดยมีแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่มาจากลักษณะของการทำสมาธิ เพื่อเป็นการนำร่องของบรรยากาศการแสดงทั้งหมด มุ่งเน้นให้เกิดอารมณ์ของการแสดงในลักษณะการเข้าฌาน ผู้วิจัยใช้วิธีการนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca) นำเสนอแนวคิดของการเกิดขึ้นตามเนื้อหาของอนิจจตาในหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ มุ่งเน้นให้เข้าใจเรื่องของการเกิดขึ้นแห่งจักรวาล มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่มาจากลักษณะของการเกิดขึ้นของสิ่งมีชีวิตต่าง ๆ

ร่วมกับการจัดวางตำแหน่งของนักแสดงที่เป็นแบบ 1 มิติ คือเป็นเรื่องของจุด และการอยู่นิ่งกับที่ โดยใช้วิธีการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha) นำเสนอแนวคิดเรื่องการตั้งอยู่ในหลักไตรลักษณ์ทางพระพุทธศาสนา มุ่งเน้นให้เกิดความเข้าใจทางด้านการดำรงอยู่ของสรรพสิ่ง การพยายาม การทนทุกข์ทรมาน ซึ่งเป็นอาการปกติของสสารในจักรวาล มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่มาจากการบำเพ็ญทุกรกิริยาของพระพุทธเจ้า โดยนำเสนอร่วมกับแนวคิดศิลปะ 2 มิติ ที่อธิบายด้วยเรื่องความกว้างและความยาว และใช้วิธีการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta) นำเสนอแนวคิดเรื่องการดับไปตามหลักไตรลักษณ์ เพื่ออธิบายให้เข้าใจเรื่องความดับสูญ ในที่นี้ไม่ได้เจาะจงไปที่การดับสูญทางกายหรือการสิ้นอายุขัยเท่านั้น แต่ยังหมายถึงการดับสูญที่หมายถึงความสงบนิ่งเยือกเย็น มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่มาจากเรื่องการนิพพานของพระพุทธเจ้า นำเสนอร่วมกับแนวคิดศิลปะ 3 มิติ ที่ว่าด้วยเรื่องความกว้าง ความยาว และความลึก ใช้การนำเสนอรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

จากความพยายามที่จะอธิบายเรื่องราวของแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาด้วยวิธีการถอดความทางปรัชญาวิทยานี้ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากทรรศนะของอดิศักดิ์ ทองบุญ ได้เสนอมุมมองที่น่าสนใจเอาไว้ว่า

> ปรัชญาสำหรับการค้นหาความจริงภายในตนและความจริงเหนือธรรมชาติภายนอกตนซึ่งมีอิทธิพลต่อกัน จึงมุ่งศึกษาเพื่อจะเป็นสิ่งนั้นให้ได้จริง ๆ ไม่ใช่แต่เพียงต้องการจะรู้เท่านั้น เพราะถือว่าธรรมชาติภายในตนกับความจริงเหนือธรรมชาติมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด คุณค่าแห่งชีวิต เช่น ระเบียบวินัย การบังคับตนเอง ความสันโดษ ความไม่ยึดมั่นถือมั่น จึงเป็นคุณลักษณะที่ทำให้ชีวิตพัฒนาสูงขึ้นจนอยู่เหนือโลกหรือทวนกระแสโลก เป็นชีวิตอันประเสริฐกว่าชีวิตแบบชาวโลกทั่วไป (อดิศักดิ์ ทองบุญ, 2532: 2)

แม้ว่าผู้วิจัยได้พิจารณาออกแบบบทการแสดงให้มีทิศทางที่แตกต่างไปจากการทดลองสองครั้งที่ผ่านมา แต่ก็ไม่ได้ละเลยสาระสำคัญที่ปรากฏในการทดลองครั้งก่อน ๆ หากแต่ยังได้นำมาใช้พิจารณาเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ตามแต่ละองค์ประกอบต่อไป จุดที่น่าสนใจในการออกแบบบทการแสดงคือ เกิดความละเมียดละไมและความพิถีพิถันในการออกแบบองค์ประกอบส่วนอื่น ๆ นั่นจึงทำให้ผู้วิจัยอนุมานได้ว่าการออกแบบบทการแสดงให้มีความกระจ่างชัดมากเท่าใดนั้น การออกแบบองค์ประกอบส่วนอื่น ๆ ก็จะทำงานได้อย่างราบรื่นมากขึ้น เสมือนกับว่าบทการแสดงเป็นแผนที่สำหรับใช้ในการทำงานออกแบบนาฏยศิลป์ ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงมุมมองไว้ว่า

> องก์การแสดงที่พัฒนาจากเรื่องไตรลักษณ์ ควรจะต้องแบ่งให้ชัดเจน และต้องทำให้คาดเดาไม่ได้ แต่คนส่วนใหญ่อาจจะเดาได้ว่าไตรลักษณ์กับนาฏยศิลป์จำต้องมี 3 องก์การแสดง แต่ผู้สร้างงานอาจจะทำให้องก์การแสดงมีมากกว่า และไตรลักษณ์อาจจะมีความพิเศษตรงที่อาจหาเรื่องที่เป็นปัจจุบันทันสมัย หรือเรื่องที่เข้าใจได้ง่ายมาใช้เป็นแนวเรื่องการแสดง เช่นอาจจะดูเรื่องสังคม วัฒนธรรม หรือเหตุการณ์พิเศษที่เกิดขึ้น และบทการแสดงหรือที่เรียกว่าองก์นั้น มีประโยชน์อย่างมากในการทำงานออกแบบ เพราะถือเป็นเหมือนแผนที่นำทางในการช่วยให้ขั้นตอนต่อไปมีทิศทางที่ชัดเจนขึ้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

ผู้วิจัยจึงสรุปความคิดในการออกแบบบทการแสดงในการทดลองครั้งที่ 3 ได้ว่า ในด้านแรงบันดาลใจในการแสดงมาจากเรื่องแนวคิดไตรลักษณ์และพุทธประวัติร่วมกับการศึกษาปรัชญาที่เกิดขึ้นพระพุทธศาสนา ในด้านการวางโครงเรื่องของการแสดงมาจากการศึกษาเรื่องวันวิสาขบูชาร่วมกับงานศิลปะแบบ 3 มิติ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากสิ่งเร้าจากการคิดคำนึง (ideational stimuli) โดยแสดงความสอดคล้องกับแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาที่ถูกนำเสนอผ่านการตีความและการถอดความหมายของลักษณะต่าง ๆ ในไตรลักษณ์ และในด้านโครงสร้างบทการแสดงนั้นผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น 4 องก์ ได้แก่ องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture) องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca) องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha) และองก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

2) การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 3

ในการทดลองจำนวนสองครั้งที่ผ่าน พบปัญหาเรื่องนักแสดงจากผู้ทรงคุณวุฒิและนาฏยศิลปินที่ได้ศึกษาภาพบันทึกการแสดงสดของการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ เห็นว่านักแสดงอาจจะลองปรับเปลี่ยนจำนวนนักแสดงให้ลดน้อยลง เช่น อาจจะใช้จำนวนนักแสดงอย่างน้อยในแต่ละช่วงการแสดง ซึ่งมีความสอดคล้องกับทรรศนะของพัชรินทร์ สันติอัชวรรณที่ได้นำเสนอไว้ว่า

> ศิลปินที่จะนำมาใช้ในแสดงในการแสดงเรื่องไตรลักษณ์ อาจจะไม่จำเป็นต้องมีนักแสดงจำนวนมาก สามารถใช้นักแสดงเดี่ยว เพื่อแสดงความหมายของแต่ละองค์ประกอบในไตรลักษณ์ได้ แล้วตอนสุดท้ายก็ให้นักแสดงทุกคนมาแสดงร่วมกัน เพื่อแสดงความหมายของไตรลักษณ์และปรัชญาได้อย่างเหมาะสม (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

การคัดเลือกนักแสดงในครั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้คัดเลือกใช้นักแสดงเพียงจำนวน 3 คน เพราะมีทรรศนะเพื่อให้สอดคล้องไปกับแนวเรื่องของการแสดง ที่กำหนดบทบาทของนักแสดงให้สอดคล้องกับคุณลักษณะของไตรลักษณ์จำนวน 3 ประการ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้นักแสดงเพียง 3 คน ที่สื่อความชัดเจนและความตรงไปตรงมาที่สัมพันธ์กับแนวคิดไตรลักษณ์ด้วยเช่นกัน โดยเพศ

สภาพที่ผู้วิจัยเลือกใช้คือ ใช้ผสมผสานกันระหว่างนักแสดงผู้ชายและนักแสดงผู้หญิง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเรื่องราวของไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคนทุกเพศ ที่ไม่ได้เจาะจงไปเฉพาะเพศใดเพศหนึ่งเท่านั้น ดังความเห็นของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวเรื่องการกำหนดลักษณะของนักแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> ในการแสดงเรื่อง *"นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา"* ของข้าพเจ้า นักแสดงมีการสวมบทบาททั้งผู้ชายและผู้หญิงในคนเดียวกัน แสดงให้เห็นว่านาฏยศิลป์เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับทั้งสองเพศอย่างแท้จริง แสดงถึงบทบาทของผู้ชายที่เป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของนักบัลเลต์ผู้หญิงเรื่อยมา ดังนั้นการให้ความสำคัญของนักแสดงในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใดชุดหนึ่ง ไม่จำเป็นต้องให้ความสำคัญไปที่เพศใดโดยเฉพาะ ยกเว้นแต่ว่าการแสดงชุดนั้นเป็นนาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเฉพาะบทบาทนั้นจริง ๆ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 26 ธันวาคม 2557)

ดังนั้นในการคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 3 ผู้วิจัยจึงได้พิจารณานักแสดงในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้ จำนวน 3 คน โดยใช้ทั้งนักแสดงผู้ชายและนักแสดงผู้หญิง เพื่อแสดงให้เห็นว่าแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเป็นเรื่องที่สัมพันธ์กับบุคคลไม่จำกัดเพศ และในด้านของพระพุทธศาสนาก็ไม่ได้จำกัดผู้ที่นับถือหรือเลื่อมใสศรัทธา การคัดเลือกนักแสดงที่มีทั้งสองเพศสภาพนั้น จึงมีความเหมาะสมในการทดลองครั้งนี้

3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 3

3.1) การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง ในด้านการแบบลีลานาฏยศิลป์ในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายตามรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) เพราะรูปแบบดังกล่าวเป็นการเคลื่อนไหวที่พัฒนามาจากอากัปกิริยาในชีวิตประจำวัน โดยผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวในหลาย รูปแบบ เช่น การนำนาฏยศิลป์ในวัฒนธรรมตะวันตก นำนาฏยลักษณ์ของศิลปินชาวตะวันตกมาเป็นแนวทางในการออกแบบ และการนำนาฏยศิลป์ในวัฒนธรรมตะวันออก ใช้นาฏยลักษณ์ของท่าทางที่แสดงให้เห็นความเป็นตะวันออกโดยเฉพาะ เป็นต้นว่าการหักข้อเท้าขึ้นด้านบน เช่น ท่าแฟล็กเท้า (flex) จากความเห็นดังกล่าวมานี้มีความสอดคล้องกับที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวเกี่ยวกับการหักข้อเท้าขึ้นด้านบนในนาฏยศิลป์เอาไว้ว่า

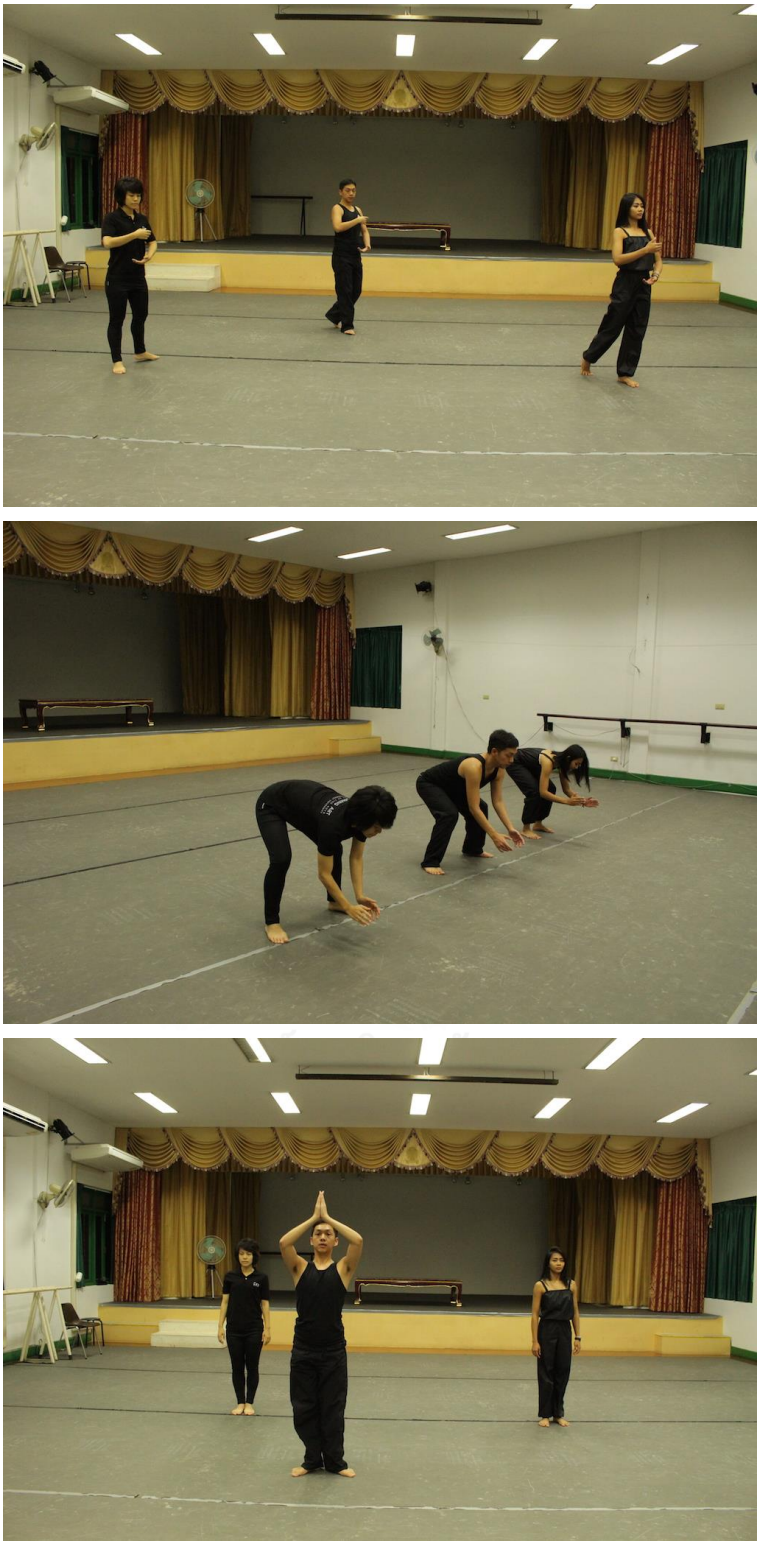
> ในการสร้างงานนาฏยศิลป์ชุด *ชัดชาตรี (Sat Chatri)* ซึ่งเป็นผลงานนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมของไทย (Thai traditional dance) จัดแสดง ณ เมืองลิเวอร์พูล (Liverpool) ประเทศอังกฤษ ในปี ค.ศ. 1984 โดยเป็นการนำเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์ไทย ในที่นี้ท่ารำของการแสดงรำชัดชาตรีมาประยุกต์ใช้ ซึ่งการแสดงชุดนี้แสดงให้เห็นความเป็นตะวันออก เพราะเห็นได้จากลักษณะ

การหักข้อต่อของอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณ์เฉพาะ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 26 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.12 ท่าทางของมือและแขน ขาและเท้า ที่มีการหักข้อต่อขึ้น ในนาฏยศิลป์ไทย
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ดังนั้นเหตุผลที่ผู้วิจัยนำนาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ตะวันออกมาใช้ เนื่องจากแนวคิดไตรลักษณ์เป็นปรัชญาทางพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นหลักสัจธรรมของตะวันออก ส่วนการสร้างสรรค์ที่อาศัยรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เป็นแนวคิดของตะวันตก ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ในการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไว้ว่าต้องการให้รูปแบบการแสดงครั้งนี้มีการผสมผสานนาฏยลักษณ์ที่หลากหลาย โดยใช้คุณลักษณะทางด้านความคิดสร้างสรรค์มาเป็นแนวทาง และถือเป็นการผสมผสานระหว่างสองวัฒนธรรม ซึ่งเป็นประโยชน์ในด้านแนวคิดของนาฏยศิลป์ในลำดับต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 4.13 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากลักษณะอนิจจตาในไตรลักษณ์และศิลปะ 1 มิติ

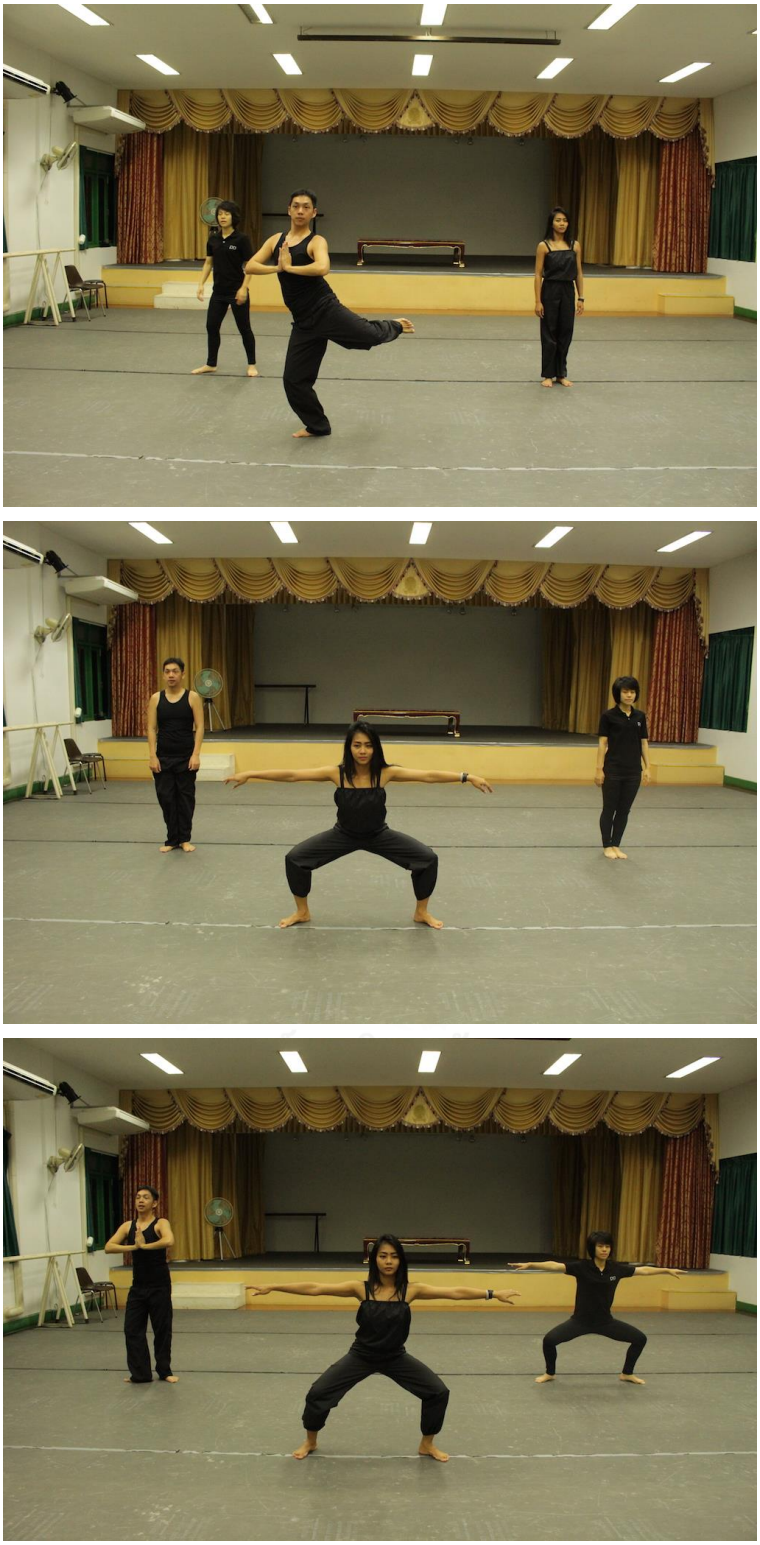
ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.13 เป็นขั้นตอนการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ในองก์ที่ 2 การเกิดขึ้น (อนิจจตา) โดยผู้วิจัยใช้การเคลื่อนไหวของนักแสดงที่พัฒนามาจากอากัปกิริยาตามธรรมชาติในกิจวัตรประจำวัน (everyday movement) เริ่มต้นจากการเดิน ที่ให้นักแสดงแต่ละคนเดินออกมาในพื้นที่แสดง เพื่อแสดงความมีสมาธิ ความสงบนิ่ง การเดินนั้นได้กำหนดให้นักแสดงใช้การประสานสายตา (eye contact) ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดบอดี้คอนแทกอิมโพรไวเซชัน (body contact improvisation) ตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวว่า “ข้าพเจ้าเคยร่วมงานนาฏยศิลป์กับบิดาแห่งบอดี้คอนแทกอิมโพรไวเซชัน (body contact improvisation) คือ สตีฟ แพ็กซ์ตัน (Steve Paxton) ศิลปินผู้ที่มีการใช้ร่างกายแบบนาฏยศิลป์ที่เน้นเรื่องการถ่ายน้ำหนักของร่างกายร่วมกับกฎแรงดึงดูดของโลก ตามแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 26 ธันวาคม 2557)

การเคลื่อนไหวสำหรับการทดลองครั้งนี้จึงเน้นความเรียบง่าย ความประหยัด และความชัดเจนของท่าทางเป็นอย่างมาก โดยผู้วิจัยได้ใช้วิธีการนำเสนอผ่านนักแสดงทั้ง 3 คน โดยให้เคลื่อนไหวร่างกายอย่างเชื่องช้า ทุก ๆ ท่าจะใช้สมาธิและลมหายใจเป็นตัวกำหนดการเคลื่อนไหว เพราะเชื่อว่าสมาธินั้นเกิดขึ้นได้แม้ในขณะนักแสดงกำลังแสดงท่าทางที่สื่ออารมณ์ต่าง ๆ ได้ ดังนั้นสมาธิที่ผู้วิจัยเลือกมานำเสนอผ่านการแสดงออกของท่าทางนั้น จึงมิใช่สมาธิที่อยู่ในรูปแบบของการทำสมาธิตามหลักพระพุทธศาสนาที่จะต้องนั่งอยู่กับที่แล้วทำท่านั่งขัดสมาธิ หากแต่เป็นการนำปรัชญาการใช้สมาธิ การกำหนดลมหายใจ ความแน่วแน่ อันถือได้ว่าเป็นความหมายของการเกิดขึ้นในสรรพสิ่งต่าง ๆ ที่ก่อเกิดมาจากความเรียบง่ายและความสงบ ดังความเห็นของสถาพร สนทอง ได้กล่าวว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> สมาธิสำคัญมากในการแสดงที่เน้นเรื่องราวทางพุทธศาสนา และไม่จำเป็นต้องอยู่ในรูปแบบของการไปวัดและทำบุญตักบาตรนั่งสมาธิ แต่ยังอยู่ที่การนำแนวคิดของพุทธศาสนามาใช้เป็นเครื่องกำหนดกิจวัตรต่าง ๆ สมาธิให้ความรู้สึกพิศวง น่าเกรงขามและพลังของการก่อตัว เป็นสิ่งพิเศษและมีค่าในงานศิลปะ เพราะสมาธิในศิลปะไม่ได้แสดงออกมาให้เห็นตรง ๆ แต่ผู้ชมจะต้องเข้าใจและใช้สมาธิในการเสพงานศิลปะนั้นด้วย (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์: 19 กันยายน 2557)



ภาพที่ 4.14 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากลักษณะทุกขตาในไตรลักษณ์และศิลปะ 2 มิติ

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.14 เป็นวิธีการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 3 การดับไป (ทุกขตา) โดยผู้วิจัยได้อาศัยการเคลื่อนไหวที่มีลักษณะการหักข้อต่อของอวัยวะแขนและขา เพื่อช่วยสร้างภาพของการเคลื่อนไหวตามคติของนาฏยศิลป์ตะวันออก เพราะพระพุทธศาสนาเป็นศาสนาที่ชาวเอเชียตะวันออกส่วนใหญ่ให้ความเคารพนับถือศรัทธา โดยเริ่มต้นจากการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงแต่ละคนที่ไม่พร้อมกัน แต่ละคนจะมีการทำท่าทางต่าง ๆ ที่ผสมผสานแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เข้าไปด้วย ผู้วิจัยได้ให้นักแสดงแต่ละคนทำท่าเดียวกันในเวลาที่ไม่พร้อมกัน เพื่อสื่อสารในลักษณะของการพยายามดำรงชีวิตอยู่ ความเพียรต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นตามความหมายของทุกขตาในไตรลักษณ์ ในด้านความเป็นงานศิลปะ 2 มิติที่นำมาเป็นแนวทางร่วมนั้น นำเสนอผ่านการเคลื่อนไหวที่เป็นแบบความกว้างและความยาว ในลักษณะด้านซ้ายและด้านขวา รวมไปถึงใช้ในการเคลื่อนที่ของนักแสดงในทิศทางดังกล่าวด้วย จุดเด่นที่สำคัญของการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ตามหลักทุกขตาในครั้งนี้พบว่า อยู่ที่การกำหนดให้นักแสดงทำท่าเดียวกันแต่ในเวลาที่ไม่พร้อมกัน ซึ่งเป็นอีกหนึ่งลักษณะของงานศิลปะหลังสมัยใหม่ อีกทั้งยังมีการทำท่าเดิมซ้ำไปมา (repetitive movement) จากวิธีการคิดดังกล่าวนี้ได้สอดคล้องกับทรรศนะของสมิธ (Smith) ที่นำเสนอไว้ว่า

> คานอน (canon) หมายถึงการแสดงอย่างเป็นลำดับ คือในการเคลื่อนไหวส่วนหนึ่งก็จะตามมาด้วยการเคลื่อนไหวอีกส่วนหนึ่งเช่นเดียวกัน กลุ่มหนึ่งเริ่มเคลื่อนไหวแล้วอีกกลุ่มก็เคลื่อนไหวเหมือนกัน ซึ่งเกิดหลังจากที่กลุ่มแรกเคลื่อนไหวไปเพียงชั่วเวลาหนึ่ง หรือเกิดหลังจากที่กลุ่มแรกแสดงการเคลื่อนไหวเสร็จสิ้นลงแล้ว ก็จะปรากฏเป็นลำดับของการเคลื่อนไหวที่ชัดเจนต่อเนื่อง สามารถเริ่มได้ทั้งจากการแสดงเฉพาะบุคคลแล้วเพิ่มจำนวนขึ้นเรื่อย ๆ หรือการแสดงที่เริ่มจากคนมาก ๆ แล้วค่อยลดจำนวนลงก็ได้ (Smith, 2010: 59)

การเคลื่อนไหวลักษณะแบบคานอน (canon) นี้ ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ซึ่งก็ยังปรากฏให้เห็นในทุกองก์ของการแสดง มากบ้างน้อยบ้างตามจุดประสงค์ของนัยสำคัญในแนวคิดไตรลักษณ์ทางพระพุทธศาสนา

ภาพที่ 4.15 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากลักษณะอนัตตาในไตรลักษณ์และศิลปะ 3 มิติ

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.15 เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อแสดงถึงการแสดงในองก์ที่ 4 การดับไป (อนัตตา) ลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายในองก์ดังกล่าวนี้จะมีอิสระของการเคลื่อนไหวมากขึ้นกว่าองก์ที่ผ่านมา เพราะเป็นแนวคิดเรื่องงานศิลปะ 3 มิติที่เห็นได้อย่างรอบด้าน ทั้งด้านกว้าง ด้านยาว และด้านลึก ผู้วิจัยออกแบบให้นักแสดงแต่ละคนทำท่าทางที่แตกต่างกันภายใต้นาฏลักษณ์ของนาฏยศิลป์ตะวันออกและนาฏยศิลป์ตะวันตก มีการใช้แนวคิดเรื่องบอดี้คอนแทกอิมโพรไวเซชัน (body contact improvisation) อันเป็นแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เข้ามาช่วย ประกอบกับการเลือกใช้ท่าทางต่าง ๆ ที่ประหยัดหรือเรียบง่าย และเข้าใจได้อย่างง่ายตามวิธีคิดแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) เพราะผู้วิจัยมีความเห็นว่าการดับไปในที่นี้ เป็นการดับสูญแบบไม่มีการเวียนว่ายตายเกิด (การกลับมาเกิดอีกครั้งในพระพุทธศาสนาเรียกว่า สังสารวัฏ) ดังนั้นท่าทางที่อาศัยเรื่องราวของการปรินิพพานมาใช้นั้นก็จะสื่อนัยสำคัญเปรียบกับพระพุทธเจ้าที่ทรงเสด็จดับขันธ์ปรินิพพานและเป็นอรหันต์ในที่สุด ซึ่งการนิพพานเป็นหัวใจหลักของการสืบทอดคำสอนทางพระพุทธศาสนาในนิกายเถรวาท

วิธีการนำเสนอด้วยศิลปะ 3 มิติ ร่วมกับการประยุกต์การเคลื่อนไหวร่างกายตามหลักนาฏยศิลป์ที่แสดงออกถึงเรื่องการนิพพานนั้น มีข้อคิดเห็นจากนราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้นำเสนอมุมมองไว้ตอนหนึ่งว่า

> การดับไปทางศาสนาพุทธก็มีหลายแบบ ดับไปที่หมายถึงความตาย หรือดับไปที่หมายถึงนิพพาน ผู้ออกแบบก็ต้องเลือกใช้ให้ตรงกับความหมายที่ต้องการจะสื่อสารให้มากที่สุด ไตรลักษณ์เป็นเรื่องที่เชื่อมโยงคำสอนจากคัมภีร์ เป็นแนวคิดที่เอาไว้ใช้สั่งสอนพุทธศาสนิกชนมากกว่าที่เป็นแนวคิดที่อธิบายเรื่องการปลงในสังขารตนเอง และเมื่อนำมาใช้กับงานศิลปะ 3 มิติ ก็ต้องเลือกเอาว่าจะใช้มิติที่เท่าใดในการถ่ายทอดเรื่องนิพพานให้ตรงความต้องการที่สุด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2557)

3.2) ทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ในการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวคิดในการออกแบบทิศทางและการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดงจากการทดลองครั้ง 2 เป็นพื้นฐาน แต่เนื่องจากนักแสดงมีจำนวนที่ลดลง ดังนั้นการถ่ายทอดเรื่องมิติของรูปร่างต่าง ๆ จึงแสดงออกในเรื่องความหมายได้ค่อนข้างคลุมเครือและไม่ชัดเจนเท่าใดนัก ดังจะขออธิบายเพิ่มเติมตามแต่ละองก์ดังนี้

องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture) เนื่องจากผู้วิจัยยังไม่มีการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในองก์นี้ จึงยังไม่ปรากฏการออกแบบทิศทางและตำแหน่งของนักแสดง

องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca) ใช้ทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงที่

อยู่นิ่งกับที่ แสดงถึงเรื่องของจุด อันเป็นหน่วยที่เล็กที่สุดในศิลปะ เพื่อถ่ายทอดความเป็นศิลปะแบบ 1 มิติ

องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha) ใช้ทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงร่วมกับการเคลื่อนไหวร่างกายตามลีลานาฏยศิลป์ที่มีลักษณะด้านซ้ายและด้านขวาที่เน้นความแบนเพื่อถ่ายทอดแบบศิลปะ 2 มิติ

องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta) ใช้ทิศทางและตำแหน่งของการนักแสดงที่เห็นได้อย่างรอบด้าน เช่น การหมุน การยกขา การหันหน้า เพื่อแสดงให้เห็นมิติที่มีความลึก

สำหรับการเลือกใช้วิธีการกำหนดทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงนั้น ผู้วิจัยพบปัญหาคือ เนื่องจากนักแสดงมีจำนวนน้อยลง การสร้างมิติต่าง ๆ ทั้งจากลีลาการเคลื่อนไหวและทั้งจากตำแหน่งของนักแสดง ซึ่งถือเป็นองค์ประกอบที่ต้องสัมพันธ์กันและกันนั้นยังขาดความชัดเจนในแง่ของการรับรู้ด้วยสายตา เพราะนักแสดงที่มีจำนวนเพียง 3 คนนั้น การสร้างรูปร่าง รูปทรง หรือแบบรูปต่าง ๆ ย่อมมีลักษณะที่ค่อนข้างใกล้เคียงกัน แม้ว่าผู้วิจัยจะพยายามอธิบายเรื่องของความหมายในไตรลักษณ์ และความหมายของศิลปะ 3 มิติแล้วก็ตาม ดังที่อภิธรรม กำแพงแก้ว ได้กล่าวว่า “จำนวนนักแสดงมีผลต่อการออกแบบลีลาและการกำหนดที่ที่นักแสดงจะอยู่บนเวที นักแสดงมากก็เห็นภาพชัด นักแสดงน้อยก็เห็นภาพไม่ชัด” (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2556) จากที่กล่าวมานี้ทำให้ผู้วิจัยจึงต้องกลับไปทบทวนเรื่องจำนวนของนักแสดงใหม่ในการทดลองครั้งต่อไป

4) การออกแบบเสียงครั้งที่ 3

ในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาแนวทางในการออกแบบเสียงสำหรับการแสดงจากผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง *“นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว”* ซึ่งในการแสดงดังกล่าวมีความแตกต่างไปจากการแสดงทางนาฏยศิลป์ทั่วไปคือ เป็นการแสดงที่ปราศจากเสียงดนตรีบรรเลงประกอบ แต่อาศัยเสียงจากธรรมชาติที่เกิดขึ้นในสถานการณ์ของการแสดงจริง ๆ ดังความเห็นของสทาศัย พงศ์หิรัญ ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> การแสดงเรื่อง *นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว* ของนราพงษ์ จรัสศรี เป็นการแสดงที่ดูแล้วค่อนข้างอึดอัดมาก เพราะไม่มีเสียงดนตรีประกอบ นักแสดงและผู้ชมจึงมีสมาธิร่วมกันอย่างมหาศาล แต่ภายใต้ความมีสมาธินั้นก็เจือปนไปด้วยความอึดอัดและกดดัน เพราะต้องคอยให้ความสนใจกับการแสดงที่อยู่ตรงหน้า ซึ่งในทางละครก็มีบางฉากที่ใช้ความเงียบเป็นองค์ประกอบหลักของเสียงในการแสดง แต่สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์พบได้ไม่บ่อยนักที่จะเป็นการแสดงที่ไม่มีเสียงดนตรีบรรเลงเลยจริง ๆ ความเงียบที่ผู้ออกแบบจงใจให้เกิดขึ้นนั้น เรียกได้ว่าสร้างสมาธิอย่างสูง (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 15 ธันวาคม 2557)

ในการทดลองออกแบบเสียงสำหรับการแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทดลองนำแนวคิดจากทรรศนะข้างต้นมาเป็นแรงบันดาลใจ โดยเป็นการเคลื่อนไหวที่ไม่มีเสียงดนตรีประกอบแต่อย่างใด ผลการทดลองในครั้งนี้พบว่านักแสดงมีสมาธิในการเคลื่อนไหวร่างกายที่ค่อนข้างมาก แต่ในเรื่องของจังหวะจะโคนที่ใช้กำกับลีลานั้น หากนักแสดงฝึกซ้อมไม่เพียงพอก็จะทำให้การเคลื่อนไหวที่ตั้งใจให้พร้อมเพรียงกัน ดูแล้วให้ความหมายตรงกันข้ามอย่างสิ้นเชิง ในขณะที่ประเด็นการใช้ความเงียบของเสียงมาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงนั้น ผู้วิจัยเพียงเพื่อนำมาใช้ทดลองในการออกแบบเรื่องเสียง เพื่อสังเกตปฏิกิริยาของนักแสดงว่าสามารถสื่อสารความหมายของไตรลักษณ์ได้มากกว่าการแสดงที่ประกอบดนตรีหรือไม่ ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำสิ่งที่ได้จากการสังเกตไปปรับปรุงเรื่องการออกแบบเสียงและลีลาในกระบวนการต่อไป

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 3

ในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสำหรับการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงเรื่องการใช้สัญลักษณ์เป็นหลักสำคัญ เนื่องจากต้องการให้อุปกรณ์ที่จะนำมาใช้ในการแสดงสามารถสื่อสารความหมายในเรื่องไตรลักษณ์ได้อย่างเหมาะสม จากการศึกษาเรื่องวันสำคัญทางพระพุทธศาสนาคือ วันวิสาขบูชาและวันอัฏฐมีบูชา ผู้วิจัยจึงเลือกใช้สัญลักษณ์ในการแสดงคือ ดอกบัว ซึ่งเป็นพุทธสัญลักษณ์ที่เด่นชัดมากในพระพุทธศาสนา ซึ่งสอดคล้องกับข้อคิดเห็นของกิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> ดอกบัวถือได้ว่าเป็นดอกไม้แห่งสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนา อันเป็นศาสนาประจำชาติ และเป็นดอกไม้ศักดิ์สิทธิ์ ชาวพุทธนิยมใช้ดอกบัวเพื่อสื่อในการพรรณนาเรื่องราวและเหตุการณ์ เพราะชาวพุทธถือว่าดอกบัวเป็นสัญลักษณ์แห่งความงาม ความสะอาดบริสุทธิ์ และการตรัสรู้ธรรม (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, 2554: 14)

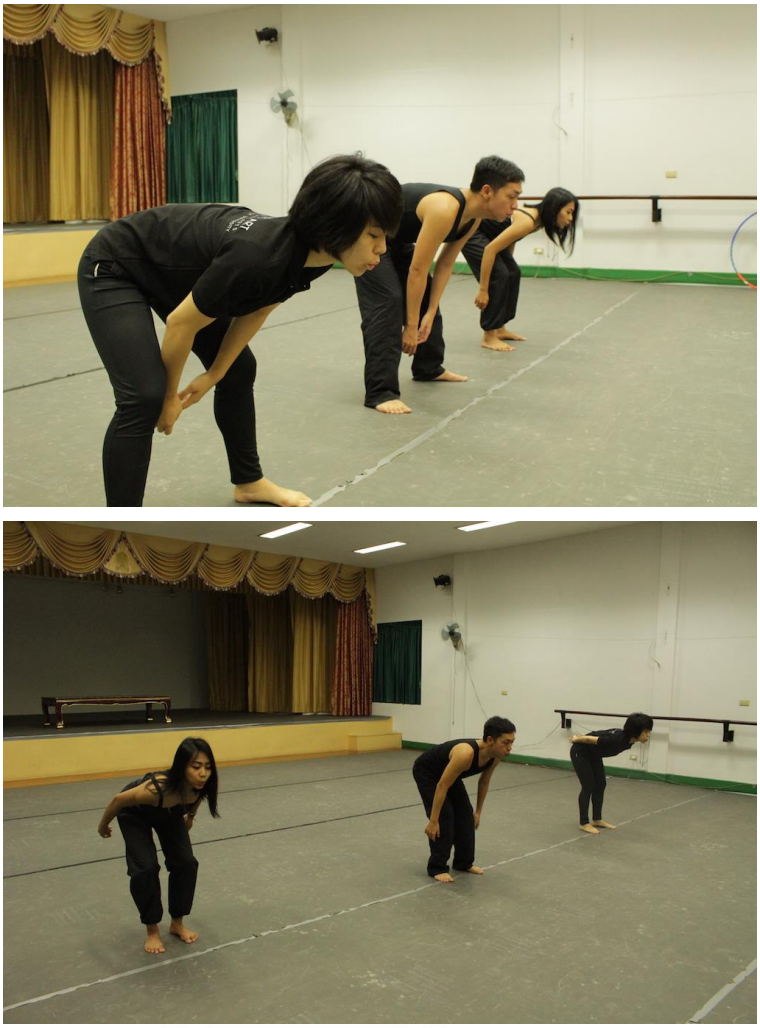
นอกจากนี้ยังได้พิจารณาใช้อุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ด้วย เช่น เทียนไข เพราะมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับเรื่องพระพุทธศาสนาเช่นกัน เนื่องจากในเหตุการณ์ของวันอัฏฐมีบูชา เป็นวันที่พระพุทธเจ้าทรงเสด็จดับขันธ์ปรินิพพานและมีการถวายพระเพลิง ผู้วิจัยจึงได้ใช้ลักษณะของเปลวไฟในเหตุการณ์ตามพุทธประวัตินี้ มาใช้แสดงออกถึงความหมายของการดับสูญไป และการเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ เทียนไข ในการทดลองครั้งนี้ โดยมีความสอดคล้องกับความเห็นของพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ที่ได้อธิบายไว้ว่า

> การสื่อความเป็นศาสนาพุทธในการแสดงนาฏยศิลป์ได้อีกอย่างหนึ่ง ก็คือการใช้ดอกบัว และการใช้เทียนหรือธูป ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของศาสนาพุทธได้เช่นกัน เวลาคนเข้าไปที่วัดหรือทำบุญ

ตักบาตรในวันสำคัญ จะมีการเวียนเทียนด้วย ซึ่งเทียนถือเป็นสื่อที่ใช้ระหว่างการให้ความเคารพและการดับสูญได้พร้อมกัน (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 7 มีนาคม 2557)

อย่างไรก็ตามในการทดลองออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยมิได้นำอุปกรณ์จริงมาให้นักแสดงได้ทดลอง เนื่องจากผู้วิจัยเห็นว่าอุปกรณ์ทั้งสองคือดอกบัวและเทียนไข ยังไม่จำเป็นที่จะต้องให้นักแสดงได้ถือใช้จริงในการฝึกซ้อมครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้ออกแบบลีลาท่าทางที่อนุมานว่ามีอุปกรณ์ทั้งสองอยู่ด้วย ดังภาพที่ 4.16 ที่แสดงให้เห็นว่านักแสดงได้สมมติการถืออุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้งสองอย่างเอาไว้

ภาพที่ 4.16 การอนุมานถืออุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ ดอกบัวและเทียนไข ด้วยมือเปล่า
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.17 การอนุมานเป่าเทียนไขโดยนักแสดง
ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.17 จึงเห็นได้ว่านักแสดงใช้วิธีอนุมานเรื่องอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งผู้วิจัยได้สังเกตว่านักแสดงไม่มีความคุ้นชิน เพราะอุปกรณ์ดังกล่าวผู้วิจัยและนักแสดงไม่สามารถจินตนาการถึงเรื่องขนาด น้ำหนัก และพื้นที่ของอุปกรณ์ได้ ส่งผลให้การออกแบบอุปกรณ์การแสดงในครั้งนี้เป็นเพียงการถ่ายทอดออกมาจากจินตนาการ ซึ่งในการทดลองครั้งถัดไปจะได้นำอุปกรณ์ประกอบการแสดงจริงมาทดลองใช้ เพื่อให้นักแสดงได้เกิดความคุ้นเคย อีกทั้งยังเป็นการจัดองค์ประกอบศิลป์ได้อีกวิธีการหนึ่ง เพราะอุปกรณ์การแสดงมีส่วนสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวร่างกายและนัยสำคัญของการเคลื่อนไหวด้วยเช่นกัน

6) การออกแบบสถานที่แสดงครั้งที่ 3

พื้นที่สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์โดยทั่วไปมักจะพบเห็นว่ามีลักษณะเป็นโรงละคร (theatre) ซึ่งมีการแบ่งแยกพื้นที่ระหว่างผู้แสดงและผู้ชมออกจากกัน โดยผู้วิจัยได้รับสิ่งเร้าที่เกิดจากการมองเห็น (visual stimuli) ที่เห็นงานประติมากรรมศิลปะแบบรูปหล่อสำริดลอยตัวที่ตั้งอยู่ข้าง ๆ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จึงเกิดแนวคิดว่าหากมีการจัดแสดงงานนาฏยศิลป์ในบริเวณโล่งแจ้งแบบงานประติมากรรมดังกล่าวน่าจะทำให้การแสดงมีความน่าสนใจและเกิดความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ที่พบเห็นได้ ในประเด็นของงานศิลปะกับพื้นที่เฉพาะนั้นเป็นเรื่องที่จำเป็นต้องค้นคว้าเพิ่มเติมสืบเนื่องไปอีก ดังทรรศนะของเด่นพงษ์ วงศาโรจน์ ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับศิลปะกับพื้นที่เฉพาะไว้ว่า

> ศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (Art and Site Specific) ในที่นี้หมายถึง รูปแบบของผลงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นภายใต้เงื่อนไขของการแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างความคิด ผลงานศิลปะและบริบทของพื้นที่ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านกายภาพหรือทางด้านประวัติศาสตร์ของพื้นที่ โดยมุ่งหวังให้ผลงานศิลปะที่สร้างขึ้นนั้น ปรากฏอยู่โดยไม่ทำให้รู้สึกแปลกแยกกับชุมชนและพื้นที่ (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์, 2544: 275)

นอกจากนี้ สตีห์ (Steeh) ยังได้แสดงทรรศนะสอดคล้องกันว่า

> นาฏยศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่ต่างก็คิดว่าตนเองเป็นผู้ปฏิวัติแนวคิดรูปแบบการเคลื่อนไหวของมาธา เกรแฮม (Martha Graham) ข้อแตกต่างบางประการที่ทำให้การแสดงแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) แตกต่างไปจากนาฏยศิลป์แบบอื่น ๆ ก็คือความสามารถในการจัดแสดงในสถานที่ต่าง ๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ หลังคาอาคาร สถานที่เหล่านั้นกลับกลายเป็นที่ใช้แสดง นอกเหนือจากการแสดงในโรงละครแบบปกติ (Steeh, 1982: 48)

จากความสนใจเรื่องพื้นที่แบบเปิดโล่งดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ลองเลือกสถานที่สำหรับการแสดงไว้ 2 ส่วน ส่วนแรกคือบริเวณลานกว้างด้านหน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และส่วนที่สองคือบริเวณห้องโถงด้านหลังคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทั้งสองส่วนนี้มีจุดเด่นและจุดด้อยที่แตกต่างกัน ดังนี้

พื้นที่ด้านหน้าอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุดเด่นคือให้ลักษณะที่เปิดโล่ง เนื่องจากอยู่ด้านหน้า เมื่อมีผู้เดินผ่านไปมาก็มักจะสังเกตเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่บริเวณดังกล่าวได้ค่อนข้างชัดเจน จุดด้อยคือ เมื่อเป็นพื้นที่เปิดโล่งมากเกินไป ทำให้การควบคุมองค์ประกอบ

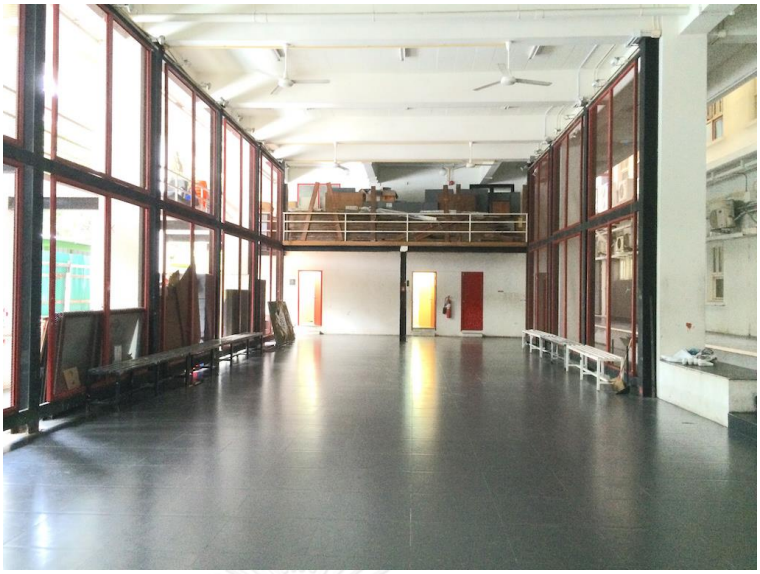
ของการแสดง เช่น เรื่องเสียงหรือแสง มีความลำบาก อีกทั้งอาจมีรถยนต์ผ่านสัญจรไปมาระหว่างมีเหตุการณ์การแสดงเกิดขึ้นจริง ๆ เพราะพื้นที่อยู่ใกล้ริมถนน

พื้นที่ด้านในอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุดเด่นคือให้ลักษณะที่เป็นกรอบเป็นเหลี่ยม ในที่นี้มิใช่บ่งบอกและแบ่งแยกระหว่างผู้แสดงและผู้ชม แต่มีความเป็นมิติในด้านความกว้าง ความสูงและความลึก อีกทั้งมีโครงสร้างที่ทำจากวัสดุเหล็ก ตระแกรงเหล็ก ทำให้เกิดความรู้สึกที่แปลกใหม่และทันสมัย พื้นที่สำหรับใช้งานก็มีลักษณะที่พอเหมาะ สามารถใช้จัดแสดงนาฏยศิลป์ได้ สำหรับจุดด้อยคืออาจมีผลในด้านการรองรับคนดู รวมถึงการติดตั้งระบบเสียงหรือแสงและการเลือกใช้ทิศทางของพื้นที่ก็มีอย่างจำกัด

สำหรับเรื่องพื้นที่การแสดงทั้งสองส่วนดังที่ผู้วิจัยได้จินตนาการเอาไว้ในเบื้องต้นนั้นพบว่า พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ได้แสดงทรรศนะที่เหมาะเหมือนไว้ดังนี้

> ห้องโถงด้านในของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีลักษณะเฉพาะเพราะเป็นพื้นที่สำหรับนิสิตทุกชั้นปีไว้ทำกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกัน ในอดีตก็เคยใช้พื้นที่แห่งนี้ในการทำกิจกรรมรับน้องและพิธีมอบไฟศิลปิน สำหรับด้านการแสดงก็มีการจัดกิจกรรมการแสดงในบางโอกาสและเป็นเฉพาะรายวิชาเท่านั้น อีกทั้งเป็นบริเวณไว้สำหรับทำกิจกรรมส่วนรวมของคณะในลักษณะอื่น ๆ แต่ในด้านการใช้เป็นสถานที่จัดแสดงผลงานนาฏยศิลป์อย่างเป็นทางการยังไม่เคยมีมาก่อน ซึ่งหากมีการจัดแสดงเกิดขึ้นในสถานที่ดังกล่าว ก็เป็นที่น่าติดตามว่าจะออกมาในลักษณะใด (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

ภาพที่ 4.18 บริเวณลานกว้างด้านหน้าอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.19 บริเวณห้องโถงด้านในอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: ผู้วิจัย

8) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนาฏยศิลป์นั้น มีวิธีการนำเสนออยู่อย่างหลากหลาย ซึ่งก็ต้องขึ้นอยู่กับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ที่จะนำเสนอด้วย เช่น นาฏยศิลป์ราชสำนักก็จะมีเครื่องแต่งกายที่อยู่ในกรอบจารีตและแบบแผน ขณะที่นาฏยศิลป์พื้นเมืองก็จะมีความอิสระในการออกแบบ อาศัยเครื่องแต่งกายที่สวมใส่ในประจำวัน นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับความนิยมและยุคสมัยของรูปแบบทางศิลปะจากทั่วโลก อันมีอิทธิพลต่อกระบวนการสร้างงานนาฏยศิลป์ด้วยเช่นกัน การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนาฏยศิลป์จึงเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญประการหนึ่ง ทำให้จำแนกได้ว่านาฏยศิลป์ชุดนั้นมีที่มาจากสิ่งใด เครื่องแต่งกายยังบ่งบอกความมีรสนิยมและสัญลักษณ์ในเนื้อหาของนาฏยศิลป์นั้น ๆ ด้วย ดังสอดคล้องกับทรรศนะของฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้กล่าวเกี่ยวกับการออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงละครไว้ว่า

> การออกแบบเครื่องแต่งกายละครเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่มีความสำคัญมากในการสร้างโลกของละครทั้งหมดให้เป็นจริงบนเวที เครื่องแต่งกายละครบอกอะไรหลายอย่างเกี่ยวกับตัวละคร สีสัน บรรยากาศ ธรรมชาติ และรูปแบบของละคร ความคล้ายคลึงหรือความเหมือนกันของเครื่องแต่งกายแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันหรือความต่างกันของตัวละครแต่ละตัว สำหรับองค์ประกอบของภาพรวมบนเวทีทั้งหมด เครื่องแต่งกายเป็นสิ่งที่นักแสดงให้ความสำคัญมากที่สุด เพราะต่างก็สร้างตัวละครมีชีวิตขึ้นมาโลดแล่นบนเวที นักแสดงและเครื่องแต่งกายจึง

เปรียบเสมือนเป็นหนึ่งเดียว (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2557: 1-2)

สำหรับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ ได้นำแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนามาใช้ในการแสดง ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกพิจารณาออกแบบเครื่องแต่งกายตามจินตนาการโดยมุ่งเน้นการแสดงออกถึงสัญลักษณ์และวิธีการนำเสนอตามคติของมินิมอลลิสม์ (minimalism) ที่มุ่งเน้นความประหยัด เรียบง่าย และตรงไปตรงมา โดยอาศัยจินตนาการในเรื่องสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนาเป็นหลักสำคัญในการตั้งต้นออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง โดยให้ความสำคัญในประเด็นของการเลือกใช้สีในการนำเสนอเรื่องราวทางพระพุทธศาสนานั่นคือ สีขาว เพราะสีขาวเป็นสีที่ให้ความหมายเกี่ยวกับความผ่องผุดบริสุทธิ์ ดอกบัวในใช้ในการกราบไหว้บูชาพระพุทธศาสนาส่วนใหญ่มักนิยมใช้ดอกบัวสีขาว ดังนั้นสีขาวจึงเป็นหัวใจสำคัญของการออกแบบเครื่องแต่งกาย

ในด้านรูปแบบและรูปทรงของเครื่องแต่งกายตามจินตนาการนั้น ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงเรื่องความเป็นเอกภาพ เนื่องด้วยการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ให้ความสำคัญกับเรื่องดังกล่าว การไม่แบ่งแยกเพศสภาพของนักแสดงรวมถึงความกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกันของภาพการแสดงทั้งหมด ดังนั้นแม้ว่าจะมีนักแสดงที่เป็นทั้งผู้ชายหรือผู้หญิง เครื่องแต่งกายจึงไม่มีผลต่อการรับรู้ การตีความ การรับรู้เรื่องราวที่ผู้ชมจะได้รับจากการแสดง

ภาพที่ 4.20 ภาพดอกบัวที่ถูกใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

ภาพที่ 4.21 อิสดอร่า ดันแคน (Isadora Duncan) ภายใต้เครื่องแต่งกายสีขาวแบบกรีก-โรมัน
ที่มา: (Daly, 2002: 104)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากความคิดเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในพระพุทธศาสนามาถ่ายทอดในการแสดงนาฏยศิลป์ครั้งนี้ ผู้วิจัยมิได้แบ่งแยกเรื่องเพศสภาพ และคำนึงถึงความเป็นเอกภาพเป็นสำคัญ ดังนั้นจากจินตนาการที่มีในด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยจึงได้ทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายให้เป็นรูปธรรมได้ดังนี้

ภาพที่ 4.22 ภาพร่างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพร่างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ (ต่อ)

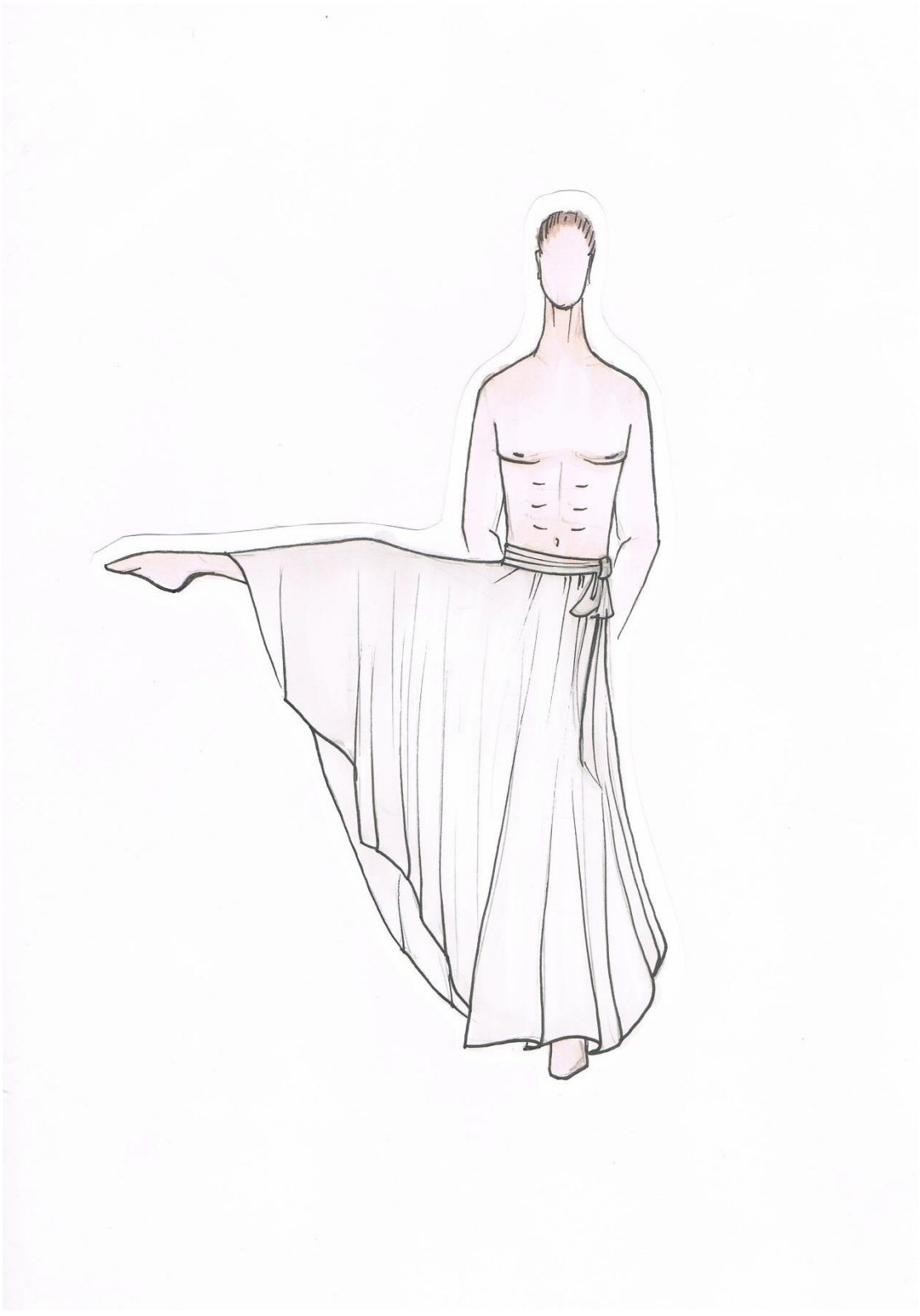
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพร่างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพร่างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพร่างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพร่างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 ที่ประกอบไปด้วยองค์ประกอบนาฏยศิลป์คือ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่แสดง และการออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยขอสังเขปปัญหาที่พบและแนวทางในการปรับปรุงเพื่อออกแบบการแสดงในครั้งต่อไป ดังแสดงในตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.3 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบบทการแสดง	บทการแสดงมีความชัดเจนมากขึ้นในด้านของการแบ่งองก์การแสดง แต่ยังขาดความเป็นเอกภาพในระหว่างองก์	หาแนวทางปรับปรุงบทการแสดงที่ทำให้เกิดความเอกภาพและเป็นหนึ่งเดียว
การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงมีจำนวนน้อยมากจนเกินไป จึงทำให้วิธีการสื่อสารความหมายของไตรลักษณ์ยังขาดความสมบูรณ์	ลองปรับเพิ่มจำนวนนักแสดงให้มากขึ้น อาจใช้นักแสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงที่จำนวนเท่ากัน
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	เน้นด้านลีลาการเคลื่อนไหวไปที่นาฏยศิลป์ตะวันออกมากเกินไป	ปรุงปรุงลีลาการเคลื่อนไหวให้เห็นระหว่างนาฏยศิลป์ตะวันตกและตะวันออกที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น
การออกแบบเสียง	การใช้ความเงียบทำให้ขาดจังหวะจะโคนที่นักแสดงจะใช้ยึดถือเป็นจังหวะหลักในการแสดง	พิจารณาเลือกเสียงหรือดนตรีที่มีจังหวะมาใช้ในการแสดง
การออกแบบอุปกรณ์	ขาดอุปกรณ์การแสดงจริงมาให้นักแสดงได้ใช้ฝึกซ้อม ทำให้นักแสดงยังไม่เห็นภาพของการแสดงตามที่ผู้วิจัยต้องการ	นำอุปกรณ์การแสดงจริงมาใช้ในการทดลองและการฝึกซ้อมด้วย
การออกแบบสถานที่แสดง	ได้พิจารณาเรื่องพื้นที่ 2 ส่วนคือด้านหน้าและด้านในอาคารคณะ	เลือกเพียง 1 พื้นที่ที่จะใช้จัดแสดงผลงานนาฏยศิลป์

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
	ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	
การออกแบบเครื่องแต่งกาย	ในกระบวนการออกแบบไม่พบปัญหา แต่อาจมีปัญหาตอนกระบวนการตัดเย็บ เนื่องจากต้องเลือกวัสดุที่เหมาะสม	คัดเลือกวัสดุที่จะนำมาตัดเย็บให้เหมาะสม ระบายอากาศ ไม่หนัก และสามารถใส่เคลื่อนไหวได้อย่างคล่องตัว

สรุปได้ว่า เมื่อศึกษารายละเอียดต่าง ๆ ตามองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ข้างต้นนี้แล้ว ผู้วิจัยจึงได้ตั้งข้อสังเกตสำหรับประเด็นปัญหาและแนวทางการแก้ไขโดยสรุปอีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้เห็นภาพรวมของปัญหาที่พบระหว่างขั้นตอนการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ซึ่งมีรายละเอียดจำแนกตามองค์ประกอบที่ได้ดำเนินการเอาไว้ ได้แก่

การออกแบบบทการแสดง บทการแสดงยังขาดความเป็นเอกภาพในแง่ของการตีความหมายผ่านเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา แต่ละส่วนมีความแตกต่างกัน แนวทางแก้ไขคือผู้วิจัยจะต้องพิจารณาปรับปรุงบทการแสดงเพื่อให้รอยต่อระหว่างความหมายของแต่ละคุณลักษณะในไตรลักษณ์มีความชัดเจนมากขึ้น ในขณะเดียวกันภายใต้ความชัดเจนนั้นก็ต้องมีเอกภาพร่วมกันไปทั้งผลงานด้วย

การคัดเลือกนักแสดง นักแสดงมีจำนวนค่อนข้างน้อยทำให้การแสดงความหมาย หรือการทำท่าเพื่อสร้างรูปร่างหรือรูปทรงต่าง ๆ มีความไม่ชัดเจน แนวทางแก้ไขคือผู้วิจัยจะกลับไปทบทวนการเพิ่มจำนวนของนักแสดงให้มากขึ้น ตามอย่างของการทดลองในครั้งที่ 1 และ 2 ที่ผ่านมา

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ มีการนำเสนอวิธีการเคลื่อนไหวผ่านนาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ตะวันออก แต่เนื่องจากมีการนำความเป็นนาฏยศิลป์ตะวันออกมาใช้มากเกินไป ทำให้ความเป็นนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ปฏิบัติท่าทางผ่านความรู้สึกแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) ไม่ชัดเจน แนวทางแก้ไขคือปรับปรุงท่าทางให้มีความเป็นเอกภาพระหว่างนาฏยลักษณ์ทั้งสอง เพื่อให้เกิดความกลมกลืนในเนื้อหาของการแสดงที่มาจากวัฒนธรรมตะวันออก แต่ปรากฏรูปแบบการเคลื่อนไหวผ่านวัฒนธรรมตะวันตก

การออกแบบเสียง การเลือกใช้ความเงียบเป็นเครื่องกำหนดการเคลื่อนไหวของนักแสดงยังเป็นปัญหา เพราะนักแสดงไม่มีจังหวะในการควบคุมการเคลื่อนไหวร่างกาย แม้ว่านักแสดงจะมีประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์มาก แต่เมื่อลองเคลื่อนไหวโดยปราศจากเสียงดนตรี

หรือเพลงแล้ว พบว่าในแง่ของสมาธิมีมากขึ้นเพราะต้องใจจดจ่ออยู่กับลีลา ในขณะที่ความเงียบทำให้สมาธิดังกล่าวมีมากจนเกินพอดี กลายเป็นความอึดอัด แนวทางแก้ไขคือผู้วิจัยจะพิจารณาเลือกใช้เสียงประกอบการแสดงที่พัฒนามาจากแนวคิดทางพระพุทธศาสนาและศิลปะตะวันตก โดยการใช้เครื่องดนตรีบรรเลงที่ให้บรรยากาศหรือความรู้สึกถึงการมีสมาธิหรือการเข้าฌาน

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งนี้ได้ถูกออกแบบผ่านจินตนาการของผู้วิจัย ทำให้ยังไม่มีการนำอุปกรณ์ดังกล่าวมาใช้ในการแสดงจริง นักแสดงไม่สามารถเข้าใจภาพของอุปกรณ์ตามที่ผู้วิจัยได้จินตนาการได้ ประกอบกับไม่รู้ขนาด คุณภาพ พื้นผิว ฯลฯ อันมีผลต่อการถือสิ่งเหล่านี้ประกอบการแสดง แนวทางการแก้ไขคือนำอุปกรณ์ประกอบการแสดงจริงมาให้นักแสดงได้ทดลองใช้

การออกแบบสถานที่แสดง พิจารณาไว้ 2 ส่วนคือ บริเวณหน้าอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ และบริเวณด้านในอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทั้ง 2 แห่งมีความแตกต่างกันในเรื่องพื้นที่ใช้สอยและบรรยากาศโดยรอบ ซึ่งผู้วิจัยจะต้องเลือกพื้นที่แห่งใดแห่งหนึ่ง ทั้งนี้เพื่อใช้ในการวางแผนการแสดงในอนาคตต่อไป

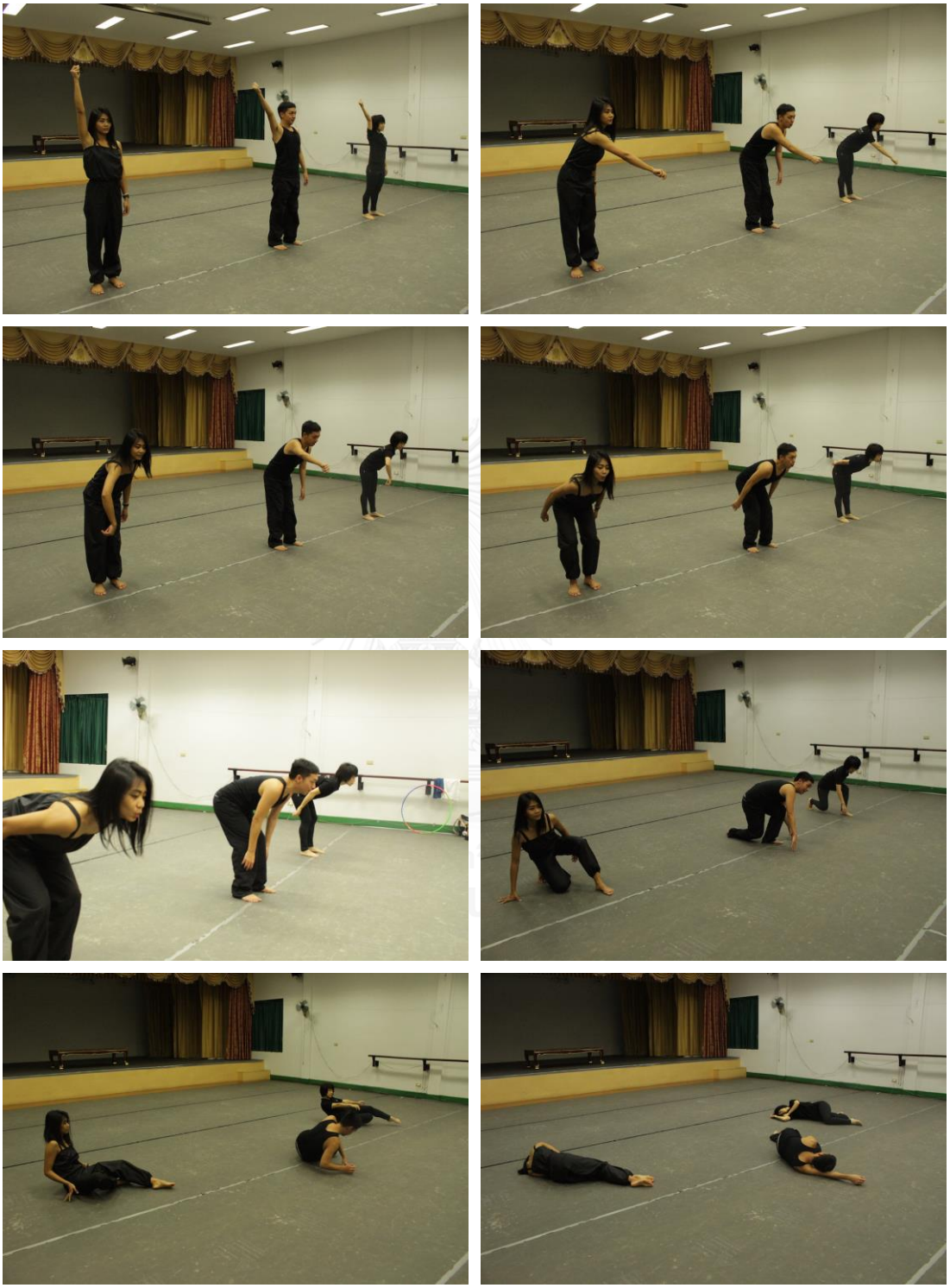
การออกแบบเครื่องแต่งกาย นำสัญลักษณ์เรื่องสีทางพระพุทธศาสนามาใช้คือสีขาว ร่วมกับการได้รับแรงบันดาลใจมาจากอุปกรณ์การแสดงที่ใช้ดอกบัว โดยผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายที่ไม่คำนึงถึงเพศสภาพและต้องมุ่งเน้นความเป็นเอกภาพ ซึ่งในกระบวนต่อไปคือการนำภาพร่างนั้นไปตัดเย็บจริง และต้องพิจารณาคัดเลือกวัสดุที่ตัดเย็บให้สามารถถ่ายเทอากาศและมีน้ำหนักเบา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.23 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 (ต่อ)

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 (ต่อ)



ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.1.4 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4

ภายใต้กระบวนการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในจำนวน 3 ครั้งที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้นำข้อคิดเห็นเพิ่มเติมที่ได้จากคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ จากการศึกษาเอกสาร ตำราและวารสารต่าง ๆ รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาใช้ปรับปรุงกระบวนการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ โดยในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาดำเนินการองค์ประกอบทั้งสิ้น 5 องค์ประกอบคือ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง และการออกแบบสถานที่แสดง มีรายละเอียดดังนี้

1) การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 4

ผู้วิจัยใช้แรงบันดาลใจในการแสดง การวางโรงเรื่องของการแสดง และโครงสร้างบทการแสดง จากการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 3 โดยในการทดลองครั้งที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาคุณภาพของบทการแสดงที่คำนึงถึงความเป็นเอกภาพของสาระสำคัญในแนวคิดไตรลักษณ์เพิ่มมากขึ้น ดังความเห็นของสทาศัย พงศ์หิรัญ ที่ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

> บทการแสดงที่ดีจะต้องประกอบไปด้วยเอกภาพ (unity) ทั้ง 3 ได้แก่ เอกภาพของสถานที่ (unity of place) เอกภาพของเวลา (unity of time) และเอกภาพของโครงเรื่องหรือการกระทำ (unity of plot or action) บทการแสดงที่ดีอย่างน้อยควรจะมีเอกภาพด้านใดด้านหนึ่ง เพราะไม่เช่นนั้นหากไม่มีเอกภาพใด ๆ อยู่เลยในบทการแสดง จะทำให้บทการแสดงกระจัดกระจาย ผู้ชมไม่เข้าใจในลำดับของเนื้อหานั้น ๆ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 27 ธันวาคม 2557)

จากความคิดเห็นข้างต้นนี้ ผู้วิจัยได้สรุปสาระสำคัญเพื่อนำไปใช้พัฒนาและต่อยอดเรื่องบทการแสดงให้เกิดความเป็นเอกภาพมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ก็เพื่อสื่อสารความหมายสัญลักษณ์ที่ปรากฏ รวมถึงการตอบสนองต่อการรับรู้เชิงประจักษ์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชมได้อย่างเหมาะสม

2) การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 4

จากการคัดเลือกนักแสดงในการทดลองครั้งที่ 3 พบว่านักแสดงมีจำนวนน้อยเกินไป ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มจำนวนของนักแสดงโดยให้ผสมผสานระหว่างนักแสดงผู้ชายและนักแสดงผู้หญิง เพื่อคำนึงในเรื่องของเอกภาพเป็นหลัก โดยคัดเลือกนักแสดงไว้จำนวน 6 คน แบ่งเป็นผู้ชาย 3 คน และผู้หญิง 3 คน ในด้านของตัวเลขในที่นี้ เลข 3 ผู้วิจัยประสงค์ให้สอดคล้องไปกับคำว่าไตร ที่ปรากฏอยู่ในไตรลักษณ์ อันหมายถึงของสามสิ่งหรือสามอย่าง ซึ่งเมื่อนักแสดงทั้งหมดจับคู่ระหว่างผู้ชายและผู้หญิงแล้วจะพบว่าได้จำนวนทั้งหมด 3 คู่ที่พอดีลงตัว

ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความสามารถทางด้านทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์ของนักแสดงเป็นสำคัญ โดยได้คัดเลือกนิสิตที่ศึกษาอยู่ในสาขาวิชาที่จัดการเรียนการสอนทางด้านนาฏยศิลป์โดยเฉพาะ นักแสดงต้องมีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ที่หลากหลาย นอกจากนี้ความมีวินัย ความใส่ใจในกระบวนการฝึกซ้อม และความขยันหมั่นเพียรก็เป็นส่วนสำคัญที่ผู้วิจัยเลือกใช้ในการคัดเลือกนักแสดง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ภาพที่ 4.24 นักแสดงในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

ชื่อ-สกุล นางสาวณัฐพร วิศาลธรกุล
นิสิตชั้นปีที่ 3 สาขาวิชานาฏศิลป์
วิชาเอกนาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่
ยิมสนาสติกลีลา
นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
แจ๊สด้านซ์

ชื่อ-สกุล นางสาวณัฐชนก บุตรน้ำเพชร
นิสิตชั้นปีที่ 2 สาขาวิชานาฏศิลป์
วิชาเอกนาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่
นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
นาฏยศิลป์ไทย
แจ๊สด๊านซ์

ชื่อ-สกุล นางสาววิรัชญา บุญญาลงกรณ์
นิสิตชั้นปีที่ 2 สาขาวิชานาฏศิลป์
วิชาเอกนาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่
นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
แจ๊สด๊านซ์
ลีลาศ

ชื่อ-สกุล นายกรัณย์กร ทองคำ
นิสิตชั้นปีที่ 3 สาขาวิชานาฏศิลป์
วิชาเอกนาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่
นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
แจ๊สด๊านซ์
ลีลาศ

ชื่อ-สกุล นายธนวัฒน์ มานะกิตติ
นิสิตชั้นปีที่ 3 สาขาวิชานาฏศิลป์
วิชาเอกนาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่
นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
ยิมนาสติก
แจ๊สด๊านซ์

ชื่อ-สกุล นายดฤกพล ศรีสนธิ
นิสิตชั้นปีที่ 1 สาขาวิชานาฏศิลป์
วิชาเอกนาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่
นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
ยิมนาสติก
แจ๊สด๊านซ์

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปได้ว่าการคัดเลือกนักแสดงในการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงทั้งหมด 6 คน แบ่งเป็นผู้ชาย 3 คน และผู้หญิง 3 คน ทั้งหมดนี้มีศักยภาพทางด้านทักษะปฏิบัติในนาฏยศิลป์ มีความขยัน อดทน ความใฝ่รู้ และรู้จักการทำงานเป็นกลุ่ม เนื่องจากในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ครั้งนี้มีการปรับปรุงรายละเอียดของลีลาให้เหมาะสมมากที่สุดเป็นจำนวนหลายครั้ง ดังนั้นนักแสดงทุกคนจะต้องมีความสัมพันธ์อันดีต่อกัน เพื่อคอยช่วยเหลือซึ่งกันและกัน อันเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งของนาฏยศิลปินที่ดี

3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 4

3.1) การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง ผู้วิจัยได้นำแนวทางของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) มาใช้ในการพัฒนาลีลานาฏยศิลป์ โดยได้ศึกษาถึงความหมายที่ปรากฏอยู่ในเค้าโครงการแสดงอย่าถี่ถ้วนอีกครั้ง ผู้วิจัยจึงได้พิจารณาศึกษาแนวคิดของนาฏยศิลปินในยุคโพสโมเดิร์น (postmodern) เพื่อใช้ประกอบการสร้างลีลาและท่าทางในแต่ละองก์ของการแสดงให้เกิดความเป็นเอกภาพและความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งได้ทดลองปรับปรุงลีลาให้เกิดความกระชับจำนวน 3 องก์ในเบื้องต้นก่อน ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 4.25 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture)

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture) (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.25 นาฏยศิลป์จากองก์ที่ 1 โหมโรง (Overture) โดยผู้วิจัยได้เริ่มจากกลุ่มของนักแสดงที่อยู่ใกล้ ๆ กัน แล้วค่อย ๆ เคลื่อนไหว เริ่มต้นจากการขยับขาและเท้า แขนและมือ และศีรษะตามลำดับ นักแสดงมีภาพการแสดงเกี่ยวกับการทำสมาธิและการเข้าฌาน องก์การแสดงองก์นี้ผู้วิจัยมีจุดประสงค์เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของสมาธิในพระพุทธศาสนา อันเป็นการเกริ่นนำก่อนการเข้าสาระสำคัญของแนวคิดไตรลักษณ์ ดังนั้นในองก์ที่ 1 นี้จะพบว่ามีเพียงการเคลื่อนไหวในลักษณะที่เรียกว่าคัมภีรภาพ อันหมายถึงความสุขุมและความลึกซึ้ง มีลักษณะของการใช้ความสงบนิ่งร่วมด้วย ทุกอาการกิริยาจะปฏิบัติอย่างแผ่วเบา สีหน้าและอารมณ์ของนักแสดงนั้นนิ่งสงบและสุขุม ในการแสดงองก์ที่ 1 นี้ ผู้วิจัยได้รับคำแนะนำจากนราพงษ์ จรัสศรี ในประเด็นเรื่องการใช้ลีลาท่าทางดังนี้

> ลีลาท่าเต้นในตอนเริ่มต้น เมื่อเน้นความเรียบง่าย มีสมาธิ จะต้องแสดงให้เห็นการค่อย ๆ เกิดขึ้นด้วย น่าจะมีท่าทางที่เป็นเอกลักษณ์ของการเกิดเพื่อนำให้ผู้ชมได้รู้ก่อนว่าองก์ต่อไปจะต้องพบกับการแสดงเกี่ยวกับอะไร ผู้สร้างงานสามารถสอดแทรกเรื่องความหมายและวิธีการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ ได้ หรือการทำภาพซ้ำไปซ้ำมาก็ได้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 ตุลาคม 2557)

การเคลื่อนไหวร่างกายของการแสดงในองก์ที่ 1 จึงมีลักษณะที่เชื่องช้า มีสมาธิ และมุ่งเน้นเคลื่อนไหวที่สอดประสานไปกับลมหายใจ นักแสดงจะต้องใช้พลังและการควบคุมร่างกายอย่างมาก เพราะท่าทางทุกอย่างปฏิบัติอยู่นั้นเน้นเรื่องของแรงและพลังที่ขับเคลื่อนอยู่ในตัวเอง ดังนั้นแม้ว่าจะเป็นท่าทางที่เรียบง่ายและไม่มีทักษะที่สูง แต่ก็มิได้หมายความว่าการปฏิบัติท่าทางเหล่านั้นจะเป็นไปด้วยความง่ายดาย ในทางตรงกันข้ามนักแสดงจะต้องฝึกฝนอย่างเข้มข้น เพราะหากนักแสดงคนหนึ่งคนใดขาดสมาธิในท่าทางที่กำลังแสดงอยู่ ก็จะเห็นได้อย่างชัดเจน ดังที่ พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ได้กล่าวไว้ว่า “การเคลื่อนไหวที่เน้นการมีสมาธิและสงบนิ่ง เป็นท่าท่างที่ปฏิบัติได้อย่างยากลำบากมากที่สุด เพราะใช้พลังสูง เช่นเดียวกับนาฏยศิลป์ไทย เมื่อรำเพลงจังหวะช้าจะรู้สึกเหนื่อยง่ายกว่าเพลงที่จังหวะเร็ว” (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

ภาพที่ 4.26 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca) (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.26 เป็นการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยใช้ท่าต่อเนื่องจากท่าทางขององก์ที่ 1 โดยเริ่มด้วยการค่อย ๆ ขยับร่างกายทีละเล็กทีละน้อย ซึ่งในขณะนี้นักแสดงจะอยู่ในตำแหน่งเดิม เปรียบเสมือนกับเป็นจุด ๆ หนึ่ง ซึ่งผู้วิจัยยังคงใช้แนวคิดงานศิลปะ 1 มิติมาใช้ หลังจากนั้นจึงทำท่าต่อเนื่องด้วยการเคลื่อนไหวเปรียบเสมือนกับการเจริญเติบโตของธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ใบหญ้า และไล่เรียงระดับของการเคลื่อนไหว 3 ระดับคือ ระดับล่าง ระดับกลาง และระดับสูง นักแสดงแต่ละคนจะทำท่าที่แตกต่างกันในระดับที่แตกต่างกัน ซึ่งจะได้ความเหมาะเหมือนของท่าทางบางท่า และความแตกต่างของท่าทางที่มาจากแรงบันดาลใจเดียวกันนั่นคือ การเกิดขึ้น (อนิจจตา) ของหลักไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

วิธีการเคลื่อนไหวในองก์ที่ 2 นี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ท่าทางที่มาจากแนวคิดของนาฏยศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่ ดังที่ โรเบิร์ทและฮูเตอรา (Robert and Hutera) ได้นำเสนอทรรศนะไว้ว่า

> ลูซินดา ไชลส์ (Lucinda Childs) ได้สร้างสรรค์งานในแบบการทดลอง ซึ่งนับว่าเป็นลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่มีรูปแบบเรียบง่าย และจะใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด มักใช้การเดิน วิ่ง เหวี่ยง ที่เกี่ยวข้องกับจังหวะบนรูปแบบของการแสดงที่อิงกับเรื่องของเรขาคณิต (geometric pattern) ส่วนใหญ่จะเป็นงานกลุ่ม (group work) ที่มีนักแสดงหลายคน (Robert & Hutera, 1988: 199)

อีกทั้งทรรศนะของสถาพร สนทอง ได้อธิบายไว้ว่า “การเกิดขึ้นมีท่าทางให้ใช้เยอะแยะมากมาย ไม่ว่าจะเป็นท่าธรรมชาติ ต้นไม้ ดอกไม้ ท่าสัตว์ หรือท่าของมนุษย์ ท่าเหล่านี้จะต้องเลือกให้และปรับปรุงท่าให้เป็นนาฏยศิลป์มากกว่าปกติ และต้องทำอย่างใจจดจ่อ เพราะเมื่อใจวอกแวก ท่าทางเหล่านั้นจะไม่มีพลังเลย” (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557) จึงอนุมานได้ว่าการเคลื่อนไหวองก์ที่ 2 นี้ ยังสามารถใช้เรื่องของสมาธิมาเป็นนัยที่นักแสดงจะต้องตระหนักอยู่เสมอ

ภาพที่ 4.27 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha) (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.27 เป็นการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 3 โดยผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดการทำท่าซ้ำ (repetitive movement) เริ่มต้นด้วยท่าที่เน้นถึงการยืนหยัดอยู่กับที่อย่างมีพลัง โดยใช้แนวคิดงานศิลปะ 2 มิติ ที่กล่าถึงความกว้างและความยาว ต่อจากนั้นนักแสดงแต่ละคนจะทำท่าทางที่แตกต่างกันในเวลาเดียวกัน และทำท่าทางที่เหมือนกันแต่ต่างเวลากัน ซึ่งจะให้ความสอดคล้องและเกิดเป็นเอกภาพทางการแสดง ร่วมกับการใช้วิธีการเหยียดยืดและการทรงตัวเพื่ออธิบายเรื่องของการตั้งอยู่ (ทุกขตา) ในหลักไตรลักษณ์ การตั้งอยู่ในที่นี้ผู้วิจัยนำเสนอด้วยภาพการแสดงของการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละคน นักแสดงสามารถเคลื่อนที่ได้จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งด้วยทิศทางด้านซ้ายและด้านขวาเท่านั้น นาฏยลักษณ์ที่นำมาใช้ในองก์ที่ 3 นี้ เห็นเด่นชัดในลักษณะที่เป็นนาฏยศิลป์ตะวันออก เพราะมีการทำท่าหักข้อเท้าขึ้นด้านบนอย่างชัดเจน (ในนาฏยศิลป์ไทยจะเรียกลักษณะการหักข้อเท้าขึ้นว่า การเชิดปลายเท้า)

นอกจากนี้ในประเด็นของการทำท่าซ้ำในการแสดงนาฏยศิลป์นั้น พบว่า สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้แสดงทรรศนะที่ลึกซึ้งไว้ว่า

> การทำท่าซ้ำ (repetitive or repetition) เป็นการสร้างสมาธิให้นักแสดง นักแสดงแต่ละคนจะรู้จักการสังเกตด้วยวิธีการทำท่าซ้ำ ในแต่ละการทำซ้ำอาจจะได้คุณภาพของการเคลื่อนไหวที่ดีขึ้นหรือแย่ลง ในด้านการฝึกซ้อมนั้นพบว่าการทำท่าซ้ำให้ประโยชน์ในแง่ของความจำ สำหรับในด้านการแสดงพบว่า เมื่อไหร่ก็ตามที่เกิดการทำท่าซ้ำไปมา นั่นหมายถึงผู้ออกแบบต้องการที่จะเน้นสาระสำคัญในช่วงที่เกิดการทำซ้ำให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น เรื่องการเกิด แก่ เจ็บ ตาย เมื่อมีการทำท่าตายซ้ำ ๆ ไปมาต่อเนื่องหลายครั้ง นั่นหมายถึงผู้ออกแบบต้องการเน้นเรื่องการตายว่าเป็นสิ่งที่สำคัญของการแสดงในช่วงนั้น ๆ หรือตอนนั้น ๆ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 27 ธันวาคม 2557)

3.2) ทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ในการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวคิดในการออกแบบทิศทางและการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดงจากการทดลองครั้ง 3 โดยไม่มีการปรับแก้ไข

4) การออกแบบเสียงครั้งที่ 4

ผู้วิจัยได้พิจารณาการออกแบบดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงเพื่อสร้างบรรยากาศในลักษณะการเข้าฌาน โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะ เช่น เสียงกลอง เสียงระฆัง และเสียงสังเคราะห์อื่น ๆ อีกทั้งผู้วิจัยยังได้ใช้ลักษณะของดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ที่เป็นดนตรีโหมโรง (overture) และทำนองสัญลักษณ์ (leitmotif) เพื่อใช้ในการอธิบายความหมายของไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาผ่านการแสดงนาฏยศิลป์

Chulalongkorn University

จารุณี หงส์จารุ ได้อธิบายเกี่ยวกับเรื่องเสียงในละคร ในประเด็นของดนตรีโหมโรง (overture) และทำนองสัญลักษณ์ (leitmotif) ไว้ว่า

> ดนตรีโหมโรงคือบทประพันธ์ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเท่านั้น บรรเลงเพื่อนำเข้าสู่ฉากแรกในอุปรากร บางครั้งใช้คำว่า พรีลูด (prelude) แทนคำว่า โหมโรง (overture) เป็นดนตรีที่แสดงบรรยากาศของเรื่องที่กำลังจะชมและรวมทำนองสาระ (theme) ของเรื่องไว้ ส่วนทำนองสัญลักษณ์ เป็นแนวทำนองหรือดนตรีที่เป็นตัวแทนของลักษณะนิสัยของตัวละคร สถานการณ์ และความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ในอุปรากร แนวทำนองเหล่านี้จะปรากฏอยู่เพื่อเป็นเสมือนตัวแทนตัวละครหรือเหตุการณ์นั้น ๆ (จารุณี หงส์จารุ, 2550: 119-120)

การออกแบบเสียงประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ในครั้งนี้จึงมุ่งเน้นเสียงดนตรีที่เน้นการสร้างบรรยากาศและความหมายโดยนัยสำคัญอันเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนา ที่บ่งบอกเรื่องราวของแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา และนำเสนอความเป็นกลิ่นอายในวัฒนธรรมตะวันออกอันเป็นรากฐานของพระพุทธศาสนา

5) การออกแบบสถานที่แสดงครั้งที่ 4

ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นที่สำหรับการแสดงคือ บริเวณห้องโถงด้านในของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยเลือกใช้บริเวณด้านที่มีเวทีสำหรับจัดแสดงโดยเฉพาะ เพราะว่ามีฉากด้านหลังที่ติดตั้งเอาไว้เรียบร้อยแล้ว อีกทั้งยังมีฉากกั้นระหว่างทางเข้าออกของพื้นที่ด้านข้าง และบริเวณโดยรอบของพื้นที่ในด้านเวทีนั้นก็มักถูกจัดกิจกรรมการแสดงอยู่เนือง ๆ ซึ่งในลักษณะของการเลือกใช้พื้นที่ดังกล่าวถือว่าเป็นพื้นที่กึ่งปิดกึ่งเปิด อีกทั้งผู้วิจัยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายในการเช่าพื้นที่ ถือเป็นความประหยัดที่เกิดขึ้นกับการเลือกใช้พื้นที่ในการแสดง ดังเช่นทรรศนะของวิชชุตา วุธาทิตย์ ได้กล่าวเกี่ยวกับพื้นที่เวทีไว้ว่า

> ในการจัดแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์อาจจะเลือกใช้การหันทิศทางใหม่ ๆ ก็น่าจะทำให้การแสดงมีความน่าสนใจมากขึ้น เพราะเป็นพื้นที่เปิดโล่ง อากาศถ่ายเทได้ค่อนข้างดี ซึ่งหากมีการจัดแสดงผลงานนาฏยศิลป์ก็จะทำให้พื้นที่ระหว่างนักแสดงและผู้ชมไม่ห่างกัน ทำให้เกิดความใกล้ชิดกัน (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

ภาพที่ 4.28 พื้นที่เวทีของอาคารด้านในคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 ที่ประกอบไปด้วยองค์ประกอบนาฏยศิลป์คือ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง และการออกแบบสถานที่แสดง โดยผู้วิจัยจะขอสังเขปปัญหาที่ค้นพบและแนวทางในการปรับปรุงในครั้งต่อไป ดังแสดงในตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.4 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบบทการแสดง	ขาดคุณภาพในบทการแสดงในด้านความเป็นเอกภาพ เพราะบทมีความแยกออกจากกันอย่างชัดเจน	ปรับปรุงและเพิ่มคุณภาพของบทการแสดงให้มากขึ้น โดยปรับปรุงเนื้อหาสำคัญที่ทำให้เกิดเอกภาพในการแสดง
การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงมีจำนวน 6 คน ซึ่งอาจจะมีน้อยเมื่อเทียบกับองก์ของการแสดง	อาจเพิ่มหรือลดทอนนักแสดงเนื่องจากต้องให้สอดคล้องกับองก์ของการแสดงให้มากที่สุด
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	การจัดระเบียบของร่างกายยังไม่สะอาด เกิดความรกรุงรังในการ	ฝึกฝนและจัดท่าทางให้สะอาดและทำความเข้าใจในรูปแบบการ

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
	เคลื่อนไหว และยังไม่มีการปรับปรุงท่าการแสดงองก์ที่ 4	เคลื่อนไหวแต่ละท่า และปรับปรุงลีลาในองก์ที่ 4 เพิ่ม
การออกแบบเสียง	บรรเลงด้วยท่วงทำนองแบบเดิมซ้ำไปมา ทำให้เกิดความเบื่อหน่าย ไม่หลากหลาย	หาช่วงทำนองที่เพิ่มจังหวะหรือกระตุ้นอารมณ์ของนักแสดงด้วยเสียงประกอบจังหวะอื่น ๆ
การออกแบบสถานที่แสดง	เป็นพื้นที่ซึ่งมีการติดตั้งเวทีแบบถาวรเอาไว้ ซึ่งไม่แตกต่างไปจากการแสดงในโรงละคร	ปรับทิศทางในการจัดแสดง เช่น ไปใช้พื้นที่ด้านตรงข้าม

สามารถสรุปได้ว่าในกระบวนการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาในแต่ละองค์ประกอบที่ได้ดำเนินการ ซึ่งพบข้อปัญหาและได้ศึกษาแนวทางการแก้ไขเพื่อนำไปใช้ในการปรับปรุงผลงานนาฏยศิลป์ในกระบวนการออกแบบในขั้นตอนสุดท้าย โดยมีรายละเอียดที่ขอจำแนกในแต่ละองค์ประกอบไว้ดังนี้

การออกแบบบทการแสดง บทการแสดงยังขาดความต่อเนื่องเชื่อมโยงในด้านความเป็นเอกภาพของบท เนื้อหาสาระมีความเหมาะสมและลงตัวแล้ว เพียงแต่การทำให้บทเกิดความเป็นเอกภาพและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันนั้นยังขาดความชัดเจน แนวทางการแก้ไขคือศึกษาเรื่องเอกภาพที่จำเป็นต้องมีในการสร้างสรรค์บทการแสดง โดยพิจารณาในเรื่องเอกภาพของโครงเรื่องหรือการกระทำ (unity of plot or action) เป็นสำคัญ เพื่อสร้างเอกภาพให้เกิดขึ้นในการแสดงนาฏยศิลป์

การคัดเลือกนักแสดง นักแสดงมีคุณสมบัติทางด้านทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์ตรงตามที่ผู้วิจัยต้องการ มีระเบียบวินัยอย่างดีเยี่ยมในการฝึกซ้อมการแสดง แต่อาจจะมีจำนวนน้อยเมื่อเทียบกับความหมายของไตรลักษณ์ที่ต้องการจะสื่อ ถึงแม้ว่าผู้วิจัยได้เพิ่มจำนวนนักแสดงให้เพิ่มมากขึ้นจากการทดลองในครั้งที่ 3 แต่ก็ยังไม่ได้หมายความว่านักแสดงที่มีปริมาณมากจะสามารถถ่ายทอดสาระสำคัญของการแสดงได้อย่างตรงไปตรงมา ดังนั้นแนวทางการแก้ไขคืออาจพิจารณาปรับเพิ่มหรือลดทอนจำนวนของนักแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ในครั้งต่อไป เพื่อหาความเหมาะสมมากที่สุด

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การจัดร่างกายในการแสดงนาฏยศิลป์ยังมีความไม่สะอาด และรกรุงรังอยู่บ้าง เนื่องจากการเคลื่อนไหวที่เชื่องช้าและบางช่วงก็มีรายละเอียดของท่าทางนาฏยศิลป์ที่ละเอียด ทำให้นักแสดงบางคนยังขาดความชัดเจนในเรื่องลีลา ส่งผลให้การ

แสดงออกไม่ชัดเจน แนวทางการแก้ไขคือหมั่นฝึกฝนท่าทางอยู่ตลอด และพยายามให้นักแสดงได้ทำความเข้าใจกับลีลาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น และเปิดโอกาสให้นักแสดงได้มีส่วนในการซักถามข้อสงสัยในการแสดงอื่น ๆ เพิ่มเติม

การออกแบบเสียง การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีและท่วงทำนองเดิมทำให้เกิดความเบื่อหน่ายในการแสดง แนวทางแก้ไขคือเพิ่มช่วงของเสียงในการแสดงที่มีการใช้เครื่องดนตรีจำพวกเครื่องกำกับจังหวะ เช่น กลอง เพื่อสร้างจังหวะช้าหรือเร็วให้สลับไปมาอย่างหลากหลาย

การออกแบบสถานที่แสดง ผู้วิจัยเลือกใช้บริเวณห้องโถงด้านในอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากเป็นพื้นที่แบบกึ่งเปิดกึ่งปิด อากาศถ่ายเทได้ค่อนข้างสะดวก แต่พื้นที่ซึ่งมีเวทีตั้งอยู่ถาวรนั้นไม่แตกต่างไปจากการนำการแสดงไปจัดแสดงในโรงละคร แนวทางการแก้ไขคือการปรับเปลี่ยนทิศทางของการแสดงไปยังด้านตรงข้าม หรือใช้พื้นที่ด้านกว้างและด้านยาวในการจัดแสดงผลงานนาฏยศิลป์

ภาพที่ 4.29 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 (ต่อ)

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.1.5 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5

การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 5 นี้ ถือเป็นกระบวนทดลองออกแบบองค์ประกอบการแสดงในครั้งสุดท้าย โดยผู้วิจัยได้นำประเด็นปัญหาและแนวทางการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่พบในการทดลองครั้งก่อนหน้า มาปรับปรุงแก้ไขเพื่อให้การทดลองครั้งใหม่มีความสมบูรณ์และเกิดความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาดำเนินการเติมเต็มส่วนที่ยังบกพร่องให้เกิดความสมบูรณ์มากขึ้น มีรายละเอียดซึ่งจะขอนำเสนอไว้ดังนี้

1) การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 5

ในองค์ประกอบของการออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 5 ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวทางปฏิบัติในการออกแบบดังกล่าวจากการทดลองครั้งที่ 4 ซึ่งถือได้ว่าเป็นการปรับปรุงที่เพิ่มเติมเนื้อหาในด้านความเป็นเอกภาพให้เกิดความชัดเจนมากขึ้นกับบทการแสดง โดยไม่มีผลกระทบต่อแรงบันดาลใจในการแสดง การวางโครงเรื่องของการแสดง และโครงสร้างบทการแสดงแต่ประการใด

2) การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 5

ในองค์ประกอบของคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 5 ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวทางปฏิบัติในการคัดเลือกนักแสดงจากการทดลองครั้งที่ 4 ซึ่งถือได้ว่าเป็นการปรับปรุงในเรื่องของจำนวนนักแสดงที่มีความเหมาะสมและลงตัว ทั้งในแง่ของคุณภาพนักแสดง ทักษะปฏิบัติ ความมีระเบียบวินัย และความกระตือรือร้นในการฝึกซ้อมการแสดง

3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 5

3.1) การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง ขอจำแนกรูปแบบของการเคลื่อนไหวที่มีการปรับปรุงให้เห็นชัดเจนยิ่งขึ้นตามองก์ของการแสดง โดยองก์ของการแสดงทั้งหมดนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดจากโพสโมเดิร์นนิสม์ (postmodernism) ร่วมกับแนวคิดมินิมอลลิสม์ (minimalism) มาเป็นแนวทางสำหรับออกแบบลีลา ซึ่งเมื่อผู้วิจัยได้มีการทดลองและปรับปรุงลีลานาฏยศิลป์ทุกครั้ง ก็จำเป็นจะต้องยึดถือแนวคิดทั้งสองเอาไว้โดยตลอด โดยผู้วิจัยขอแบ่งรายละเอียดของการปรับปรุงลีลาการเคลื่อนไหวของแต่ละองก์การแสดงดังต่อไปนี้

ภาพที่ 4.30 การปรับปรุงลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 1 โหมโรง (Overture)

ใช้ท่าทางที่เรียบง่ายโดยนักแสดงจัดกลุ่มในลักษณะท่านอนคุดคู้ (เหมือนกับการเกิดของเด็กทารก) และในขณะเดียวกันก็มีนักแสดงค่อย ๆ เดินเข้ามาในพื้นที่แสดงอย่างช้า ๆ

กลุ่มนักแสดงค่อย ๆ เคลื่อนไหว เริ่มจากอวัยวะขา ใช้วิธีการที่เรียกว่า การทรงตัวและการเหยียดยืด (balance and extension)

นักแสดงเปิดผ้าคลุมออกพร้อมกับจุดเทียนไข ซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง

กลุ่มนักแสดงยังคงเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะของลีลานาฏยศิลป์ที่เรียกว่า คัมภีรภาพ

ภาพที่ 4.31 การปรับปรุงลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)

นักแสดงทั้งหมดแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม กลุ่มละ 2 คน แสดงถึงองค์ประกอบของหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ เริ่มต้นการเคลื่อนไหวโดยการทำท่าคุดคู้และก้มตัวในระดับต่ำ โดยลีลาได้มีการผสมผสานแนวคิดศิลปะแบบ 1 มิติ ที่ไม่มีการเคลื่อนที่เปรียบเสมือนเป็นจุด

นักแสดงแต่ละกลุ่มค่อย ๆ เคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ใช้แนวคิดเรื่องมินิมอลลิสม์ (minimalism) มีการทำท่าทั้งหมด 3 ท่า และปฏิบัติทำท่าเหล่านั้นซ้ำไปซ้ำมา (repetitive movement)

นักแสดงทั้งหมดค่อย ๆ เคลื่อนไหวในระดับที่สูงขึ้น จนกลายเป็นท่ายืนในตำแหน่งปกติ ประกอบการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ใช้แนวคิดเรื่องมินิมอลลิสม์ (minimalism)

การเคลื่อนไหวของนักแสดงด้วยวิธีการที่เรียกว่าบอดี้คอนแทกอิมโพรไวเซชัน (body contact improvisation) โดยได้นำเสนอปรัชญาของหลักไตรลักษณ์ที่ว่าด้วย อนิจจตา

ภาพที่ 4.32 การปรับปรุงลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ใช้ลักษณะการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ใช้แนวคิดเรื่องมินิมอลลิสม์ (minimalism) ผสมผสานกับแนวคิดศิลปะแบบ 2 มิติ ที่มีแต่ความกว้างและความยาว นักแสดงจะเคลื่อนที่ได้เฉพาะด้านซ้ายและด้านขวาของพื้นที่แสดงเท่านั้น

มีการสร้างภาพของการแสดงในลักษณะภาพนิ่งโดยใช้แนวคิดศิลปะแบบ 2 มิติ

ใช้วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่เรียกว่า การทรงตัวและการเหยียดยืด (balance and extension)

ในช่วงตอนท้ายของการแสดงองก์นี้ ใช้รูปแบบของนาฏยศิลป์บุโตะเข้ามาผสมผสาน โดยทั้งหมดนี้ยังคงนำเสนอผ่านแนวคิดศิลปะแบบ 2 มิติเท่านั้น ซึ่งแสดงออกถึงปรัชญาในหลักไตรลักษณ์ที่ว่าด้วย ทุกขตา

ภาพที่ 4.33 การปรับปรุงลีลานาฏยศิลป์ในองก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

นักแสดงมีการจุดเทียนไข ด้วยท่าทางที่เป็นธรรมชาติและเป็นลีลาที่แสดงออกถึงกิจวัตรประจำวัน (everyday movement) ผสมผสานกับแนวคิดศิลปะแบบ 3 มิติ ที่มีแต่ความกว้าง ความยาว และความลึก นักแสดงจะเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระ

มีการใช้ภาพการเคลื่อนไหวที่เลียนแบบพระพุทธเจ้า เช่น ท่านอน

ใช้วิธีการสร้างภาพการแสดงจากนาฏยศิลป์ตะวันตก ในภาพนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการแสดงเรื่อง *เลอนอร์ส*

ในตอนท้ายของการแสดง นักแสดงค่อย ๆ เคลื่อนไหวออกจากพื้นที่เวที จนเหลือแต่ความว่างเปล่า อันแสดงถึงความดับสิ้น ไม่หลงเหลือสิ่งใด เช่นเดียวกับปรัชญาของหลักไตรลักษณ์ที่ว่าด้วย อนัตตา

ที่มา: ผู้วิจัย

จุดที่น่าสนใจจากการศึกษาท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายในครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากสิ่งเร้าที่เกิดจากการมองเห็น (visual stimuli) ในการแสดงองก์ที่ 4 ซึ่งเป็นความเหมาะเหมือนของภาพการแสดงที่สอดคล้องและมีความบังเอิญ ดังที่จอห์นสัน (Johnson) ได้กล่าวเกี่ยวกับท่าทางในการแสดงนาฏยศิลป์ของรัสเซียไว้ชุดหนึ่งดังนี้

> เมื่อคณะนาฏยศิลป์ของดิอากิเลฟ (Diaghilev's Company) ได้จัดการแสดงรอบปฐมทัศน์เรื่อง *เลอนอร์ส (Les Noces)* ในปี ค.ศ. 1923 โดยแสดงสาระสำคัญของความลึกลับและความอาดูรของการแต่งงานของชาวนารัสเซีย ให้กลายมาเป็นเรื่องราวของศิลปะที่มีความทันสมัย โดยคำว่า *เลอนอร์ส* มีความหมายว่า การแต่งงาน การแสดงดังล่าวเป็นการรวบรวมศิลปินที่ฝีมือฉกาจทั้งสิ้น 3 คน ซึ่งเป็นศิลปินที่มีความล้ำสมัยในยุคนั้น (avant-garde artist) คือ 1) อิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky) ประพันธ์ดนตรี 2) นาตาเลีย กอนชาโรวา (Natalia Goncharova) จิตรกร และ 3) โบรนิสลาวา นิจินสกา (Bronislava Nijinska) ออกแบบลีลา ซึ่งการแสดงชุดนี้สะท้อนให้เห็นถึงความสนใจของนักประพันธ์ดนตรี ที่ไม่ละเลยจิตวิญญาณของมนุษย์ แสดงออกถึงความน่าสมเพชเวทนาของสังคมรัสเซียในสมัยนั้น ซึ่งล้วนแสดงออกผ่านงานนาฏยศิลป์และงานศิลปะอื่น ๆ อย่างไรก็ตามนิจินสกาได้ใส่ใจทุกรายละเอียดของลีลา มีความเคร่งเครียดในการออกแบบผลงานแสดงออกถึงจิตวิญญาณของการตีความผ่านสัญลักษณ์ท่าทางได้อย่างลงตัว เหตุผลดังกล่าวมานี้ทำให้ *"เลอนอร์ส"* กลายเป็นอนุสาวรีย์แห่งนาฏยศิลป์ในยุคศตวรรษที่ 20 เฉกเช่นเดียวกับงานดนตรีของรัสเซีย (Johnson, 1987: 147)

ภาพที่ 4.34 การแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกเรื่อง *เลอนอร์ส*
ที่มา: (Johnson, 1987: 157)

ภาพที่ 4.35 การแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ที่ใกล้เคียงกับการแสดงเรื่อง *เลอนอร์ส*
ที่มา: ผู้วิจัย

3.2) ทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ในการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 5 นี้ ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวคิดในการออกแบบทิศทางและการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดงจากการทดลองครั้ง 3 โดยไม่มีการปรับแก้ไข

4) การออกแบบเสียงครั้งที่ 5

ในองค์ประกอบของการออกแบบเสียงครั้งที่ 5 ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวทางปฏิบัติในการออกแบบเสียงจากการทดลองครั้งที่ 4 ซึ่งถือได้ว่าเป็นการปรับปรุงเรื่องการใช้เพลงและดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ชุดนี้อย่างเหมาะสม โดยผู้วิจัยได้เพิ่มท่วงทำนองที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ และเพิ่มอัตราความถี่ของเพลงให้เกิดความช้าบ้างเร็วบ้างสลับกันไปมา เพื่อให้บรรยากาศของการแสดงเกิดความหลายหลาย ซึ่งในความหลากหลายในที่นี้มิได้มีผลกระทบต่อการสื่อนัยสำคัญของสาระการแสดงแต่ประการใด

ท่วงทำนองเพลงที่ผู้วิจัยเลือกใช้อัตราความถี่ที่มีจังหวะเร็วนั้นปรากฏอยู่ในองก์ที่ 4 ของการแสดง เนื่องจากเป็นองก์ที่แสดงถึงความหมายที่สำคัญที่สุดของพระพุทธศาสนาในนิกายแบบเถรวาท นั่นคือการนิพพาน ดังนั้นการใช้เสียงเครื่องดนตรีที่มีความอึกทึกจะขัดแย้งกับภาพการแสดงโดยสิ้นเชิง กล่าวคือภาพการแสดงจะให้ความสงบนิ่ง ขณะที่เสียงประกอบมีลักษณะตื่นตัวและวุ่นวาย สื่อความหมายทางปรัชญาได้ว่าการไปสู่จุดสูงสุดของหลักธรรมทางพระพุทธศาสนานั้น ผู้ที่มีจิตใจเลื่อมใสศรัทธาจะต้องฝ่าฟันต่ออุปสรรคทั้งปวงที่อยู่เบื้องหน้าให้ได้เพื่อไปถึงจุดมุ่งหมายสูงสุด

ดังความคิดเห็นของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวว่า “เพลงดนตรีควรจะมีความหลากหลาย หากเป็นระนาบเดียวกันไปตลอดทั้งการแสดง จะทำให้แยกไม่ได้ว่าองก์การแสดงแต่ละช่วงเปลี่ยนแปลงอย่างไร หากมีการใช้จังหวะที่รวดเร็วสลับกับเชื่องช้า ก็จะทำให้เกิดมิติทางดนตรีในการแสดงนาฏยศิลป์มากยิ่งขึ้นไปอีก” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 พฤศจิกายน 2557) โดยผู้วิจัยได้เลือกใช้ท่วงทำนองในอัตราความถี่เร็วด้วยเครื่องประกอบจังหวะที่มีกลิ่นอายความเป็นภารตะ เพราะมีมุมมองว่าพระพุทธศาสนาเป็นศาสนาที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดีย ดังนั้นการผสมผสานท่วงทำนองบางส่วนที่มีความคล้ายคลึงไปกับวัฒนธรรมของอินเดียจึงเป็นเรื่องที่มีเหตุมีผล และสามารถนำมาใช้ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ได้อย่างเหมาะสม

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 5

ในองค์ประกอบของการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 5 ผู้วิจัยยึดถือแนวทางปฏิบัติจากการทดลองครั้งที่ 3 โดยผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่พัฒนามาจากสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนาคือ ดอกบัวและเทียนไข โดยในการทดลองครั้งนี้ได้นำอุปกรณ์จริงมาให้นักแสดงได้ทดลองถือและหยิบจับ ซึ่งทำให้นักแสดงได้เห็นพื้นผิว น้ำหนัก และรู้ว่าจะต้องรักษาคุณภาพของท่าทางนาฏยศิลป์ ประกอบกับการใช้อุปกรณ์อย่างไรในขณะที่อยู่กับตนเอง

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้เพิ่มเติมอุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ ผ้าบางโปร่งแสงสีขาว เหตุเพราะว่าในองก์ที่ 1 เป็นการเน้นเรื่องสมาธิและการเข้าฌาน ผู้วิจัยมีมุมมองว่าการใช้ผ้าขาวโปร่งแสงมาใช้ในการแสดงโดยให้นักแสดงคลุมทับร่างกาย จะช่วยสร้างภาพความคลุมเครือ การมองเห็นที่ไม่ค่อยชัดเจน และการปกปิดบางสิ่งบางอย่างแล้วจึงค่อยถูกเปิดเผยออกมานั้น เป็นแนวคิดทางด้านนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่น่าสนใจ

ดอกบัวในที่นี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้ดอกบัวจำลองที่ผลิตไว้สำเร็จรูป (ทำมาจากพลาสติก) มีลักษณะเป็นเหมือนดอกบัวที่ลอยอยู่เหนือผืนน้ำพร้อมกับมีใบบัว ส่วนเทียนไขที่นำมาใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยตั้งใจใช้เทียนไขที่มีลักษณะใหญ่ ขนาดความยาว 15 นิ้ว เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 1.5 นิ้ว ใช้เทียนไขที่เป็นสีเหลืองทอง ซึ่งเป็นสีโดยทั่วไปของเทียนไขที่มักพบเห็นกันได้ตามเทศกาลสำคัญทางพระพุทธศาสนาหรือวัดวาอารามต่าง ๆ

จากความคิดเห็นของสทาศัย พงศ์หิรัญ ที่ได้นำเสนอเกี่ยวกับอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ใช้ดอกบัวและเทียนไข ดังได้กล่าวไว้ว่า

> ดอกบัว ดอกไม้ ธูป เทียนไข เป็นสัญลักษณ์ที่คนไทยเข้าใจเรื่องศาสนาได้ง่าย เพราะเป็นอุปกรณ์ที่พบเห็นได้ในวันสำคัญทางพระพุทธศาสนาหรือกิจกรรมทางศาสนา เช่น การทำบุญตักบาตร การไหว้พระเพื่อขอพร ซึ่งหากไปใช้อุปกรณ์ที่มีความแตกต่างไปจากนี้ อาจจะส่งผลในด้านการสื่อสารความหมายที่อาจจะไม่ชัดเจนเท่ากับการใช้อุปกรณ์ที่เข้าใจง่ายตรงไปตรงมาแบบแนวคิด

มินิมอลลิสม์ (minimalism) (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 27 ธันวาคม 2557)

ดาริณี ชำนาญหมอ ได้แสดงมุมมองเกี่ยวกับอุปกรณ์ไว้ว่า

ศาสนาพุทธหนีไม่พ้นเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในการนำเสนอ เช่น ระฆัง เทียน ดอกบัว ธูป หรือท่าทางตามปางต่างๆ ของพระพุทธรูป การแสดงไตรลักษณ์น่าจะมีการใช้เทียนที่เป็นอุปกรณ์หลาย ๆ ขนาด แล้ววางไว้ให้กระจายบนพื้นที่ จัดกลุ่มให้เห็นความหมายของไตรลักษณ์ผ่านอุปกรณ์ประกอบการแสดงก็จะเพิ่มความน่าสนใจให้กับการแสดงมากขึ้น (ดาริณี ชำนาญหมอ, สัมภาษณ์: 18 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 4.36 ดอกบัวจำลองและเทียนไขที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง
ที่มา: ผู้วิจัย

6) การออกแบบสถานที่แสดงครั้งที่ 5

ในองค์ประกอบการออกแบบสถานที่แสดงครั้งที่ 5 ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวทางปฏิบัติในการออกแบบสถานที่การแสดงจากการทดลองครั้งที่ 4 คือใช้บริเวณพื้นที่ด้านในห้องโถงของอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แต่มีการปรับเปลี่ยนทิศทางของการแสดงจากเดิมที่มีเวทีตั้งถาวร และย้ายไปฝั่งตรงข้ามแทน เนื่องจากพื้นที่ด้านดังกล่าวมีลักษณะที่เป็น

สมัยใหม่ เพราะเป็นพื้นเปิดโล่ง มีกองไม้และกองเหล็กที่กองทับถมกันอยู่ ซึ่งจำเป็นต้องตกแต่งให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงไปโดยปริยาย ซึ่งสร้างความแปลกใหม่และสะท้อนให้เห็นว่าการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในปัจจุบันไม่จำเป็นต้องจัดแสดงในสถานที่ที่สวยงามหรือในโรงละครแต่เพียงอย่างเดียว

ภาพที่ 4.37 พื้นที่ด้านในฝั่งตรงข้ามเวที คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่มา: ผู้วิจัย

7) การออกแบบแสงครั้งที่ 5

แสงในการแสดงนาฏยศิลป์มีความสำคัญอย่างมากต่อการรับรู้เนื้อหาและสาระสำคัญของการแสดงนั้น ๆ ทราบถึงอารมณ์ ความหมาย บรรยากาศ เหตุการณ์ ฯลฯ ซึ่งแสงจะช่วยอธิบายและขยายความจากท่าทางของนักแสดงที่ปรากฏอยู่บนเวทีเพิ่มเติม ดังความคิดเห็นของฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ที่ได้เสนอทรรศนะเกี่ยวกับเรื่องของแสงในการแสดงเอาไว้ดังนี้

> แสงมีความสำคัญในการสร้างภาพรวมบนเวทีอย่างมาก นอกจากจะให้แสงสว่างทำให้เรามองเห็นแล้ว แสงยังสร้างจุดสนใจบนเวทีอีกด้วย ที่สำคัญคือทำให้ผู้ชมเห็นในสิ่งที่ละครต้องการนำเสนอ ในการชมละคร ผู้ชมไม่ได้เห็นการแสดงเพียงอย่างเดียว แต่ยังเห็นองค์ประกอบอื่นที่ช่วยสร้างบรรยากาศของเรื่องราว เพราะฉะนั้นความสำคัญของแสงอยู่ที่ว่า ทำให้ผู้ชมเห็นอะไร และเห็นอย่างไร และจำเป็นต้องเห็นมากน้อยแค่ไหน (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 143)

แสงจึงทำหน้าที่ไม่เฉพาะบอกเล่าบรรยากาศหรือขยายอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดงเท่านั้น แต่ยังช่วยบอกในเรื่องของเวลาหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตามการแสดงนั้น ๆ เพิ่มมากขึ้น สำหรับความสำคัญของการจัดแสงบนเวทีการแสดงนั้น นพดล อินทร์จันทร์ ได้อธิบายไว้ว่า

> ประการแรก แสงทำให้ผู้ชมแลเห็นการแสดง (visibility) การทำให้เห็นการแสดง เห็นการเคลื่อนไหวของตัวละคร นักแสดง เห็นฉาก เห็นเครื่องแต่งกาย ประการที่สอง แสงเป็นสื่อนำสายตาของผู้ชม (selective focus) ใช้นำสายตาของผู้ชมไปยังจุดหมายที่ผู้ออกแบบต้องการเน้นย้ำหรือต้องการให้เกิดความสนใจเป็นพิเศษ ประการที่สาม แสงสามารถสร้างมิติและพื้นผิวที่หลากหลาย (modeling and texture) สร้างมิติ แสง เงา ลักษณะพื้นผิวให้แก่สิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏต่อสายตาของผู้ชมการแสดง เช่น ฉากการแสดง เครื่องแต่งกายนักแสดง อุปกรณ์ประกอบฉาก หรือมิติและพื้นผิวบนใบหน้าและลำตัวของนักแสดง และประการที่สี่ แสงสร้างบรรยากาศและอารมณ์ของการแสดง (atmosphere and mood) ทำให้ผู้ชมได้รับสารหรือมีอารมณ์คล้อยตามไปกับการแสดงได้รวดเร็วและง่ายยิ่งขึ้น บ่งบอกเวลาในเหตุการณ์ของการแสดง เช่น เวลาเช้า เที่ยง หรือค่ำ หรือนำเสนออารมณ์ เช่น ดีใจ กลัว เศร้า ตื่นเต้น รุนแรง ฯลฯ (นพดล อินทร์จันทร์, 2548: 80-85)

ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบการจัดแสงในการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาโดยให้ความสำคัญไปที่สีของแสงที่เป็นสีโทนเย็น (cool color) เนื่องจาก “สีอยู่ในทุก ๆ พื้นที่ของเวที ทั้งฉาก เครื่องแต่งกาย และโดยเฉพาะแสง เราไม่เพียงแต่คำนึงถึงความเหมาะสมและความงามของสีบทเวที สีบางสียังสร้างจุดเด่นหรือสุดสนใจมากกว่าสีอื่น

และมีผลในทางจิตวิทยาในการรับรู้อีกด้วย” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 147)

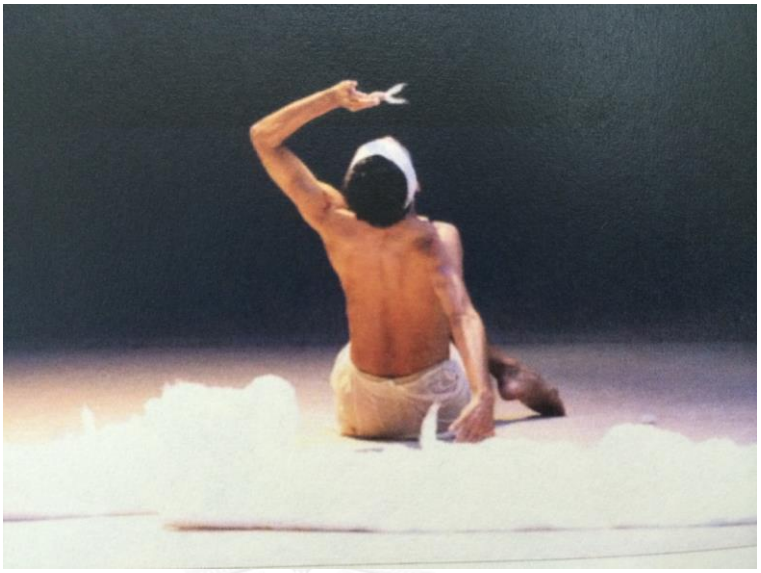
หลักสัจธรรมไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเป็นเรื่องของความสงบนิ่ง ความรู้และเข้าใจในความเป็นปกติธรรมดาของธรรมชาติ ที่เกิดขึ้นกับทุก ๆ สรรพสิ่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ได้แก่ การเกิดขึ้น การตั้งอยู่ และการดับไป การออกแบบแสงในการแสดงผู้วิจัยจึงได้แบ่งตามองก์ของการแสดง ได้ดังนี้

องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture) ใช้สีโทนเย็น ได้แก่ สีขาว หรือสีฟ้า เพื่อให้เหมาะสมกับบรรยากาศของการแสดงในองก์นี้ที่มุ่งเน้นเรื่องการทำสมาธิและการเข้าฌานในพระพุทธศาสนา องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca) ใช้การออกแบบโสงโดยคำนึงถึงสีโทนเย็น ได้แก่ สีฟ้า สีขาว สีเหลือง เพื่อใช้สื่อสารความหมายของการเกิดขึ้นตามหลักไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha) ใช้สีโทนร้อนและสีโทนเย็น ได้แก่ สีฟ้า สีส้ม สีแดง เพื่อใช้สื่อสารความหมายของการตั้งอยู่ในหลักไตรลักษณ์ทางพระพุทธศาสนา และในองก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta) ใช้สีโทนเย็น เช่น สีฟ้า สีเหลือง สีขาว ในการอธิบายความหมายของการดับไปตามหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้อาศัยแสงจากเปลวเทียนไข อันเป็นหนึ่งในอุปกรณ์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ครั้งนี้ประกอบร่วมกัน เพื่อสร้างบรรยากาศให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เพราะถือเป็นแหล่งที่มาของแสงที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงนาฏยศิลป์ชุดนั้น ๆ เป็นแหล่งกำเนิดแสงที่มาจากวัสดุที่เลียนแบบธรรมชาติ และยังปราศจากเรื่องการใช้เทคโนโลยีในการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.38 ตัวอย่างการใช้แสงสีโทนเย็นคือ สีขาว ในการแสดงนาฏยศิลป์



ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

ภาพที่ 4.39 ตัวอย่างการใช้แสงสีโทนร้อนและเย็นคือ สีฟ้า สีส้ม สีแดง ในการแสดงนาฏยศิลป์

ที่มา: คณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU theatre)

ภาพที่ 4.40 ตัวอย่างการใช้แสงสีโทนร้อนคือ สีส้ม สีแดง ในการแสดงนาฏยศิลป์

ที่มา: คณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU theatre)

8) การออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 5

ในด้านองค์ประกอบการออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 5 โดยผู้จัยได้ยึดถือแนวทางปฏิบัติในการออกแบบเครื่องแต่งกายจากการทดลองครั้งที่ 3 คือใช้เรื่องของสีและสัญลักษณ์มาเป็นสื่อในการนำเสนอคือ สีขาว และลักษณะของกลีบดอกบัวที่แผ่ขยาย โดยผู้วิจัยได้ออกแบบภาพร่างของเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสิ่งเร้าจากการมองเห็น (visual stimuli) โดยในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้ให้นักแสดงทุกคนได้สวมใส่ เพื่อตรวจสอบขนาด ความยาว ความสะดวกในการเคลื่อนไหว การระบายอากาศ และอุปสรรคที่อาจจะเกิดขึ้นในระหว่างการเคลื่อนไหวลีลา

ในด้านการแต่งหน้าและทำผมสำหรับนักแสดง ผู้วิจัยใช้หลักของมินิมอลลิสม์ (minimalism) คือ ทรงผมที่เรียบง่ายทั้งผู้ชายและผู้หญิง เก็บผมให้เรียบร้อย ไม่มีปอยผมร่วงหล่นออกมาปิดบังใบหน้า ส่วนการแต่งหน้าใช้แนวที่เรียกว่า เอิร์ธโทน (earth tone) ที่เน้นสีที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สีน้ำตาล สีครีม สีขาว ฯลฯ

ภาพที่ 4.41 นักแสดงทดลองสวมเครื่องแต่งกายที่ตัดเย็บแล้วและให้เคลื่อนไหวจริง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 5 นี้ ถือได้ว่าเป็นการทดลองครั้งสุดท้าย ซึ่งผู้วิจัยได้คำนึงถึงองค์ประกอบของการแสดงทุกองค์ประกอบอย่างถี่ถ้วน โดยจะขอสรุปประเด็นปัญหาและแนวทางการแก้ไขไว้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.5 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
การออกแบบบทการแสดง	ไม่พบปัญหาในการออกแบบและตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ	ไม่มี
การคัดเลือกนักแสดง	ไม่พบปัญหาในการออกแบบและตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ	ไม่มี
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	ลีลาในแต่ละองก์การแสดงยังขาดความชัดเจน และความเป็นเอกภาพของท่านาฏยศิลป์ยังมีไม่มากเท่าที่ผู้วิจัยต้องการ	นำเสนอความชัดเจนของลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายผ่านรูปแบบของแนวคิดแบบโพสโมเดิร์นนิสม์ (postmodernism) และแนวคิดแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism)
การออกแบบเสียง	ยังขาดความเป็นเอกภาพในเรื่องของจังหวะที่หลากหลาย	เพิ่มจังหวะที่มีเสียงกลองหรืออัตราความถี่ที่เร็วมากขึ้น
การออกแบบอุปกรณ์	ดอกบัวมีความแข็งกระด้างในแง่ของรูปลักษณ์ เนื่องจากดูไม่เป็นธรรมชาติ	ใช้ดอกบัวสดจริง ๆ เพื่อสร้างความสมจริงของภาพการแสดง
การออกแบบสถานที่แสดง	พื้นที่ไม่ค่อยอำนวยสำหรับการจัดงานแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ อากาศร้อน ไม่ถ่ายเท	หาพัดลมระบายอากาศหรือจัดที่นั่งให้มีความห่างกัน ไม่แออัด
การออกแบบแสง	เป็นแสงในจินตนาการที่ยังไม่มีการทดลองออกแบบจริง ยังไม่เห็นการผสมสีของแสง	ก่อนการแสดงจริงควรมีการฝึกซ้อมเพื่อเข้ากับทีมจัดแสง
การออกแบบเครื่องแต่งกาย	ไม่พบปัญหาในการออกแบบและตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ	ไม่มี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สามารถสรุปได้ว่าในกระบวนการทดลองออกแบบผลงานาฏยศิลป์ครั้งที่ 5 นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาในแต่ละองค์ประกอบที่ได้ดำเนินการ ซึ่งพบข้อปัญหาและได้ศึกษาแนวทางการแก้ไขเพื่อนำไปใช้ในการปรับปรุงผลงานนาฏยศิลป์ในกระบวนการจัดแสดงผลงานและนิทรรศการทางด้านนาฏยศิลป์ โดยมีรายละเอียดที่ขอจำแนกในแต่ละองค์ประกอบไว้ดังนี้

การออกแบบบทการแสดง ในองค์ประกอบของการออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 5 ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวทางปฏิบัติในการออกแบบดังกล่าวจากการทดลองครั้งที่ 4 ซึ่งถือได้ว่าเป็นการปรับปรุงที่เพิ่มเติมเนื้อหาในด้านความเป็นเอกภาพให้เกิดความชัดเจนมากขึ้นกับบทการแสดง โดยไม่มีผลกระทบต่อแรงบันดาลใจในการแสดง การวางโครงเรื่องของการแสดง และโครงสร้างบทการแสดงแต่ประการใด

การคัดเลือกนักแสดง ในองค์ประกอบของคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 5 ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวทางปฏิบัติในการคัดเลือกนักแสดงจากการทดลองครั้งที่ 4 ซึ่งถือได้ว่าเป็นการปรับปรุงในเรื่องของจำนวนนักแสดงที่มีความเหมาะสมและลงตัว ทั้งในแง่ของคุณภาพนักแสดง ทักษะปฏิบัติ ความมีระเบียบวินัย และความกระตือรือร้นในการฝึกซ้อมการแสดง

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ สร้างความชัดเจนและความเรียบง่ายในทุก ๆ องก์การแสดงตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่และมินิมอลลิสม์ (minimalism) อีกทั้งยังพิจารณาในด้านความมีเอกภาพของการแสดงทั้งหมดจะต้องเป็นอันหนึ่งดันเดียวกัน แนวทางการแก้ไขคือสร้างความเข้าใจให้นักแสดงกับลีลาท่าทาง และเพิ่มพัฒนาการของท่าทางอยู่เสมอ

การออกแบบเสียง พบว่ายังขาดความเป็นเอกภาพในช่วงองก์ที่ 4 ของการแสดง เนื่องจากไม่มีความสูงต่ำของอารมณ์และมิติของดนตรีในลักษณะกราฟที่มีขึ้นมีลง หากแต่เป็นกราฟที่มีระนาบเดิมโดยตลอด แนวทางการแก้ไขจึงใช้การเพิ่มอัตราความถี่ของเพลงให้มีมากขึ้น ทำให้เสียงเพลงมีมิติมากยิ่งขึ้น มีจังหวะเร็วและช้าสลับกันไปมาอย่างเด่นชัด

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ดอกบัวที่ใช้ในการแสดงขาดความเป็นธรรมชาติ สังเกตแล้วไม่สมจริงเท่าที่ควร แนวทางการแก้ไขคือการใช้ดอกบัวสดมาจัดเป็นกลุ่มหรือกระทง เพื่อเพิ่มความสวยงาม ความสด และความสมจริงของอุปกรณ์การแสดง และการใช้เทียนไขก็มีความสมบูรณ์และเหมาะสมกับลีลาการเคลื่อนไหว

การออกแบบสถานที่แสดง พื้นที่ดังกล่าวเมื่อนำมาจัดแสดงจริงแล้วพบว่าอากาศไม่ถ่ายเท ทำให้แออัดเมื่อมีผู้ชมมาก แนวทางการแก้ไขคือการจัดหาพัดลมระบายอากาศแบบชั่วคราวมาติดตั้ง เพื่อคอยถ่ายเทอากาศในระหว่างทำการแสดง

การออกแบบแสง เนื่องจากการออกแบบแสงในครั้งนี้เป็นการออกแบบจากจินตนาการของผู้วิจัย จึงยังไม่เห็นภาพการแสดงที่มีการผสมระหว่างสีของแสงและบรรยากาศการแสดงทั้งหมด แนวทางการแก้ไขคือก่อนการจัดแสดงจริงจะต้องมีการให้นักแสดงทั้งหมดเข้าร่วม

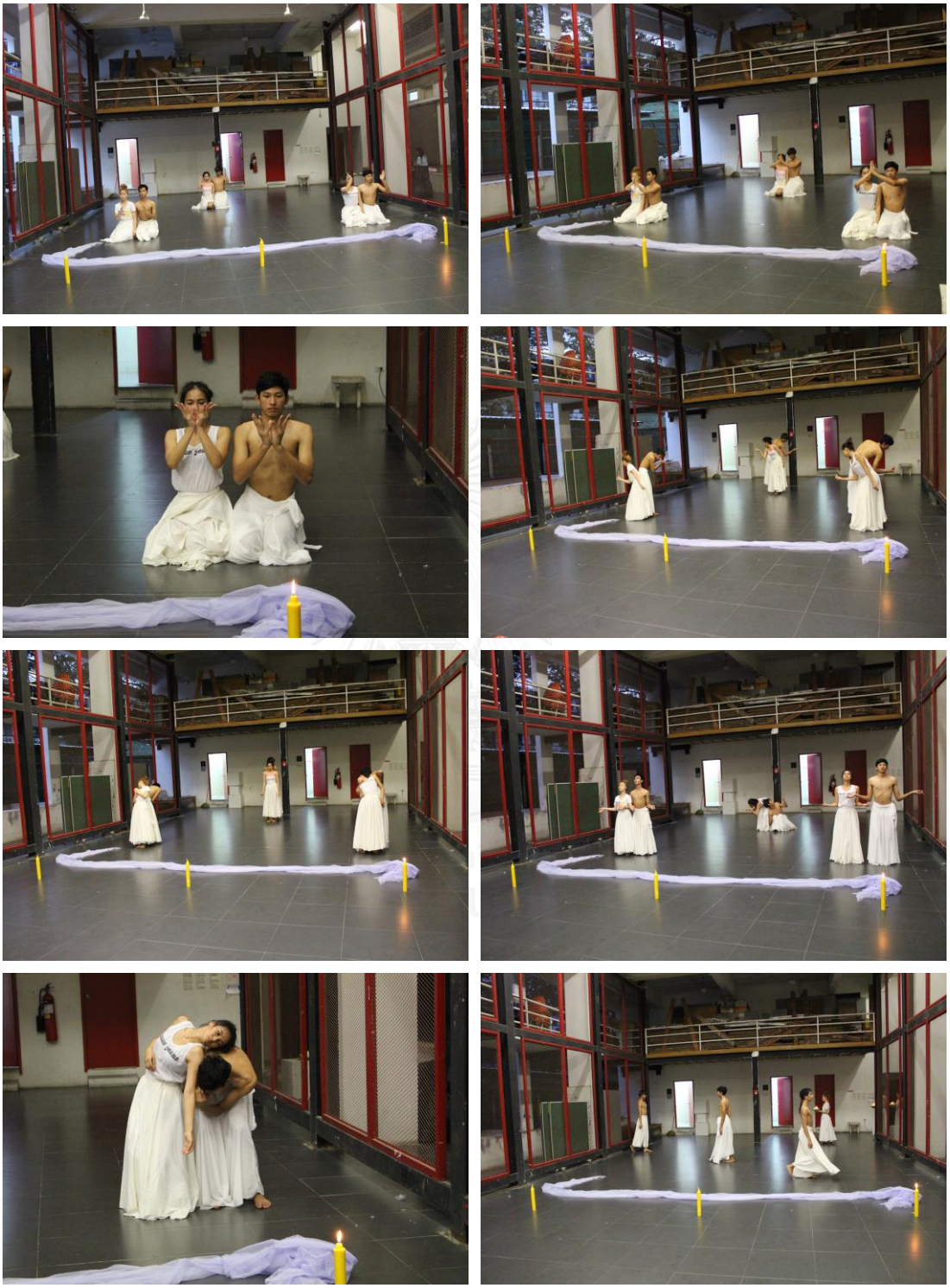
ฝึกซ้อมพร้อมกับผู้ออกแบบแสง เพื่อตรวจสอบความเหมาะสมและเป็นการปรับแก้ไขเรื่องของแสงตามที่ได้ตั้งใจไว้แต่แรก ให้เข้ากับการแสดงนาฏยศิลป์มากที่สุด

การออกแบบเครื่องแต่งกาย ในองค์ประกอบของการออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 5 ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวทางปฏิบัติในการออกแบบเครื่องแต่งกายจากการทดลองครั้งที่ 4 ซึ่งถือได้ว่าเป็นกระบวนการออกแบบเครื่องแต่งกายที่มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับเนื้อหาสาระของการแสดงไว้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.42 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5 (ต่อ)



ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5 (ต่อ)

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5 (ต่อ)

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5 (ต่อ)

ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดในการแสดงผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ในการศึกษาหัวข้อเรื่องแนวคิดในการแสดงนาฏยศิลป์นั้น ผู้วิจัยได้นำประเด็นคำถามของงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาคำตอบในเรื่องแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งประกอบไปด้วยหัวข้อต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

4.2.2.1 การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา

แม้ว่าจะมีศิลปินจำนวนมากที่ได้นำแนวคิดหรือหลักสัจธรรมทางพระพุทธศาสนามาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์ แต่ก็ยังพบว่าส่วนใหญ่มักเป็นศิลปะประเภทงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม แต่ในลักษณะที่เป็นผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนานั้นพบว่ามีอยู่อย่างจำกัด การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนาจึงมีความสำคัญในฐานะเป็นสื่อกลางทางความคิดให้กับสังคมปัจจุบัน แนวคิดไตรลักษณ์เป็นหลักธรรมที่ทำให้มนุษย์ยอมรับกฎแห่งธรรมชาติที่ว่าด้วยการเกิดขึ้น (อนิจจตา) การตั้งอยู่ (ทุกขตา) และการดับไป (อนัตตา) เป็นปรัชญาที่เกี่ยวข้องทั้งทางโลกและทางธรรม ที่ไม่มีสิ่งใดคงทนถาวรและเป็นอมตะ

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่คำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นตัวอย่างผลงานการแสดงเรื่อง *โนสทาเจีย (Nostagia)* ดังความว่า

> การแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง *โนสทาเจีย (Nostagia)* หรือชื่อภาษาไทยคือ *ความหลัง* จัดแสดงในปี ค.ศ. 1990 เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ที่ผสมผสานเรื่องราวและปรัชญาทางด้านศาสนาพุทธ 2 นิกาย คือ นิกายเถรวาท และนิกายมหายาน (ศาสนาเซ็นของญี่ปุ่น) โดยใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่มีขวดโหลแก้ว ดอกบัวหลากหลายขนาด และการอ่านบทกวี โดยดอกบัวในการแสดงมีนัยสำคัญถึงความสูงต่ำของจิตใจมนุษย์ การกระทำของมนุษย์เกี่ยวข้องกับศาสนา เมื่อมีความเชื่อเช่นไรก็แสดงออกเช่นนั้น และการใช้ขวดโหลแก้วก็แสดงถึงการเปรียบเทียบมนุษย์เป็นเหมือนกับสัตว์ เพราะเมื่อมีการเอามือใส่เข้าไปในขวดโหลจะทำให้ผู้ชมมองเห็นภาพของมือนักแสดงมีลักษณะแผ่ขยายและใหญ่มากกว่าปกติ เหมือนกับลักษณะขาและเท้าของสัตว์บางจำพวก (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 28 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.43 การแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง *โนสทาเจีย (Nostagia)* ในปี ค.ศ. 1990
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

ภัทรพร สิริกาญจน และคณะ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับความสำคัญของปรัชญาทางพระพุทธศาสนาไว้ว่า

> ปรัชญาต้องการที่จะเข้าใจโลกและชีวิตตามความเป็นจริง แต่ศาสนาเน้นอารมณ์อย่างเต็มที่ ความกลัว ความศรัทธา ความผิดหวัง ความสมหวัง ฯลฯ เหล่านี้เป็นลักษณะทั่วไปของศาสนา ปรัชญามีลักษณะใจกว้าง ยับยั้งชั่งใจ สงสัยและใช้เหตุผล แต่ศาสนาให้ความสำคัญแก่ความเชื่อมั่นและลักษณะสิทธิธันตนิยม (dogmatic) โดยเฉพาะเกี่ยวกับคำสอนหลัก ๆ (ภัทรพร สิริกาญจน และคณะ, 2546: 14)

การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา จึงเป็นเสมือนกับหลักตั้งต้นของผู้วิจัย ในการนำการคิดคำนึงดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการอธิบายแนวคิดของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ศึกษาผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ของกิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้อธิบายไว้ว่า

> จากการวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวพุทธศาสนา เป็นเรื่องของการอธิบายปรัชญาของความหมายจากบัวสี่เหล่า ซึ่งพระพุทธเจ้าได้ทรงกล่าวไว้ว่ามนุษย์มีความรู้จิตสำนึก และความเพียรพยายามที่แตกต่างกัน เปรียบเสมือนกับบัวสี่เหล่า ปรัชญาดังกล่าวเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาอย่างยาวนาน และมักมีการนำปรัชญาจากบัวสี่เหล่าไปสร้างงานศิลปะที่หลากหลาย ดังนั้นปรัชญาทางพุทธศาสนากับงานสร้างสรรค์ศิลปะจึงมีความเหมาะสมที่จะนำมาศึกษาร่วมกัน (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, สัมภาษณ์: 21 ตุลาคม 2557)

และยังพบว่าผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งได้นำแนวคิดในด้านปรัชญาทางพระพุทธศาสนามาใช้ คือการแสดงเรื่อง *ทอนปู (Tonpu)* ดังมีรายละเอียดดังนี้

> การแสดงเรื่อง *ทอนปู (Tonpu)* มีการเคลื่อนไหวที่เชื่องช้า มีพลัง ต่อเนื่องกันอย่างไม่ขาดสาย ในการออกแบบทำให้เห็นเอกลักษณ์ของความเป็นบุโตะ (Butoh) ในแบบอย่างนาฏยศิลป์ญี่ปุ่นร่วมสมัย ที่เป็นการพัดพาของกระแสลมตะวันออกอันเป็นแรงผลักดัน ในขณะเดียวกันความเป็นทิวทัศน์ธรรมชาติ โดยใช้ก้อนหินเป็นสัญลักษณ์ก็ถูกเล่าและเน้นย้ำให้ความรู้สึกที่ดูหนักและฝังลึกลงไป โดยที่นักแสดงระบำผู้หญิงล้วนทำงานโดยยกก้อนหิน แสดงถึงสภาพของผู้หญิงที่ถูกบังคับให้ทำงานบนพื้นดินตลอดวัน และยังแสดงความทุกข์โศกเสมือนกับนาฏยศิลป์บุโตะเล่าเหตุการณ์โบราณ ซึ่งประกอบกับเป็นบริบททางวัฒนธรรมญี่ปุ่น เป็นปรัชญาเซ็นอันมีความสงบสันติและผ่อนคลาย การแสดงนี้เต็มเปี่ยมไปด้วยปรัชญาทางศาสนาพุทธนิกายมหายาน (นิกายเซ็น) และยังมีการพรรณนาให้เกี่ยวข้องกับมนุษย์ปัจจุบันด้วย (จิรายุทธ พนมรักษ์, 2553: 52-53)

ภาพที่ 4.44 การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเรื่อง *ทอนปู (Tonpu)* โดยนราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

ในงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา จึงเป็นการนำเรื่องราวของหลักสัจธรรมทางพระพุทธศาสนาคือ ไตรลักษณ์ มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เพราะว่าด้วยเรื่องของการเกิดขึ้น (อนิจจตา) การตั้งอยู่ (ทุกขตา) และการดับไป (อนัตตา) เป็นสภาวะที่สรรพสิ่งทั้งหลายในจักรวาลไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ เป็นปรัชญาทางด้านความคิดอีกวิธีการหนึ่งที่ทำให้ผู้คนในสังคมเกิดการยอมรับในความเป็นปกติของธรรมชาติ เมื่อมีเกิดก็ย่อมมีดับ ซึ่งเป็นปรัชญาที่แสดงออกถึงความธรรมดาสามัญอย่างตรงไปตรงมา และยังถือได้ว่าเป็นหลักสำคัญในการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้ออกแบบและนำเสนอภายใต้หลักปรัชญาทางพระพุทธศาสนา สะท้อนสภาพความเป็นจริงตามหลักปรัชญา ธรรมชาติ และจักรวาล ตัวอย่างภาพการแสดงในจินตนาการที่สะท้อนความคิดคำนึงดังกล่าวนำเสนอผ่านท่าทางที่นักแสดงค่อย ๆ เคลื่อนไหวอย่างเชื่องช้า มีการถ่ายทอดเรื่องไตรลักษณ์ผ่านลีลาท่าทางในแต่ละองก์ที่สื่อถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา เป็นต้นว่าการเกิดขึ้น การตั้งอยู่ และการดับไป อย่างมีคัมภีรภาพ

4.2.2.2 การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) เป็นลัทธิความเชื่อที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1960 เป็นแนวคิดที่ปฏิวัติความเชื่อตามอย่างของลัทธิสมัยใหม่ (modernism) โดยมุ่งเน้นไปที่ความแปลกใหม่ การแหวกกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่เป็นระบบระเบียบ ลีลาการเคลื่อนไหวต่าง ๆ จึงได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเคลื่อนไหวที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน (everyday movement) นักแสดงก็ไม่จำเป็นต้องอาศัยผู้ที่มีความสามารถทางด้าน

นาฏยศิลป์เป็นหลัก กล่าวคือเป็นการใช้วิธีการที่เรียกว่า “อันเทรน” (untrained) หมายถึงนักแสดงไม่จำเป็นต้องมีทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ เป็นนักกรีฑาหรือนักว่ายน้ำก็ได้ นอกจากนี้ในด้านสถานที่จัดแสดงก็สามารถแสดงในสถานที่ใดก็ได้อย่างไรข้อจำกัด ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้คำนึงถึงประเด็นความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ อีกทั้งพบว่า นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะที่มีความหมายไว้ว่า

> ความเรียบง่ายนอกจากจะเป็นแนวคิดทางด้านศาสนาพุทธแล้ว ยังเป็นแนวคิดที่สำคัญของงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ด้วย ซึ่งได้มีการพัฒนาในส่วนของการตัดทอนรายละเอียด จากนาฏยศิลป์ที่มีความเต็มรูปแบบอย่างในอดีตจนถึงปัจจุบัน กลายมาเป็นความประหยัดและเรียบง่าย ดังนั้นความประหยัดมัธยัสถ์จึงเกี่ยวข้องกับศาสนาด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

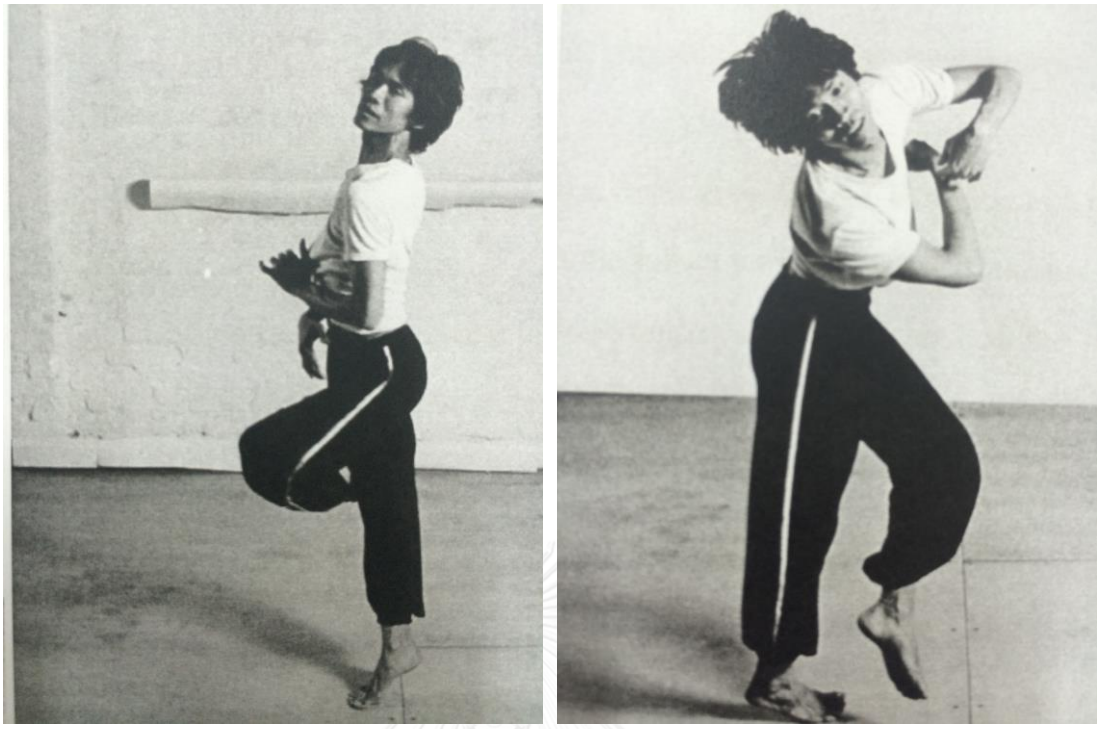
ในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ยังพบว่ามีการแสดงที่นำแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี โดยได้อธิบายสาระสำคัญดังกล่าวไว้ว่า

> เรื่อง *นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว* เป็นการแสดงที่ใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวน้อยและเรียบง่าย เน้นท่าทางที่เล็ก ประหยัด แต่ให้ความรู้สึกมาก จึงสะท้อนความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่ จากวิธีการดังกล่าวจึงเป็นที่นิยมอย่างมากในการสร้างงานศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่ (postmodern) เพราะวิธีการนี้ได้คำนึงถึงเรื่องสัญลักษณ์หรือความหมายที่ศิลปินต้องการจะบอกเท่านั้น และยังเป็นการลดทอนองค์ประกอบอื่น ๆ ที่จำเป็นน้อย และมีผลไม่มากต่อการสื่อความหมายของเรื่องนั้น ๆ ออกไป (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.45 ผลงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เรื่อง *นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว*
ที่มา: คณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU theatre)

อีกทั้งในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี เมื่อครั้งที่อาศัยอยู่ ณ ประเทศอังกฤษ ได้นำเสนองานนาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นถึงความเรียบง่ายและประหยัด ดังที่ได้กล่าวไว้ว่า

> ผลงานการแสดงแบบนาฏยศิลป์พิสุทธิ์ (pure dance) เรื่อง *ทรีโซโล่ (Three Solos)* ในปี ค.ศ. 1984 เป็นผลงานนาฏยศิลป์ที่เรียกว่ามุ่งเน้นความประหยัดของแนวคิดอย่างมาก เพราะท่าทางที่แสดงออกก็จะเรียบง่าย เสื้อผ้าก็จะใส่ชุดซ้อม โดยเน้นเรื่องความเป็นมินิมอลลิสม์ (minimalism) มีการใช้นักแสดงคนเดียว ไม่มีองค์ประกอบอื่น ๆ มาเจือปน เรียกว่าเป็น dance for movement sake (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)



ภาพที่ 4.46 ผลงานนาฏยศิลป์พิสุทธิ์เรื่อง *ทรีโซโล่ (Three Solos)*
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

ความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ยังพบในการแสดงนาฏยศิลป์ ดังที่ โรเบิร์ทและฮูเตอรา (Robert and Hutera) ได้นำเสนอไว้ว่า

> ลูซินดา ไชลส์ (Lucinda Childs) ได้สร้างสรรค์งานในแบบการทดลอง ซึ่งนับว่าเป็นลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่มีรูปแบบเรียบง่าย และจะใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด มักใช้การเดิน วิ่ง เหวี่ยง ที่เกี่ยวข้องกับจังหวะบนรูปแบบของการแสดงที่อิงกับเรื่องของเรขาคณิต (geometric pattern) ส่วนใหญ่จะเป็นงานกลุ่ม (group work) ที่มีนักแสดงหลายคน (Robert & Hutera, 1988: 199)

ในงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา จึงคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยอาศัยวิธีการทำท่าทางที่ประหยัดและการนำเสนอทรรศนะผ่านสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในการแสดง เช่น ดอกบัว เทียนไข หรือแม้แต่เรื่องของสี เนื่องจากเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ได้ให้ความสนใจไปที่การนำเสนอความประหยัดหรือความเรียบง่าย (minimalism or simplicity) เป็นการพัฒนางานศิลปะที่ลดทอนรายละเอียดดั้งเดิมที่มีอยู่ให้กระจ่างชัดมากยิ่งขึ้น เป็นลักษณะของนาฏยศิลป์พิสุทธิ์ (pure dance) ที่ให้ความสนใจต่อลีลาการเคลื่อนไหว

เป็นอันดับแรก ดังคำกล่าว “dance for movement sake” ดังนั้นความเรียบง่ายจึงสะท้อนความเป็นพระพุทธศาสนาได้ด้วยเช่นกัน เพราะเป็นหลักปรัชญาที่อธิบายถึงการไม่ยึดติดไปกับความฟุ่มเฟือยทั้งหลายที่มนุษย์ปรุงแต่งหรือกำหนดขึ้นมา ตัวอย่างภาพการแสดงในจินตนาการที่สะท้อนความคิดคำนึงดังกล่าวนำเสนอผ่านท่าทางที่แสดงความเรียบง่าย เช่น การจีบมือแบบเล็ก ๆ การย่อ การยืด การก้าวเดิน และการประกอบท่าชุด

4.2.2.3 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์

ความคิดสร้างสรรค์กับการออกแบบงานทางด้านนาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่ต้องดำเนินควบคู่กันไปอย่างปฏิเสธไม่ได้ นาฏยศิลป์เป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ต้องอาศัยองค์ความรู้จากประสบการณ์ดั้งเดิมผสมผสานกับความเปลี่ยนแปลงในยุคสมัยปัจจุบัน ดังนั้นศิลปวิทยาการแทบทุกแขนงจึงจำเป็นต้องขับเคลื่อนด้วยพลังของความคิดสร้างสรรค์อยู่ตลอด ดังทรรศนะของ ออลสัน (Olson) ซึ่งได้ให้อธิบายเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ดังความตอนหนึ่งว่า

> ความสามารถในการคิดสร้างสรรค์ คือ ความสามารถในการสร้างสิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมา คำถามที่มักจะใช้กันอยู่ทั่วไปว่า อะไรเป็นส่วนประกอบของความคิดสร้างสรรค์นั้น คงจะไม่ใช่มีเพียงสิ่งเดียว ความคิดสร้างสรรค์ของคนใดคนหนึ่ง อาจจะหมายถึงการค้นพบดาวพระเคราะห์ดวงใหม่ วิธีการเล่นเปียโนหรือเล่นเทนนิสได้ดี วิธีการระบายสีให้ได้รูปภาพสวยสดงดงาม ซึ่งไม่เคยทำได้มาก่อน หรืออาจจะให้ความหมายอย่างง่าย ๆ ว่า หมายถึงความพยายามทำสิ่งต่าง ๆ ให้ใหม่ขึ้น (โรเบิร์ต ดับบลิว ออลสัน, 2539: 15)

ในประเด็นเรื่องของความคิดสร้างสรรค์กับผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้แสดงข้อคิดเห็นเอาไว้ด้วยว่า

> เรื่องราวของศาสนามีศิลปินหลายท่านที่ได้นำไปใช้เป็นหัวข้อในการสร้างสรรค์งานมาเป็นเวลานานนับแต่อดีตจนปัจจุบัน เนื่องจากศาสนายังคงเป็นส่วนหนึ่งของมนุษย์ในปัจจุบัน เพราะฉะนั้นการแสดงนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับศาสนายังคงต้องดำเนินต่อไป อย่างไรก็ตามผู้คนในแต่ละสมัยจะมีวัฒนธรรมและประเพณีที่จะนำความคิดเหล่านั้นไปสร้างสรรค์ให้แตกต่าง การสร้างงานนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนาในปัจจุบันมีความจำเป็นจะต้องอาศัยความคิดสร้างสรรค์เพื่อเป็นเครื่องมือในการผลิตงานให้เกิดความน่าสนใจ และต้องค้นหาสิ่งใหม่ ซึ่งจำเป็นต่อสังคมมนุษย์มาโดยตลอด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

จากการศึกษาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของนราพงษ์ จรัสศรี ผู้วิจัยค้นพบว่าเป็นการผนึกกำลังทางด้านความสามารถในเชิงปฏิบัติและความสามารถทางด้านการออกแบบการแสดงอย่างสร้างสรรค์ โดยเฉพาะเห็นได้จากการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง *“เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ”* ได้อธิบายไว้ว่า

> ในด้านความคิดสร้างสรรค์เห็นได้จากขณะที่นักแสดงกำลังแสดงอยู่นั้น ก็ได้มีการฉายภาพการแสดงในอดีตของนักแสดงคนดังกล่าวไปพร้อม ๆ กัน ขณะที่นักแสดงกำลังทำท่าระลึกถึงความหลัง โดยเป็นการฉายภาพสะท้อนผ่านสื่อผสม (multimedia) อย่างเหมาะสมสวยงาม ซึ่งเชื่อว่าในวงการนาฏยศิลป์ของไทยยังไม่มีการแสดงที่เป็นลักษณะเช่นนี้ คือศิลปินกำลังแสดงและนั่งดูการแสดงของตนเองในอดีต อันเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงที่กำลังดำเนินไป (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.47 ผลงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เรื่อง *เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ*
ที่มา: คณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU theatre)

นอกจากนี้เมื่อพิจารณาในประเด็นความคิดสร้างสรรค์ที่เกี่ยวเนื่องกับแนวคิดและสิ่งเร้าในการแสดงพบว่า สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เรื่อง *ความอ้างว้าง (Loneliness)* ซึ่งได้สร้างสรรค์โดยนราพงษ์ จรัสศรี ดังความที่กล่าวว่า

นาฏยศิลป์เรื่อง *ความอ้างว้าง* เป็นการแสดงที่แปลกใหม่มากเท่าเคยชม เพราะเนื้อหาบอกเล่าเอกลักษณ์เฉพาะบุคคล ประสบการณ์ ความรู้สึกต่าง ๆ ให้ออกมาเป็นงานนาฏยศิลป์ แต่ที่สร้างสรรค์อย่างมากก็น่าจะอยู่ตรงที่การนำเรื่องราวของตนเองมาตีแผ่ด้วยตนเอง คือใช้ตัวเองเล่าเรื่อง โดยปกติจะเห็นแนวคิดลักษณะนี้บ้างแต่เป็นการใช้บุคคลอื่นมาเล่าเป็นภาพการแสดง ประกอบกับการใช้สิ่งประกอบการแสดงทั้งที่เป็นสิ่งมีชีวิตคือ สุนัข และไม่มีชีวิต เช่น ลูกโลก พลาสติก ใบไม้ รถเข็น และผ้ามุ้ง เป็นงานนาฏยศิลป์ที่มีความลงตัวอย่างมาก (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.48 ผลงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เรื่อง ความอ้างว้าง (Loneliness)
ที่มา: คณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU theatre)

ในงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา จึงคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ โดยนำเสนอผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงนาฏยศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้พิจารณาเรื่องการใช้ท่าทางที่สร้างสรรค์เป็นหลักสำคัญ ท่าทางเหล่านั้นมุ่งเน้นอุดมคติของวิธีการคิดแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) นอกจากนี้ยังพบว่า หลักสัจธรรมไตรลักษณ์มีศิลปินจำนวนมากที่ได้นำแนวคิดดังกล่าวไปสร้างงานศิลปะเชิงพุทธศิลป์ ส่วนใหญ่ที่พบ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม แต่รูปแบบหล่านั้นอาจไม่สามารถถ่ายทอดความหมายอย่างลึกซึ้งของหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ได้ อันเนื่องมาจากเป็นงานพุทธศิลป์แบบตั้งแสดงอย่างถาวร ความคิดสร้างสรรค์ที่นำความหมายของหลักธรรมมาสร้างให้เป็นศิลปะที่มีการเคลื่อนไหวไปมาได้นั้น จึงเป็นการพัฒนองค์ประกอบของงานศิลปะให้แตกต่างออกไป ภายใต้ความคิดสร้างสรรค์นั้นต้องดำรงอยู่บนพื้นฐานของวัฒนธรรมและประเพณีอันดีงาม เพื่อทำให้งานศิลปะเกิดความน่าสนใจ มุ่งเน้นการแสวงหาสิ่งใหม่ ๆ ที่จำเป็นต่อสังคมมนุษย์ ดังนั้นประเด็นในการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์จึงจำเป็นต่องานวิจัยครั้งนี้ ตัวอย่างภาพการแสดงในจินตนาการที่

สะท้อนความคิดคำนึงดังกล่าวนำเสนอผ่านองค์ประกอบของการแสดงทั้งหมด เป็นต้นว่าลีลานาฏยศิลป์ เครื่องแต่งกาย เพลงดนตรี อุปกรณ์ประกอบการแสดง

4.2.2.4 การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์

คณิตศาสตร์มีระบบสมการและเครื่องหมายเพื่อบอกการเพิ่มหรือลดของจำนวนตัวเลข วิทยาศาสตร์มีตัวอักษรบอกชื่อธาตุ หรือแม้แต่ภาษาศาสตร์ก็มีอักขระตัวอักษรที่ใช้ในการบรรยายความแทนภาษาพูดหรือภาษาเขียนต่าง ๆ เหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ที่มนุษย์ได้สร้างขึ้นมาเพื่อใช้อธิบายความหมาย เพื่อทดแทนสิ่งที่ต้องการจะสื่อ ผลงานศิลปะแทบทุกชนิดมีความเกี่ยวเนื่องกับสัญลักษณ์แทบทั้งสิ้น เพราะผลงานนั้น ๆ มิได้มีเจตนาที่จะอธิบายความหมายหรือจิตสำนึกของผู้สร้างสรรค์อย่างเปิดเผย แต่เป็นการซ่อนเร้นความรู้สึกและอารมณ์ต่าง ๆ อันเป็นการปลดปล่อยความปรารถนาของศิลปิน โดยเฉพาะในงานนาฏยศิลป์นั้นมักจะพบเห็นการใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ อย่างบ่อยครั้ง เป็นต้นว่าสัญลักษณ์ที่ผ่านท่าทาง สัญลักษณ์ที่ผ่านเครื่องแต่งกาย หรือสัญลักษณ์ที่ผ่านเพลงดนตรี

ในสาระสำคัญที่เกี่ยวกับเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์พบว่านราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเสนอทรรศนะที่กระจ่างชัดไว้ดังต่อไปนี้

> สัญลักษณ์ แสดงถึงความหมายอันเป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) ประกอบไปด้วยเรื่องราวทางด้านประวัติศาสตร์ และเป็นสิ่งที่จำใช้ในการสื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมาอีกนัยหนึ่งด้วย เพราะฉะนั้นการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นอยู่ตลอดเวลา เพื่อเป็นการเติมเต็มให้กับคุณสมบัติของงานศิลปะหลังสมัยใหม่ได้อย่างเหมาะสม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 พฤศจิกายน 2557)

อีกทั้งในการแสดงผลงานนาฏยศิลป์เรื่อง *ทอนปู (Tonpu)* เป็นผลงานที่สร้างสรรค์โดยนาฏยศิลปินจำนวน 3 คนคือ เคโกะ ทาเคย่า (Keio Takeya) เทรุ กอย (Teru Goi) และนราพงษ์ จรัสศรี ดังที่บทสัมภาษณ์ของนราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายความหมายของการแสดงที่คำนึงถึงสัญลักษณ์ได้อย่างน่าสนใจเอาไว้ว่า

> ในการแสดงเรื่อง *ทอนปู (Tonpu)* มีการใช้ผ้าห่มสีขาว เป็นสัญลักษณ์เหมือนกับแผ่นดิน มีภาพที่นักแสดงยื่นมือออกมาจากผ้าห่มนั้น สะท้อนวิธีคิดทางศาสนาพุทธคือการเกิดและการดับของชีวิตมนุษย์ นอกจากนี้ยังมีการใช้ลังไม้ที่เปรียบเสมือนกับโลงศพ แต่ก็ยังนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงความหมายอย่างอื่น เช่น ใช้เป็นรถยนต์ เพราะให้นักแสดงได้เข้าไปนั่งอยู่ในนั้น และเป็นการสลายความหมายอย่างแท้จริง การนำสัญลักษณ์มาใช้เพื่อเล่าเรื่องความน่ากลัวสยดสยองของความคิดมนุษย์ และผูกพันกับเรื่องของศาสนาตรงที่ นำเรื่องราวที่น่ากลัวและความตายมาทำให้

เป็นเรื่องที่ปกติ หรือแม้กระทั่งการใช้หินในการแสดงก็เสมือนกับเป็นสวนสาธารณะตามความเชื่อในลัทธิหนึ่งของศาสนาพุทธ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังมีโอกาสได้ชมภาพบันทึกการแสดงของการแสดงเรื่อง *ทอนปู (Tonpu)* ด้วยเช่นกัน พบว่า รูปแบบของการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงดังกล่าวมีความสมัยใหม่อยู่ในตัวเอง เพราะเป็นสัญลักษณ์ที่ไม่เน้นถึงความสวยงามหรือประโยชน์ตามคุณลักษณะของสิ่งนั้น ๆ แต่เป็นการใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ เพื่อสะท้อนความเป็นสัญลักษณ์ของอีกสิ่งหนึ่ง ซึ่งตรงกันข้าม หรือแตกต่างไปจากที่เคยพบเห็น ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ที่นาฏยศิลปินผู้ออกแบบการแสดงได้ใส่รายละเอียดลงไปอย่างลึกซึ้ง

ภาพที่ 4.49 ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เรื่อง *ทอนปู (Tonpu)*
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้ทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวเนื่องกับดอกบัวและพระพุทธศาสนา โดยอธิบายเรื่องสัญลักษณ์ในการแสดงไว้ว่า

> ด้วยระบบการสร้างสรรค์ของลีลานาฏยศิลป์ สร้างสรรค์มาจากคำสอนทางพระพุทธศาสนาที่มีมุมมองสัญญะดอกบัวของคนไทย ในการตีความหมายจนสื่อเป็นท่าทางนาฏยศิลป์ และความรู้สึกภายใน จิตวิญญาณภายในของนักแสดงที่มีความรู้ ความเข้าใจ เกี่ยวกับหลักธรรมคำสอนในข้อนี้แล้วแสดงออกมา ทำให้เห็นการตีความทางด้านอารมณ์ไปสู่ลีลาให้เห็นปรากฏ เช่น ความสงบ ความช้า ความประณีต หรือลีลาการเยื้องกรายแบบไทย (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, 2554: 126-127)

ภาพที่ 4.50 ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา
ที่มา: (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, 2554: 100, 111)

เมื่อพิจารณาผลงานการแสดงของนราพงษ์ จรัสศรี เพิ่มเติมนั้นผู้วิจัยพบว่าในการแสดงไลท์แอนด์ซาวด์ (light and sound) เรื่อง *คนดีศรีอยุธยา* ที่กำกับการแสดงโดยนราพงษ์ จรัสศรี ได้มีฉากหนึ่งของการแสดงที่เป็นการอธิบายเรื่องการใช้สัญลักษณ์เอาไว้เพื่อถ่ายทอดความหมายของฉากนั้น ๆ ให้น่าสนใจมากขึ้น ดังได้กล่าวว่า

การแสดงชุด *คนดีศรีอยุธยา* แสดงขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1992 และ 1994 ฉากที่พระบรมไตรโลกนาถออกผนวช ได้มีการใช้ดอกบัวมาเป็นสัญลักษณ์สำคัญ แบ่งออกเป็น 2 ส่วนย่อย ๆ คือฉากนั่งเมือง และฉากออกผนวช มีการใช้นักแสดงจำนวนมากยืนถือดอกบัวอยู่ท่ามกลางตัวละครตัวเอก ซึ่งสร้างภาพของการแสดงให้น่าสนใจ ยิ่งใหญ่ และตระการตา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.51 ผลงานการแสดงไลท์แอนด์ซาวด์ (light and sound) เรื่อง *คนดีศรีอยุธยา*
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

ในงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา จึงคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ โดยนำเสนอผ่านการสื่อความหมายของการแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้แก่ ดอกบัวและเทียนไข ร่วมกับสัญลักษณ์ของสีทางพระพุทธศาสนาคือ สีขาว อีกทั้งนำเสนอผ่านการเคลื่อนไหวต่าง ๆ อย่างเหมาะสม ซึ่งมีพัฒนาการในด้านการเคลื่อนไหวร่างกายมาจากแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) อีกทั้งสัญลักษณ์ที่ปรากฏในการแสดง ผู้วิจัยได้ใช้หลักการคิดแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) เพื่อให้เกิดความสอดคล้องและสัมพันธ์กับ

แนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเพิ่มเติม จึงใช้สัญลักษณ์เรื่องของเปลวไฟในการนำเสนอด้วยเช่นกัน อย่างไรก็ตามประเด็นของการใช้สัญลักษณ์ยังเป็นการอธิบายเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และค่านิยมด้วย สัญลักษณ์จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ เพราะเป็นการสื่อสารด้วยการรับรู้เชิงประจักษ์อย่างตรงไปตรงมา ดั้งนั้นการคำนึงถึงเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่องานนาฏยศิลป์ในสมัยปัจจุบัน ตัวอย่างภาพการแสดงในจินตนาการที่สะท้อนความคิดคำนึงดังกล่าวนำเสนอผ่านอุปกรณ์การแสดงเป็นสำคัญ ได้แก่ ดอกบัวและเทียนไข ร่วมกับการใช้เปลวไฟ อีกทั้งยังใช้สีสัญลักษณ์คือ สีขาว ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

4.2.2.5 การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์

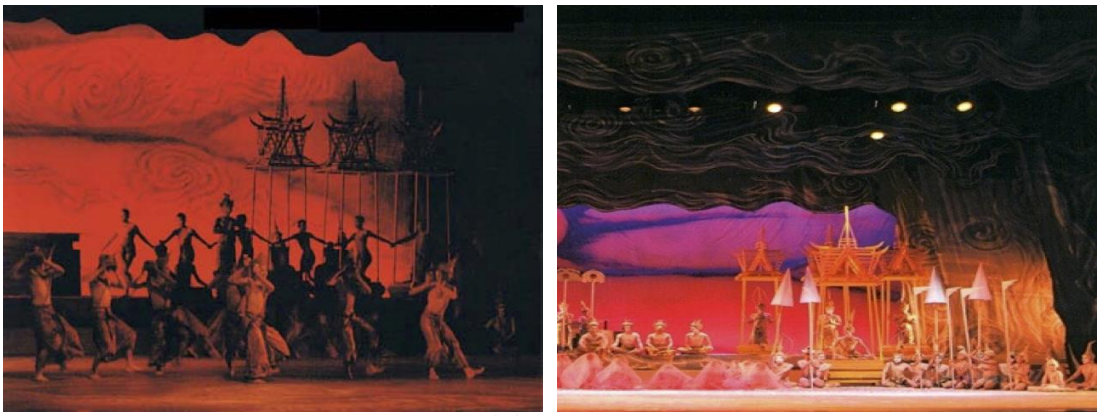
องค์ประกอบสำคัญที่คอยขับเคลื่อนงานนาฏยศิลป์ให้มีความสวยงาม เกิดความหมายและสามารถสื่อสารอย่างเข้าใจนั้น คงจะหลีกเลี่ยงไม่พ้นความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับศาสตร์ทางด้านดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์ นาฏยศิลป์มีการจัดองค์ประกอบของท่าทางตามหลักและทฤษฎีทัศนศิลป์ มีการใช้จุด เส้น รูปร่างและรูปทรง ขณะที่ความสัมพันธ์กับงานดุริยางคศิลป์ก็มักจะพบว่ามีการบรรเลงดนตรีหรือประพันธ์ดนตรีเพื่อการแสดงโดยเฉพาะ จากที่ยกตัวอย่างมานี้เป็นเพียงส่วนสำคัญบางส่วนที่แสดงให้เห็นความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงระหว่างองค์ความรู้ทั้งสาม

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของศาสตร์ทั้ง 3 ด้านที่สอดคล้องกับเรื่องพระพุทธศาสนา ดังได้กล่าวเอาไว้ว่า

> มีผลงานทางด้านศิลปกรรมหลายชิ้น เช่น ทัศนศิลป์และดุริยางคศิลป์ ที่ใช้ถ่ายทอดปรัชญาด้านศาสนาพุทธออกมาอย่างมากมาย สามารถนำมาเป็นตัวอย่างในการศึกษาเพื่อใช้ในการต่อยอดงานทางด้านนาฏยศิลป์ได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้เนื่องจากองค์ประกอบในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน และในทางกลับกันผลงานนาฏยศิลป์ก็มีปรากฏให้เห็นว่าได้สร้างอิทธิพลไปยังงานดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์ เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่บันทึกเรื่องราวด้านนาฏยศิลป์ หรือการบรรเลงเพลงดนตรีที่ได้รับแรงจูงใจมาจากนาฏยศิลป์ เหล่านี้ย่อมสะท้อนความเป็นสภาพสังคมของแต่ละวัฒนธรรมและแต่ละยุคสมัยใหม่ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

อีกทั้งในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง *นารายณ์อวตาร* ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเรื่องการผสมผสานระหว่างองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ เอาไว้ว่า “เครื่องแต่งกายในการแสดงอ้างอิงมาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ที่วาดเป็นรูปผู้หญิงถอดเสื้อ โดยในการแสดงได้แสดงความเหมาะเหมือนจากภาพจิตรกรรม ซึ่งเป็นงานทัศนศิลป์ประเภทหนึ่ง แต่ในทางวัฒนธรรมไม่สามารถใช้นักแสดงผู้หญิงมาถอดเสื้อได้ จึงใช้นักแสดงผู้ชาย

ทดแทน แต่ก็ยังคงสวมบทบาทเป็นผู้หญิง” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)



ภาพที่ 4.52 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง *นารายณ์อวตาร*
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

ความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์และดุริยางคศิลป์ที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือการสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดง ซึ่งความคิดสร้างสรรค์ในการเลือกใช้เสียงประกอบการแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง *นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว* ดังความคิดเห็นของสทาศัย พงศ์หิรัญ ได้กล่าวไว้ว่า

> การแสดงเรื่อง *นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว* เป็นการแสดงที่ดูแล้วค่อนข้างอึดอัดมาก เพราะไม่มีเสียงดนตรีประกอบ นักแสดงและผู้ชมจึงมีสมาธิร่วมกันอย่างมหาศาล แต่ภายใต้ความมีสมาธินั้นก็เจือปนไปด้วยความอึดอัดและกดดัน เพราะต้องคอยให้ความสนใจกับการแสดงที่อยู่ตรงหน้า ซึ่งในทางละครก็มีบางฉากที่ใช้ความเงียบเป็นองค์ประกอบหลักของเสียงในการแสดง แต่สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์พบได้ไม่บ่อยนักที่จะเป็นการแสดงที่ไม่มีเสียงดนตรีบรรเลงเลยจริง ๆ ความเงียบที่ผู้ออกแบบจงใจให้เกิดขึ้นนั้น เรียกได้ว่าสร้างสมาธิอย่างสูง (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 15 ธันวาคม 2557)

ในงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา จึงคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ โดยนำเสนอผ่านผลงานที่เรียกว่า งานพุทธศิลป์ เพราะผลงานศิลปกรรมหลากหลายชิ้นที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์ และยิ่งเป็นเรื่องราวของพระพุทธศาสนาก็ยิ่งพบตัวอย่างได้อย่างมากมาย เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เล่าเรื่องธรรมะและอธรรม ดนตรีหรือบทสวดมนต์ต่าง ๆ องค์ประกอบทั้ง 3 ด้าน ประกอบด้วย นาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ เป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันมาโดยตลอดอย่างหลีกเลี่ยง

ไม่ได้ การคำนึงถึงสิ่งเหล่านี้จึงเป็นการสะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรมทางศิลปกรรมได้อย่างเหนียวแน่น ดังนั้นตัวอย่างภาพการแสดงในจินตนาการที่สะท้อนความคิดคำนึงดังกล่าวนำเสนอผ่านการบูรณาการทางด้านองค์ประกอบของการแสดงอย่างเหมาะสมและลงตัว

4.2.2.6 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์

พระพุทธศาสนาเป็นเรื่องของความเชื่อและศรัทธาที่คนเรามีขึ้น เพื่อใช้เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ตระหนักต่อการคิดดีทำดี รู้ระลึกในการฏิบัติดีและปฏิบัติชอบ รวมถึงสอดแทรกทรรศนะเกี่ยวกับการดำรงชีวิตได้อย่างสอดคล้องกับบริบททางสังคมแต่ละยุคสมัย ดังทรรศนะของยศ สันตสมบัติ ที่ได้นำเสนอไว้ว่า

> ศาสนาเป็นประสบการณ์เร้นลับ ยากแก่การทำความเข้าใจและอธิบาย ตั้งแต่อรุณแห่งประวัติศาสตร์มนุษย์ได้ประกอบพิธีกรรมเช่นไหว้บวงสรวงเทพยดาฟ้าดิน สร้างเทพปกรณัม ไสยศาสตร์และความเชื่อเกี่ยวกับภูติผีปีศาจ วิญญาณและพระผู้เป็นเจ้าศาสนามีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์และอำนาจเหนือธรรมชาติ ศาสนาโยงใยกับสถาบันทางสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ความเชื่อทางศาสนามีอิทธิพลแทรกซึมเข้าสู่ทุกปริมณฑลของสังคม วัฒนธรรม และประสบการณ์ชีวิตของมนุษย์ (ยศ สันตสมบัติ, 2556: 277)

จึงเห็นได้ว่าเรื่องราวของความเป็นศาสนาเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสังคมมนุษย์โดยตรง เมื่อพิจารณาถึงความสัมพันธ์กับงานศิลปะแขนงต่าง ๆ จะพบว่า งานศิลปะที่มีคุณค่านั้นจะต้องมีคุณสมบัติที่ใช้ถ่ายทอดประเด็นสำคัญทางสังคม เปรียบเสมือนกับกระจกสะท้อนมุมมองในหลาย ๆ ด้าน เช่น สภาพสังคมปัจจุบัน ความรู้สึกนึกคิดของผู้คน ฯลฯ ดังนั้นรูปแบบของงานนาฏยศิลป์และองค์ความรู้ทางด้านศาสนาจึงกลายเป็นส่วนผสมของศาสตร์แขนงต่าง ๆ ที่ใช้อธิบายหรือบอกเล่าปรากฏการณ์สำคัญของสังคมได้เป็นอย่างดี

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นของศาสนา ความเชื่อ และสังคมมนุษย์ อย่างร้อยเรียงกลมกลืนกัน ดังความคิดเห็นต่อไปนี้

> เมื่อกล่าวถึงการแสดงชุด *Contemporary Visuality of Thai Philosophy* จัดแสดงขึ้นในปี ค.ศ. 1990 ในตอนท้ายของการแสดงพบว่ามีการใช้ปรัชญาทางด้านศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย และในฉากของการแสดงมีการสาดสีใส่กันระหว่างนักแสดง เพื่อแสดงความแตกแยกของสังคม มีการใช้ท่าทางที่มาจากกิจวัตรประจำวัน เช่น ท่าเดิน ท่านั่ง ท่ายืน และการอ่านบทกวีประกอบและใช้ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ ซึ่งเปรียบเสมือนกับการสร้างภาพขัดแย้งกันระหว่างลีลาการแสดงที่เกิดขึ้นกับเสียงประกอบการแสดง สรุปได้ว่าการแสดงชุดนี้ได้นำเสนอปรัชญาทางศาสนาที่เกิดขึ้น

ในสังคมไทยเอาไว้อย่างเฉียบคม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.53 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง *Contemporary Visuality of Thai Philosophy*
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

ในงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา จึงคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ โดยนำเสนอผลงานผ่านการวิจัยครั้งนี้ในลักษณะของงานนาฏยศิลป์ที่ได้นำแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ซึ่งปรากฏอยู่ในคัมภีร์พระไตรปิฎกมาถ่ายทอดเป็นสื่อการแสดงที่เคลื่อนไหวไปมา สิ่งที่น่าสนใจคือในเค้าโครงของการแสดงมีการแบ่งเป็นองก์การแสดงทั้งสิ้น 4 องก์ แต่ละองก์ได้อธิบายความหมายของแนวคิดไตรลักษณ์อย่างแตกฉาน และยังมีการผสมผสานปรัชญาทางด้านความเชื่อของมนุษย์และความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัยสอดแทรกเข้าไปในผลงานนาฏยศิลป์ จึงเป็นการสะท้อนสภาพของสังคมที่มิได้นำเสนอผ่านลีลาการเคลื่อนไหวเพียงอย่างเดียว หากแต่ปรากฏอยู่ในลักษณะความรู้เชิงประจักษ์ผ่านผลงานการแสดงที่ซ่อนเร้นอยู่ภายใต้องค์ประกอบการแสดง ดังนั้นตัวอย่างภาพการแสดงในจินตนาการที่สะท้อนความคิดคำนึงดังกล่าวจึงปรากฏอยู่ในทุกองก์ของการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในองก์ที่ 3 และองก์ที่ 4 ที่อธิบายความทรมานของจิตใจมนุษย์จนกระทั่งสุดท้ายความเป็นนิพานก็นำพามนุษย์ไปสู่ความสงบและพ้นทุกข์

4.2.2.7 การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน

ผลงานศิลปะในยุคสมัยปัจจุบันมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เมื่อศิลปะเข้าไปมีพื้นที่เกี่ยวข้องกับสังคมใดสังคมหนึ่ง นั่นแสดงให้เห็นว่าศิลปะอยู่รายรอบวัฒนธรรมมนุษย์อย่างต่อเนื่อง ความเกี่ยวข้องระหว่างพื้นที่ทางศิลปะและสังคมมนุษย์ในที่นี้ อาจกล่าวได้ว่าผลงานศิลปะที่มีคนเข้าไปมีส่วนร่วมมากเท่าใด ก็แสดงให้เห็นว่าผลงานศิลปะเหล่านั้นได้รับความสนใจอยู่เสมอ งานศิลปะที่เหมาะสมและสร้างคุณค่าจะต้องตอบสนองต่อผู้ชมทุกเพศทุกวัย เว้นเสียแต่ว่าเป็นเงื่อนไขหรือข้อจำกัดเฉพาะสำหรับงานศิลปะชนิดนั้น ๆ การนำหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนามาใช้ถ่ายทอดให้กับเยาวชน แม้ว่าอาจจะเป็นแก่นเรื่องที่ไม่มีความทันสมัย แต่หากพิจารณาให้ลึกซึ้งจะพบว่า หลักสัจธรรมดังกล่าวมีความหมายในลักษณะความร่วมสมัยอยู่เสมอ คือเมื่อนำมากล่าวในสถานการณ์หรือบริบททางวัฒนธรรมช่วงใด ก็ให้ความสำคัญและเป็นที่เข้าใจอย่างสืบเนื่องมาโดยตลอด

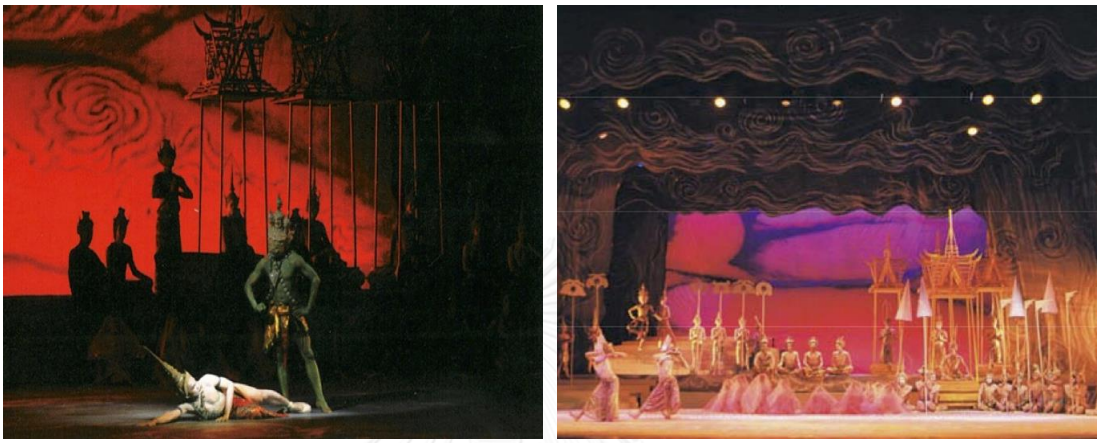
ผู้วิจัยมีทรรศนะว่าเยาวชนปัจจุบันเต็มเปี่ยมไปด้วยพลังและความคิดที่ทันสมัย สามารถนำความรู้ไปใช้ค้นหาสิ่งใหม่ ๆ ได้ตลอด และยังรับเอาอิทธิพลและข้อมูลข่าวสารจากหลาย ๆ แห่งมาใช้ เมื่อเทียบกับสมัยอดีตกลับพบว่าเยาวชนปัจจุบันมีช่องทางในการค้นคว้าความรู้มากมายอย่างมหาศาล เพราะฉะนั้นเยาวชนย่อมมีทางเลือกในการเสพงานศิลปะหลายช่องทางเช่นเดียวกัน การสร้างสรรค์งานศิลปะในปัจจุบัน ซึ่งแน่นอนว่าต้องสร้างงานเพื่อให้มีผู้ชม ก็จะต้องนึกถึงความซาบซึ้ง (appreciate) ในงานนั้น ๆ ด้วย ผลงานนาฏยศิลป์จึงจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงเยาวชนด้วยเช่นกัน เฉกเช่นเดียวกับสินค้าต่าง ๆ ที่ผลิตขึ้นมาก็เพื่อตอบสนองและคำนึงถึงผู้บริโภค

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทรรศนะเรื่องศิลปกรรมศาสตร์และกระแสสากล โดยได้อธิบายไว้ว่า

> การดำรงอยู่ของสังคมวันนี้ วันที่โลกก้าวหน้า การติดต่อสื่อสารถึงชั่วลมหายใจ กระแสสากลสร้างขึ้นและหลั่งไหลเข้าหากันอย่างสับสน ทั้งตะวันตก ตะวันออก เหนือและใต้ กระแสการต่อสู้และการรุกล้ำทางวัฒนธรรม ชัยชนะทางวัฒนธรรมย่อมชนะทุกสิ่งทุกอย่าง ประเทศชาติที่มีวัฒนธรรมอ่อนแอ รอมชอม และชื่นชมต่างด้าว ชื่นชมฝรั่งหัวแดงหรือญี่ปุ่นหัวย้อมสีในปัจจุบันย่อมพ่ายแพ้ทางวัฒนธรรมได้ง่าย การมีวัฒนธรรมรอมชอมอาจเป็นไปได้ทั้งผลดีและผลร้าย ผลดีที่ปรับตัวง่าย ผลร้ายที่เสี่ยงต่อการเป็นเมืองขึ้นทางวัฒนธรรม (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2548: 263-265)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับความสำคัญของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่คำถึงถึงเยาวชนผ่านการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง *นารายณ์อวตาร* ดังแสดงความตอนหนึ่งไว้ว่า

> การแสดง *นารายณ์อวตาร* เป็นการแสดงแบบโมเดิร์นเวิลด์ (modern world) ที่นำเอามรดกที่สำคัญของชาติทางด้านวรรณกรรมและศาสนา เอามาจัดสร้างเป็นผลงานการแสดงนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงเพื่อสื่อสารให้กับคนรุ่นใหม่ได้เข้าใจ เท่ากับว่าเป็นการต่ออายุให้กับความดั้งเดิมที่ปรากฏอยู่ในงานวรรณกรรมและศิลปะของไทยแขนงต่าง ๆ ให้ปรากฏขึ้นและมีชีวิตชีวาควบคู่ไปกับคนรุ่นใหม่ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)



ภาพที่ 4.54 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง *นารายณ์อวตาร*
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

อีกทั้งผู้วิจัยได้สัมภาษณ์นราพงษ์ จรัสศรี เกี่ยวกับประเด็นของการสร้างงานศิลปะที่ตอบสนองต่อคนรุ่นใหม่นั้น ยังพบว่าในอดีตก็มีการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในลักษณะเดียวกัน ดังได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

> สำหรับการแสดงชุด *คนดีศรีอยุธยา* เป็นการแสดงที่เล่าขานเรื่องราวและความเชื่อที่เกิดขึ้นในยุคที่โบราณสถานทางศาสนาพุทธมีความเฟื่องฟู แต่นำมาจัดเป็นผลงานนาฏยศิลป์เพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้ซาบซึ้งไปกับประวัติศาสตร์และความเป็นมาของโบราณสถานต่าง ๆ โดยใช้วิธีการเล่าเรื่องและการจัดองค์ประกอบการแสดงให้เหมาะสม เกิดความสวยงาม และได้รับบรรยากาศของการแสดงภายใต้กลิ่นอายของวัฒนธรรมโบราณที่ยังคงหลงเหลือมาจนปัจจุบัน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

ในงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา จึงคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน โดยอาศัยการเล่าเรื่องราวจากหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์และสื่อสาร เพื่อให้เยาวชนได้เข้าใจสาระสำคัญของหลักสัจธรรมดังกล่าว อีกทั้งการทำความเข้าใจกับโลกในยุคปัจจุบันและโลกทางธรรมะจำเป็นต้อง

ดำเนินควบคู่กันไป โดยเป็นการนำปรัชญาจากแนวคิดไตรลักษณ์มาใช้เป็นรากฐานในด้านการคิดและการคำนึงถึงรูปแบบการดำรงชีวิตประจำวันในด้านต่าง ๆ ส่งผลให้เกิดการตระหนักรู้และความเข้าใจในสภาวะธรรมอันเป็นเรื่องปกติที่จะต้องเกิดขึ้นกับมนุษย์ทุกคนอย่างรู้เท่าทัน ดังนั้นตัวอย่างภาพการแสดงในจินตนาการที่สะท้อนความคิดคำนึงดังกล่าวจึงปรากฏอยู่ในแทบทุกองก์ของการแสดงนาฏยศิลป์

4.3 อภิปรายผล

ในการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ประเด็นต่าง ๆ มาแล้ว ต่อไปนี้จะเป็นการอภิปรายผลตามหัวข้อต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์และคำถามในการวิจัย ได้ดังนี้

4.3.1 รูปแบบของการผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา สามารถอภิปรายผลได้ตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ได้แก่

4.3.1.1 การออกแบบบทการแสดง ในการทดลองช่วงแรก ๆ ผู้วิจัยมีกระบวนการในการแบ่งองก์ของการแสดงที่ยังไม่ชัดเจน จำเป็นที่จะต้องค้นหาวิธีการสำหรับการแบ่งองก์การแสดงให้เหมาะสมและสอดคล้องกับสาระของการแสดง โดยเพิ่มเติมแนวคิดเรื่องงานพุทธศิลป์และปรัชญาทางพระพุทธศาสนาเข้าไปกับรูปแบบของการนำเสนอ ในการทดลองครั้งถัดมาจึงพบว่าการกำหนดองก์ของการแสดงแต่ละส่วนมุ่งเน้นไปที่งานศิลปะ 3 มิติมากเกินไป ทำให้แก่นแท้ของนิยามจากคำว่าไตรลักษณ์ถูกบดบัง ซึ่งต้องใช้วิธีการตัดทอนบทการแสดงในแต่ละมิติที่เลือกใช้ให้เกิดความกระชับมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังพบว่าบทการแสดงยังขาดความเป็นเอกภาพในแง่ของการตีความหมายผ่านเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา แต่ละส่วนมีความแตกต่างกัน ไม่ต่อเนื่องกัน แนวทางแก้ไขคือผู้วิจัยจะต้องพิจารณาปรับปรุงบทการแสดงเพื่อให้รอยต่อระหว่างความหมายของแต่ละคุณลักษณะในไตรลักษณ์มีความชัดเจนมากขึ้น ในขณะเดียวกันภายใต้ความชัดเจนนั้นก็ต้องมีเอกภาพร่วมกันไปทั้งผลงานด้วย โดยพิจารณาในเรื่องเอกภาพของโครงเรื่องหรือการกระทำ (unity of plot or action) เป็นสำคัญ เพื่อสร้างเอกภาพให้เกิดขึ้นในการแสดงนาฏยศิลป์ จนกระทั่งได้บทการแสดงอันสมบูรณ์ประกอบไปด้วยการแสดง 4 องก์ ได้แก่ องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture) องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca) องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha) และองก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

4.3.1.2 การคัดเลือกนักแสดง ในช่วงแรกนั้นผู้วิจัยพบว่านักแสดงแต่ละคนมีประสบการณ์ทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์แตกต่างกัน และสัณฐานของของนักแสดงก็มีความแตกต่างกันด้วย ผู้วิจัยจึงต้องให้นักแสดงทั้งหมดมาร่วมฝึกทักษะปฏิบัติในทิศทางเดียวกัน เพื่อเน้นการสื่อสารอารมณ์และความหมายของการแสดง และอาจสลับกลุ่มของนักแสดงให้เกิดความคละเคล้าในขณะทำ

การสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งจะทำให้นักแสดงที่มีประสบการณ์ได้เป็นแบบอย่างให้กับนักแสดงที่ยังด้อยประสบการณ์ ในขั้นสรุปผลพบว่านักแสดงมีคุณสมบัติทางด้านทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์ตรงตามที่ผู้วิจัยต้องการ มีระเบียบวินัยอย่างดีเยี่ยมในการฝึกซ้อมการแสดง แต่อาจจะมีจำนวนนักแสดงน้อยเมื่อเทียบกับความหมายของไตรลักษณ์ที่ต้องการจะสื่อ ถึงแม้ว่าผู้วิจัยได้เพิ่มจำนวนนักแสดงให้เพิ่มมากขึ้นจากการทดลองในครั้งที่ผ่านมา แต่ก็ยังไม่ได้หมายความว่าจำนวนนักแสดงที่มีปริมาณมากจะสามารถถ่ายทอดสาระสำคัญของการแสดงได้อย่างตรงไปตรงมา ดังนั้นแนวทางการแก้ไขคืออาจพิจารณาปรับเพิ่มหรือลดทอนจำนวนของนักแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ในครั้งสุดท้าย เพื่อหาความเหมาะสมมากที่สุด

4.3.1.3 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ผู้วิจัยพบว่าการนำรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาใช้เพียงอย่างเดียว อาจทำให้การสื่อสารความหมายของไตรลักษณ์ไม่ประสบความสำเร็จ จึงต้องศึกษารูปแบบของนาฏยศิลป์หลาย ๆ ประเภท เพื่อใช้คุณสมบัติของนาฏยศิลป์ในแต่ละประเภทอย่างเหมาะสม อีกทั้งมีการนำเสนอวิธีการเคลื่อนไหวผ่านนาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ตะวันออกร่วมด้วย แต่เนื่องจากมีการนำความเป็นนาฏยศิลป์ตะวันออกมาใช้มากเกินไป ทำให้ความเป็นนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ปฏิบัติท่าทางผ่านความรู้สึกแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) ไม่ชัดเจน แก้ไขโดยปรับปรุงท่าทางให้มีความเป็นเอกภาพระหว่างนาฏยลักษณ์ทั้งสอง เพื่อให้เกิดความกลมกลืนในเนื้อหาของการแสดงที่มาจากวัฒนธรรมตะวันออก แต่ปรากฏรูปแบบการเคลื่อนไหวผ่านวัฒนธรรมตะวันตก ในตอนท้ายได้สร้างความชัดเจนและความเรียบง่ายในทุก ๆ องก์การแสดงตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่และมินิมอลลิสม์ (minimalism) อีกทั้งยังพิจารณาในด้านความมีเอกภาพของการแสดงทั้งหมดจะต้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แนวทางการแก้ไขคือสร้างความเข้าใจให้นักแสดงกับลีลาท่าทาง และเพิ่มพัฒนาการของท่าทางอยู่เสมอ

4.3.1.4 การออกแบบเสียง ในการออกแบบเสียงที่ใช้ดนตรีทำนองที่มีกลิ่นอายแบบดนตรีภารตะเข้าไปสร้างความกลัวและความขลังให้เกิดขึ้นกับบรรยากาศของการเคลื่อนไหว เมื่อเสียงมีจังหวะที่มาก นักแสดงก็พยายามที่จะฟังเสียงเหล่านั้น แล้วจงใจเคลื่อนไหวให้สอดรับกัน ซึ่งทำให้ภาพของการแสดงยังไม่มีความต่อเนื่องและขาดความเป็นเอกภาพ จึงจำเป็นต้องศึกษาการใช้เพลงหรือดนตรีประกอบการแสดงชนิดอื่น ๆ มาทดแทน อาจด้วยการเปลี่ยนเครื่องดนตรี การเปลี่ยนทำนอง หรือแม้แต่การเคลื่อนไหวภายใต้ความเงียบสงบ และในการทดลองที่เพิ่มเติมเข้ามาพบว่าการออกแบบเสียงที่เกิดขึ้นนั้น เป็นการใช้ดนตรีที่บรรเลงไว้อย่างสำเร็จรูป เป็นดนตรีแนวภารตะที่ผสมผสานระหว่างความเป็นตะวันออกและตะวันตก บทเพลงดังกล่าวยังขาดจังหวะจะโคนที่หนักแน่นและเพียงพอที่จะให้นักแสดงได้ใช้กำกับลีลาของตน โดยจำเป็นจะต้องศึกษาความรู้เรื่องเสียงประกอบการแสดงนาฏยศิลป์อีกครั้ง หรือพิจารณาคัดเลือกแนวเพลงอื่น ๆ ที่มีลักษณะใกล้เคียง ในประเด็นการเลือกใช้ความเงียบเป็นเครื่องกำหนดการเคลื่อนไหวของนักแสดงยังเป็นปัญหา เพราะ

นักแสดงไม่มีจังหวะในการควบคุมการเคลื่อนไหวร่างกาย แม้ว่านักแสดงจะมีประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์มาก แต่เมื่อลองเคลื่อนไหวโดยปราศจากเสียงดนตรีหรือเพลงแล้ว พบว่าในแง่ของสมาธิมีมากขึ้นเพราะต้องใจจดจ่ออยู่กับลาลา ในขณะที่ความเงียบทำให้สมาธิดังกล่าวมีมากจนเกินพอดีกลายเป็นความอึดอัด แนวทางแก้ไขคือผู้วิจัยจะพิจารณาเลือกใช้เสียงประกอบการแสดงที่พัฒนามาจากแนวคิดทางพระพุทธศาสนาและศิลปะตะวันตก โดยการใช้เครื่องดนตรีบรรเลงที่ให้บรรยากาศหรือความรู้สึกถึงการมีสมาธิหรือการเข้าฌาน

4.3.1.5 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งนี้ได้ถูกออกแบบผ่านจินตนาการของผู้วิจัย ทำให้ยังไม่มีการนำอุปกรณ์ดังกล่าวมาใช้ในการแสดงจริงในช่วงแรก ส่งผลให้นักแสดงไม่สามารถเข้าใจในภาพของอุปกรณ์ตามที่ผู้วิจัยได้จินตนาการประกอบกับไม่รู้ขนาด คุณภาพ พื้นผิว ฯลฯ อันมีผลต่อการถือสิ่งเหล่านี้ประกอบการแสดง แนวทางการแก้ไขคือนำอุปกรณ์ประกอบการแสดงจริงมาให้นักแสดงได้ทดลองใช้ โดยการทดลองครั้งต่อไปได้นำดอกบัวและเทียนไขมาให้นักแสดงใช้ ปรากฏว่าดอกบัวที่ใช้ในการแสดงขาดความเป็นธรรมชาติ สังเกตแล้วไม่สมจริงเท่าที่ควร แนวทางการแก้ไขคือการใช้ดอกบัวสดมาจัดเป็นกลุ่มหรือกระทง เพื่อเพิ่มความสวยงาม ความสดใหม่ และความสมจริงของอุปกรณ์การแสดง

4.3.1.6 การออกแบบสถานที่แสดง แรกเริ่มนั้นพิจารณาไว้ 2 ส่วนคือ บริเวณหน้าอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ และบริเวณด้านในอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทั้ง 2 แห่งมีความแตกต่างกันในเรื่องพื้นที่ใช้สอยและบรรยากาศโดยรอบ โดยผู้วิจัยเลือกใช้บริเวณห้องโถงด้านในอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากเป็นพื้นที่แบบกึ่งเปิดกึ่งปิด อากาศถ่ายเทได้ค่อนข้างสะดวก แต่พื้นที่ซึ่งมีเวทีตั้งอยู่ถาวรนั้นไม่แตกต่างไปจากการนำการแสดงไปจัดแสดงในโรงละคร แนวทางการแก้ไขคือการปรับเปลี่ยนทิศทางของการแสดงไปยังด้านตรงข้าม หรือใช้พื้นที่ด้านกว้างและด้านยาวในการจัดแสดงผลงานนาฏยศิลป์

4.3.1.7 การออกแบบแสง เนื่องจากการออกแบบแสงช่วงแรก ๆ เป็นการคำนึงถึงแสงจากธรรมชาติ (day light) เป็นการออกแบบจากจินตนาการของผู้วิจัย จึงยังไม่เห็นภาพการแสดงที่มีการผสมระหว่างสีของแสงและบรรยากาศการแสดงทั้งหมด แนวทางการแก้ไขคือก่อนการจัดแสดงจริงจะต้องมีการให้นักแสดงทั้งหมดเข้าร่วมฝึกซ้อมพร้อมกับผู้ออกแบบแสง เพื่อตรวจสอบความเหมาะสมและเป็นการปรับแก้ไขเรื่องของแสงตามที่ได้ตั้งใจไว้แต่แรก ให้เข้ากับการแสดงนาฏยศิลป์มากที่สุด

4.3.1.8 การออกแบบเครื่องแต่งกาย มีการนำสัญลักษณ์เรื่องสีทางพระพุทธศาสนามาใช้คือ สีขาว ร่วมกับการได้รับแรงบันดาลใจมาจากอุปกรณ์การแสดงที่ใช้ดอกบัว โดยผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายที่ไม่คำนึงถึงเพศสภาพและต้องมุ่งเน้นความเป็นเอกภาพ ซึ่งในกระบวนการที่นำภาพร่างไปตัดเย็บจริง จะต้องพิจารณาคัดเลือกวัสดุที่ตัดเย็บให้สามารถถ่ายเทอากาศและมีน้ำหนัก

เบา และให้เหมาะสมกับการเคลื่อนไหว

4.3.2 แนวคิดในการแสดงผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา สามารถอภิปรายผลได้ตามแนวคิดของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ได้แก่

4.3.2.1 การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา เป็นการนำเรื่องราวของหลักสัจธรรมทางพระพุทธศาสนาคือ ไตรลักษณ์ มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เพราะว่าด้วยเรื่องของการเกิดขึ้น (อนิจจตา) การตั้งอยู่ (ทุกขตา) และการดับไป (อนัตตา) เป็นสภาวะที่สรรพสิ่งทั้งหลายในจักรวาลไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ เป็นปรัชญาทางด้านความคิดอีกวิธีการหนึ่งที่ทำให้ผู้คนในสังคมเกิดการยอมรับในความเป็นปกติของธรรมชาติ เมื่อมีเกิดก็ย่อมมีดับ ซึ่งเป็นปรัชญาที่แสดงออกถึงความธรรมดาสามัญอย่างตรงไปตรงมา

4.3.2.2 การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ได้ให้ความสนใจไปที่การนำเสนอความประหยัดหรือความเรียบง่าย (minimalism or simplicity) ตามแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) เป็นการพัฒนางานศิลปะที่ลดทอนรายละเอียดดั้งเดิมที่มีอยู่ให้กระจ่างชัดมากยิ่งขึ้น เป็นลักษณะที่เรียกว่านาฏยศิลป์พิสุทธิ์ (pure dance) ที่ให้ความสนใจต่อลีลาการเคลื่อนไหวเป็นพิเศษ ดังคำกล่าว “dance for movement sake”

4.3.2.3 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ หลักสัจธรรมไตรลักษณ์มีศิลปินจำนวนมากที่ได้นำแนวคิดดังกล่าวไปสร้างงานศิลปะเชิงพุทธศิลป์ ส่วนใหญ่ที่พบ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม แต่รูปแบบหล่านั้นอาจไม่สามารถถ่ายทอดความหมายอย่างลึกซึ้งของหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ได้ อันเนื่องมาจากเป็นงานพุทธศิลป์แบบตั้งแสดงอย่างถาวร ความคิดสร้างสรรค์ที่นำความหมายของหลักธรรมมาสร้างให้เป็นศิลปะที่มีการเคลื่อนไหวไปมาได้นั้น จึงเป็นการพัฒนาองค์ประกอบของงานศิลปะให้แตกต่างออกไป ภายใต้ความคิดสร้างสรรค์นั้นต้องดำรงอยู่บนพื้นฐานของวัฒนธรรมและประเพณีอันดีงาม เพื่อทำให้งานศิลปะเกิดความน่าสนใจ มุ่งเน้นการแสวงหาสิ่งใหม่ ๆ ที่จำเป็นต่อสังคมมนุษย์

4.3.2.4 การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ สัญลักษณ์มีความหมายต่อแนวคิดหลังสมัยใหม่ (postmodern) ประกอบไปด้วยเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และค่านิยม สัญลักษณ์จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ เพราะเป็นการสื่อสารด้วยการรับรู้เชิงประจักษ์อย่างตรงไปตรงมา โดยนำเสนอผ่านสัญลักษณ์ทางสี ได้แก่ สีขาว สัญลักษณ์ทางอุปกรณ์ ได้แก่ ดอกบัวและเทียนไข สัญลักษณ์ที่กล่าวมาย่อมมีการถอดความหมายที่ลึกซึ้งแตกต่างกัน ดั้งนั้นการคำนึงถึงเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่องานนาฏยศิลป์ในสมัยปัจจุบัน เป็นการเติมเต็มให้กับคุณสมบัติของงานศิลปะหลังสมัยใหม่ให้มีชีวิตตราบจนปัจจุบัน

4.3.2.5 การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ผลงานศิลปกรรมหลากหลายชิ้นที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์ และยิ่งเป็นเรื่องราวของพระพุทธศาสนาก็ยิ่งพบตัวอย่างได้อย่างมากมาย เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เล่าเรื่องธรรมะและอธรรม ดนตรีหรือบทสวดมนต์ต่าง ๆ องค์ประกอบทั้ง 3 อย่างคือ นาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ เป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันมาโดยตลอดอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การคำนึงถึงสิ่งเหล่านี้จึงเป็นการสะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรมทางศิลปกรรมได้อย่างลงตัว

4.3.2.6 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ ประเด็นแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเป็นเรื่องที่มีความละเอียดอ่อน การนำเสนอเรื่องราวผ่านงานศิลปะจึงต้องมีมุมมองทางด้านปรัชญาของศาสนาเป็นพื้นฐาน และจำเป็นต้องคำนึงถึงคุณสมบัติของงานนาฏยศิลป์ที่มีผลต่อสังคมโดยรวมด้วยเช่นกัน การนำเสนอผ่านความหมายของหลักไตรลักษณ์จึงเป็นการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบัน เพราะสังคมก็เปรียบเสมือนกับกระจกที่สะท้อนทรรศนะที่หลากหลาย โดยเฉพาะสภาพสังคมที่ห่างไกลจากอุดมคติของพระพุทธศาสนา ส่งผลให้การนำแนวคิดทางด้านองค์ประกอบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์มาผสมผสานกับเรื่องราวของพระพุทธศาสนานั้นจึงเป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะที่ใช้อธิบายสภาพสังคมได้เป็นอย่างดีและเหมาะสม

4.3.2.7 การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน เยาวชนปัจจุบันเต็มเปี่ยมไปด้วยพลังและทัศนคติที่ทันสมัย และมีทางเลือกในการรับรู้ข่าวสารหรือประเด็นสำคัญที่มีผลต่อการดำรงชีวิต เมื่อมีทางเลือกได้หลากหลาย การรับรู้ทางด้านศิลปะก็มีความหลากหลายมากตามไปด้วย หลักสัจธรรมไตรลักษณ์และการสร้างสรรค์งานศิลปะจึงเป็นสิ่งที่ต้องดำเนินควบคู่กันไป อีกทั้งยังต้องใส่ใจกับความซาบซึ้ง (appreciate) ที่มีต่องานนาฏยศิลป์ด้วย ดังนั้นนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นต่อทรรศนะของเยาวชน เฉกเช่นเดียวกับการเลือกบริโภคสิ่งที่ให้ประโยชน์ทั้งด้านร่างกายและจิตใจ

4.4 สรุปบท

ในบทนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอถึงผลการวิเคราะห์การสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาพบว่า ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เป็นการนำเรื่องราวของหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ทางพระพุทธศาสนามาสร้างสรรค์เป็นงานพุทธศิลป์อีกลักษณะหนึ่ง โดยเป็นการแสดงสาระสำคัญของหลักอนิจจตา (การเกิดขึ้น) ทุกขตา (การตั้งอยู่) และอนัตตา (การดับไป) ร่วมกับการใช้แนวคิดเรื่องปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ ที่ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่และการใช้สัญลักษณ์ สามารถจำแนกตามองค์ประกอบการแสดงได้ 8 ประการคือ ด้านการออกแบบบทการแสดง สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ภายใต้ลักษณะและความหมายของไตรลักษณ์ ด้านการคัดเลือกนักแสดง มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์

การสื่อสารอารมณ์และความหมาย ด้านการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ด้านการออกแบบสียง ใช้เสียงที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีที่สร้างบรรยากาศและความรู้สึกของสมาธิหรือการเข้าฌาน ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง นำเสนอผ่านแนวคิดมินิมอลลิสม์ (minimalism) ที่เน้นการใช้สัญลักษณ์ ความเรียบง่าย ประหยัด และเข้าใจได้ง่าย คือ ดอกบัวและเทียนไข ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง ได้สลายรูปแบบการแสดงดั้งเดิมที่ต้องแสดงในโรงละครเท่านั้น โดยจัดแสดงในพื้นที่แบบเปิดในลักษณะอื่น ด้านการออกแบบแสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีมาช่วยในการถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึก และลำดับเหตุการณ์ต่าง ๆ และในด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย ใช้การออกแบบบนพื้นฐานแนวคิดมินิมอลลิสม์ (minimalism) ไม่มุ่งเน้นการแบ่งแยกเพศสภาพและมีความเป็นเอกภาพ นอกจากนี้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้ให้ความสำคัญใน 7 ประเด็นดังนี้คือ การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ และการคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5

บทสรุป

5.1 อารัมภบท

ไตรลักษณ์เป็นหลักสัจธรรมสำคัญประการหนึ่งในพระพุทธศาสนา มีลักษณะประกอบกันอยู่ 3 ประการได้แก่ อนิจจตา (การเกิดขึ้น) ทุกขตา (การตั้งอยู่) และอนัตตา (การดับไป) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สามัญลักษณะ เป็นลักษณะทั่วไปของสรรพสิ่งต่าง ๆ ในจักรวาลนี้ที่ไม่อาจปฏิเสธสภาวะความเป็นจริงตามธรรมชาติและไม่มีสิ่งใดยั่งยืนคงทนถาวรเป็นอมตะ พระพุทธศาสนาและหลักสัจธรรมคำสอนต่าง ๆ จึงมักมีความสำคัญกับคนส่วนใหญ่ในฐานะที่เป็นสื่อธรรมะทางความคิดให้คนเรารู้จักปฏิบัติดีปฏิบัติชอบ หลักธรรมทางพระพุทธศาสนาส่วนใหญ่มักมิได้แสดงออกอย่างตรงไปตรงมา แต่มักจะปรากฏอยู่ในรูปแบบของการสื่อสารในลักษณะที่มีความหลากหลาย ที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือเป็นการนำองค์ความรู้ในด้านศิลปกรรมศาตร์มาใช้ศึกษาร่วมกับพระพุทธศาสนา หากแต่มักปรากฏอยู่ในรูปแบบของงานพุทธศิลป์ เป็นต้นว่างานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และสิ่งที่น่าสังเกตคือมักไม่ค่อยปรากฏงานพุทธศิลป์ในลักษณะที่เป็นงานศิลปะแบบเคลื่อนไหวไปมาได้เฉกเช่นงานนาฏยศิลป์ ซึ่งเมื่อพิจารณาจะพบว่าเป็นงานศิลปะที่มีอยู่อย่างจำกัดเมื่อเทียบเคียงกับผลงานศิลปะสาขาอื่น ๆ

วัตถุประสงค์ของการวิจัยคือเพื่อศึกษารูปแบบผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ และเพื่อศึกษาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้สังเคราะห์แนวคิดทางด้านพระพุทธศาสนา ปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ ผู้วิจัยมีระเบียบวิธีวิจัยโดยการศึกษาจากเอกสาร ตำรา หนังสือ รวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งของไทยและต่างประเทศ การสัมภาษณ์ การใช้สื่อสารสนเทศ การสำรวจข้อมูลภาคสนาม และการใช้ผลวิเคราะห์จากการศึกษาเรื่องเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหาและการวิเคราะห์เอกสาร ดังผู้วิจัยจะขอสรุปผลการวิจัยที่จำแนกได้ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังต่อไปนี้

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

จากการศึกษาวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเพื่อค้นหาคำตอบของวัตถุประสงค์ในการวิจัยนั้น พบว่าวิทยานิพนธ์เรื่องนี้สามารถสรุปสาระสำคัญได้เป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ โดยวิเคราะห์ได้ตามองค์ประกอบของการแสดง และส่วนที่สองคือแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ โดยจำแนกตามประเด็นที่เกี่ยวข้อง มีดังนี้

5.2.1 รูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ประกอบไปด้วยองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ 8 ประการได้แก่

5.2.1.1 การออกแบบบทการแสดง ในด้านบทการแสดงได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ว่าด้วยเรื่องของสามัญลักษณะที่เกิดขึ้นกับทุกสรรพสิ่งในจักรวาลนี้ มีลักษณะ 3 ประการคือ อนิจจตา (การเกิดขึ้น) ทุกขตา (การตั้งอยู่) และอนัตตา (การดับไป) ในด้านการวางโครงเรื่องของการแสดงได้พิจารณาเรื่องราวเชิงพุทธประวัติ วันสำคัญทางพระพุทธศาสนา และแนวคิดงานศิลปะแบบสามมิติ เพื่อช่วยให้การขยายความตามหลักสัจธรรมไตรลักษณ์มีความเด่นชัดมากขึ้น และในด้านโครงสร้างบทการแสดงมีการแบ่งออกเป็น 4 องก์คือ องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture) นำเสนอความเป็นสมาธิเสมือนกับการเข้าฌาน สงบนิ่ง เยือกเย็น ในองก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca) นำเสนอการเกิดขึ้นตามหลักไตรลักษณ์ร่วมกับการใช้ศิลปะแบบ 1 มิติ องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha) นำเสนอการตั้งอยู่ตามหลักไตรลักษณ์ร่วมกับการใช้ศิลปะแบบ 2 มิติ และองก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta) นำเสนอการดับไปตามหลักไตรลักษณ์ร่วมกับการใช้ศิลปะแบบ 3 มิติ โดยออกแบบบทการแสดงให้เกิดความเป็นเอกภาพมากที่สุด

5.2.1.2 การคัดเลือกนักแสดง ในด้านการคัดเลือกนักแสดงใช้วิธีการที่เรียกว่าทรายเอาท์ (tryout) โดยคัดเลือกนักแสดงที่มีทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์ มีระเบียบวินัย ขยันอดทน ใฝ่รู้และมีมนุษยสัมพันธ์ นอกจากนี้ยังคำนึงในเรื่องประสบการณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดงรูปแบบอื่น ๆ ประกอบร่วมด้วย ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงทั้งหมดจำนวน 6 คน แบ่งเป็นนักแสดงผู้ชาย 3 คน และนักแสดงผู้หญิง 3 คน นัยของการคัดเลือกนักแสดงที่มีเพศสภาพอย่างละเท่า ๆ กันนั้น ก็เพื่อแสดงถึงความสอดคล้องกับคำว่า “ไตร” ที่หมายถึง สามอย่างสามสิ่ง ในหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

5.2.1.3 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ในด้านลีลานาฏยศิลป์ผู้วิจัยได้ใช้หลักการค้นหาลีลาท่าทางด้วยวิธีการที่เรียกว่าการด้นสด (improvisation) หลังจากนั้นจึงได้ใช้แนวคิดของการเคลื่อนไหวร่างกายทางด้านนาฏยศิลป์แบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ว่าด้วยเรื่องของการใช้อากัปกิริยาที่มาจากท่าทางในชีวิตประจำวัน (everyday movement) ใช้วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายแบบบอดี้คอนแทกอิมโพรไวเซชัน (body contact improvisation) ที่มุ่งเน้นการเครื่องไหวตมกฎ

แรงโน้มถ่วงของโลก และการรับส่งแรงระหว่างนักแสดง อีกทั้งยังได้ใช้วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) ที่นำเสนอลีลาด้วยความเรียบง่าย ความประหยัดของท่าทาง และการเคลื่อนไหว 3 ระนาบของลาบาน นอกจากนี้ยังมีการผสมผสานระหว่างลีลานาฏยศิลป์ตะวันออกโดยการใช้ท่าทางที่หักข้อต่อของอวัยวะแขนและมือ ขาและเท้า อันเป็นนาฏยลักษณ์ที่พบเห็นได้มากในนาฏยศิลป์ของชาวตะวันออก เป็นต้นว่าประเทศไทย ประเทศอินเดีย ประเทศพม่า

5.2.1.4 การออกแบบเสียง ในด้านการออกแบบเสียงได้เลือกใช้เครื่องดนตรีที่สะท้อนถึงความเป็นพระพุทธศาสนาและความเป็นโลกตะวันออกเข้าด้วยกัน ผ่านการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีแบบเครื่องประกอบจังหวะ เช่น กลอง กระดิ่ง ระฆัง ฉิ่ง ฆ้อง ฯลฯ โดยนำไปผสมผสานกับเสียงสังเคราะห์ชนิดต่าง ๆ เพื่อเพิ่มความมีมิติที่ซับซ้อนของเสียงให้โดดเด่นมากยิ่งขึ้น การออกแบบเสียงจะใช้เสียงที่เป็นการบรรเลงแบบปราศจากท่วงทำนองหลัก เพื่อเป็นการเปิดทรรศนะของนักแสดงและผู้ชมได้อย่างเสรี อารมณ์ของการออกแบบเสียงก็มุ่งเน้นในลักษณะของการเข้าสมาธิและการเข้าฌาน สะท้อนความรู้สึกสงบนิ่ง สุขุม เยือกเย็น ในลักษณะคัมภีรภาพ และในช่วงท้ายมีการใช้เครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะในการสร้างอัตราความถี่ของเสียงดนตรีให้เร็วขึ้นหรือช้าลงกว่าปกติ เพื่อให้เกิดความหลากหลายและเป็นการส่งเสริมพลังงานของการเคลื่อนไหวจากนักแสดงมาสู่ผู้ชม อันเป็นการถ่ายทอดในลักษณะของสัญลักษณ์

5.2.1.5 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ในด้านอุปกรณ์ประกอบการแสดงผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดสัญญาณวิทยา (semiology) โดยศึกษาเรื่องสัญลักษณ์สำคัญในพระพุทธศาสนาพบว่า ดอกบัวและเทียนไข เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างพระพุทธศาสนาและสังคมได้อย่างชัดเจนมากที่สุด นำเสนอผ่านการใช้ดอกบัวและใบบัวสด รวมถึงการใช้เทียนไข การใช้เปลวไฟ ซึ่งการเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่กล่าวมา ผู้วิจัยใช้วิธีคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ (postmodern) ที่อธิบายเรื่องความตรงไปตรงมา สะท้อนผ่านอุปกรณ์ที่สมจริง

5.2.1.6 การออกแบบสถานที่แสดง ในด้านการออกแบบสถานที่แสดงผู้วิจัยใช้แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) ที่ปฏิวัติการแสดงที่เกิดขึ้นในโรงละครเฉพาะให้ความสนใจกับสถานที่โดยทั่วไป เช่น สนามหญ้า พื้นที่หน้าพิพิธภัณฑ์ ในที่นี้ผู้วิจัยเลือกใช้สถานที่แสดงคือ บริเวณห้องโถงด้านในอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (art and site specific) เป็นการเลือกใช้พื้นที่ที่ไม่ทำให้เกิดความแปลกแยกไปจากชุมชนและคำนึงถึงการเลือกใช้พื้นที่ให้เหมาะสมกับงานศิลปะชนิดต่าง ๆ นอกจากนี้พื้นที่ที่ผู้วิจัยได้เลือกยังมีองค์ประกอบที่สมจริงปรากฏอยู่ เช่น โครงไม้ โครงเหล็ก โครงตะแกรงเหล็ก อีกทั้งพื้นที่ในบริเวณใกล้เคียงยังมีความแปลกในแง่ของการนำมาใช้จัดแสดงนาฏยศิลป์ เนื่องจากพื้นที่ดังกล่าวยังไม่เคยปรากฏว่ามีการจัดแสดงผลงานนาฏยศิลป์อย่างเป็นกิจจะลักษณะมาก่อน ดังนั้นจึงเป็นการส่งเสริมและสร้างประโยชน์ให้เกิดขึ้นกับพื้นที่อย่างเหมาะสมและสร้างสรรค์

5.2.1.7 การออกแบบแสง ในด้านการออกแบบแสงผู้วิจัยได้พิจารณาคุณสมบัติของแสงในฐานะที่เป็นเครื่องมือชนิดหนึ่งที่ไว้ใช้สำหรับการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ลำดับเหตุการณ์ บรรยากาศการแสดง และสภาวะของจิตใจหรือจิตสำนึกบางประการของนักแสดง เป็นต้น โดยใช้หลักการของทฤษฎีเรื่องสีเข้ามาเกี่ยวข้อง มุ่งเน้นการใช้สีโทนเย็น (cool color) ผสมกับสีโทนร้อน (warm color) โดยในแต่ละองก์ของการแสดงนั้นผู้วิจัยได้กำหนดให้แสงทำหน้าที่ส่งเสริมทางด้านความหมายของหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาอย่างพอดี อีกทั้งยังมีการใช้แสงที่มาจากธรรมชาติ ซึ่งคือแสงของเปลวเทียนไข จึงส่งผลให้ภาพการแสดงและการใช้แสงนั้นเกิดเป็นเอกภาพเดียวกัน

5.2.1.8 การออกแบบเครื่องแต่งกาย ในด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายผู้วิจัยได้พิจารณาคุณสมบัติในฐานะที่เป็นสิ่งสนับสนุนให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยอาศัยวิธีการคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ (postmodern) และมินิมอลลิสม์ (minimalism) กล่าวคือไม่จำกัดไปที่เพศสภาพของนักแสดงที่สวมใส่ มุ่งเน้นความเป็นเอกภาพ มีรูปแบบที่เรียบง่าย ใช้สีสัญลักษณ์คือ สีขาว ซึ่งเป็นสีที่สะท้อนเรื่องราวของพระพุทธศาสนา หมายถึง ความผุดผ่อง บริสุทธิ์ และศาสนาเป็นเรื่องของความบริสุทธิ์ความเข้าใจที่มีต่อหลักธรรมอย่างถ่องแท้ ออกแบบโดยใช้รูปร่างที่พัฒนามาจากกลีบของดอกบัวที่กำลังผลิบานออก วัสดุที่เลือกใช้นั้นเป็นวัสดุผ้าที่มีน้ำหนักเบา ระบายอากาศสะดวกในการเคลื่อนไหว ง่ายต่อการจัดเก็บ จากที่กล่าวมาจึงเหมาะสมสำหรับการนำมาตัดเย็บเพื่อสวมใส่ในการแสดงนาฏยศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้คำนึงถึงเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงคือ หลักสัจธรรมไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา เป็นสำคัญ ดังนั้นเครื่องแต่งกายจึงบ่งบอกความหมายและความศรัทธาในแง่ของพระพุทธศาสนาเข้าไปด้วยเช่นเดียวกัน

5.2.2 แนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา การศึกษาเรื่องแนวความคิดของการสร้างสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ตามคำถามของงานวิจัยซึ่งได้กำหนดเอาไว้แล้วทั้งสิ้น 7 ประเด็น ได้แก่ การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ และการคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน ซึ่งสามารถแสดงสาระโดยสังเขปในแต่ละประเด็นได้ดังนี้

5.2.2.1 การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา เป็นการนำเรื่องราวของหลักสัจธรรมทางพระพุทธศาสนาคือ ไตรลักษณ์ มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เพราะว่าด้วยเรื่องของการเกิดขึ้น (อนิจจตา) การตั้งอยู่ (ทุกขตา) และการดับไป (อนัตตา) เป็นสภาวะ

ที่สรรพสิ่งทั้งหลายในจักรวาลไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ เป็นปรัชญาทางด้านความคิดอีกวิธีการหนึ่งที่ทำให้ผู้คนในสังคมเกิดการยอมรับในความเป็นปกติของธรรมชาติ เมื่อมีเกิดก็ย่อมมีดับ ซึ่งเป็นปรัชญาที่แสดงออกถึงความธรรมดาสามัญอย่างตรงไปตรงมา

5.2.2.2 การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ได้ให้ความสนใจไปที่การนำเสนอความประหยัดหรือความเรียบง่าย (minimalism or simplicity) ตามแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) เป็นการพัฒนางานศิลปะที่ลดทอนรายละเอียดดั้งเดิมที่มีอยู่ให้กระจ่างชัดมากยิ่งขึ้น เป็นลักษณะที่เรียกว่านาฏยศิลป์พิสุทธิ์ (pure dance) ที่ให้ความสนใจต่อลีลาการเคลื่อนไหวเป็นพิเศษ ดังคำกล่าว “dance for movement sake”

5.2.2.3 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ลักสัจธรรมไตรลักษณ์มีศิลปินจำนวนมากที่ได้นำแนวคิดดังกล่าวไปสร้างงานศิลปะเชิงพุทธศิลป์ ส่วนใหญ่ที่พบ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม แต่รูปแบบหล่านั้นอาจไม่สามารถถ่ายทอดความหมายอย่างลึกซึ้งของหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ได้ อันเนื่องมาจากเป็นงานพุทธศิลป์แบบตั้งแสดงอย่างถาวร ความคิดสร้างสรรค์ที่นำความหมายของหลักธรรมมาสร้างให้เป็นศิลปะที่มีการเคลื่อนไหวไปมาได้นั้น จึงเป็นการพัฒนาองค์ประกอบของงานศิลปะให้แตกต่างออกไป ภายใต้ความคิดสร้างสรรค์นั้นต้องดำรงอยู่บนพื้นฐานของวัฒนธรรมและประเพณีอันดีงาม เพื่อทำให้งานศิลปะเกิดความน่าสนใจ มุ่งเน้นการแสวงหาสิ่งใหม่ ๆ ที่จำเป็นต่อสังคมมนุษย์

5.2.2.4 การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ สัญลักษณ์มีความหมายต่อแนวคิดหลังสมัยใหม่ (postmodern) ประกอบไปด้วยเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และค่านิยม สัญลักษณ์จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ เพราะเป็นการสื่อสารด้วยการรับรู้เชิงประจักษ์อย่างตรงไปตรงมา โดยนำเสนอผ่านสัญลักษณ์ทางสี ได้แก่ สีขาว สัญลักษณ์ทางอุปกรณ์ ได้แก่ ดอกบัวและเทียนไข สัญลักษณ์ที่กล่าวมาย่อมมีการถอดความหมายที่ลึกซึ้งแตกต่างกัน ดั้งนั้นการคำนึงถึงเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่องานนาฏยศิลป์ในสมัยปัจจุบัน เป็นการเติมเต็มให้กับคุณสมบัติของงานศิลปะหลังสมัยใหม่ให้มีชีวิตตราบจนปัจจุบัน

5.2.2.5 การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ผลงานศิลปกรรมหลากหลายชิ้นที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์ และยิ่งเป็นเรื่องราวของพระพุทธศาสนาก็ยิ่งพบตัวอย่างได้อย่างมากมาย เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เล่าเรื่องธรรมะและอธรรม ดนตรีหรือบทสวดมนต์ต่าง ๆ องค์ประกอบทั้ง 3 อย่างคือ นาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ เป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันมาโดยตลอดอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การคำนึงถึงสิ่งเหล่านี้จึงเป็นการสะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรมทางศิลปกรรมได้อย่างลงตัว

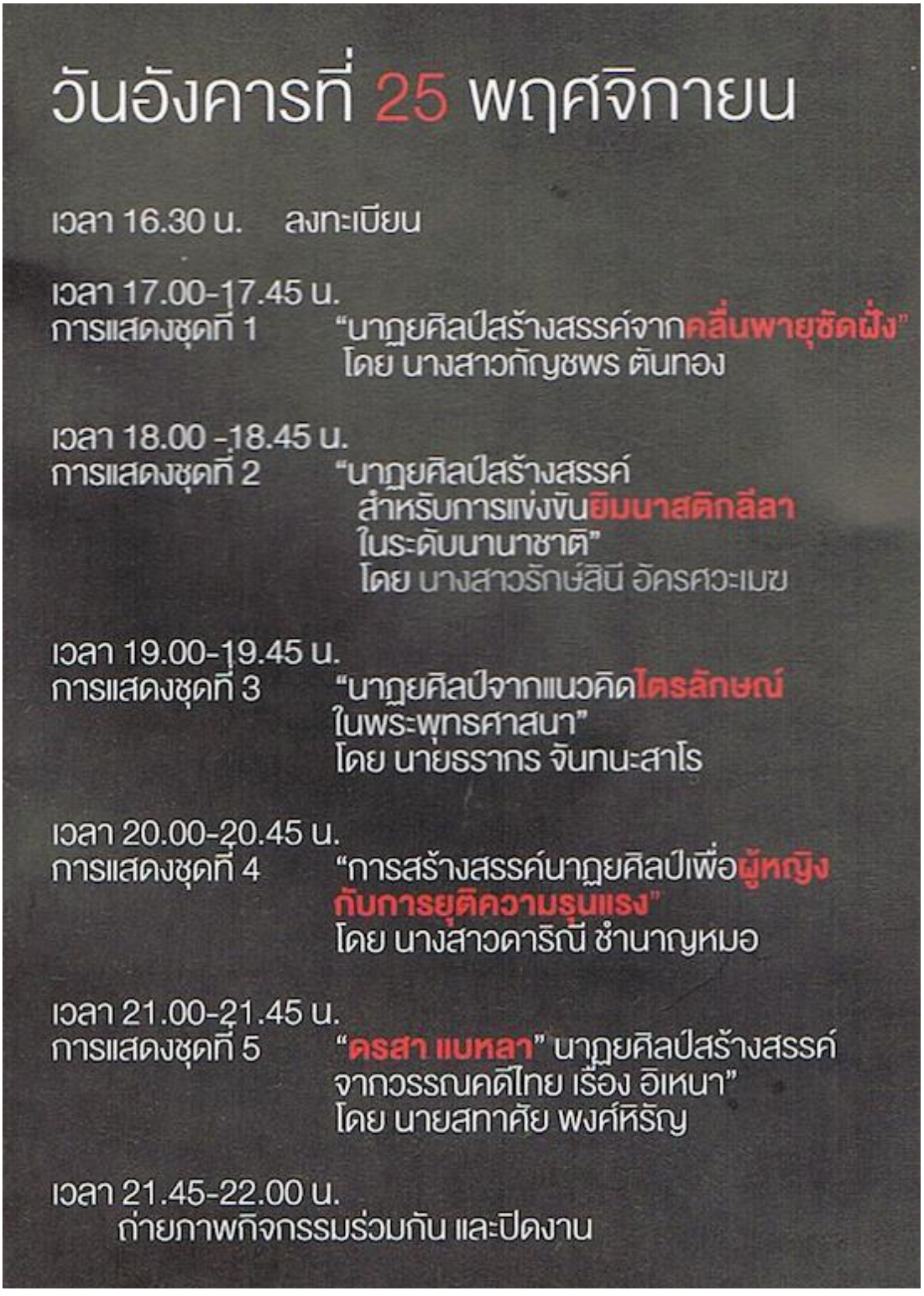
5.2.2.6 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ ประเด็นแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเป็นเรื่องที่มีความละเอียดอ่อน การนำเสนอเรื่องราวผ่านงานศิลปะจึงต้องมีมุมมองทางด้านปรัชญาของศาสนาเป็นพื้นฐาน และจำเป็นต้องคำนึงถึงคุณสมบัติของงานนาฏยศิลป์ที่มีผลต่อสังคมโดยรวมด้วยเช่นกัน การนำเสนอผ่านความหมายของหลักไตรลักษณ์จึงเป็นการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบัน เพราะสังคมก็เปรียบเสมือนกับกระจกที่สะท้อนทรรศนะที่หลากหลาย โดยเฉพาะสภาพสังคมที่ห่างไกลจากอุดมคติของพระพุทธศาสนา ส่งผลให้การนำแนวคิดทางด้านองค์ประกอบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์มาผสมผสานกับเรื่องราวของพระพุทธศาสนานั้นจึงเป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะที่ใช้อธิบายสภาพสังคมได้เป็นอย่างดีและเหมาะสม

5.2.2.7 การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน เยาวชนปัจจุบันเต็มเปี่ยมไปด้วยพลังและทัศนคติที่ทันสมัย และมีทางเลือกในการรับรู้ข่าวสารหรือประเด็นสำคัญที่มีผลต่อการดำรงชีวิต เมื่อมีทางเลือกได้หลากหลาย การรับรู้ทางด้านศิลปะก็มีความหลากหลายมากตามไปด้วย หลักสัจธรรมไตรลักษณ์และการสร้างสรรค์งานศิลปะจึงเป็นสิ่งที่ต้องดำเนินควบคู่กันไป อีกทั้งยังต้องใส่ใจกับความซาบซึ้ง (appreciate) ที่มีต่องานนาฏยศิลป์ด้วย ดังนั้นนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นต่อทรรศนะของเยาวชน เฉกเช่นเดียวกับการเลือกบริโภคสิ่งที่ให้ประโยชน์ทั้งด้านร่างกายและจิตใจ

5.3 ผลงานการแสดงเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

ภายหลังจากที่ผู้วิจัยได้ฝึกปฏิบัติการออกแบบผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เป็นจำนวนหลายครั้ง เพื่อค้นหาบทสรุปสำคัญที่จะมาใช้พัฒนาและออกแบบงานนาฏยศิลป์ให้เกิดคุณค่าและมีประสิทธิภาพในแง่ขององค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง จนกระทั่งได้ความคิดที่ตกผลึกเป็นที่เรียบร้อยแล้วนั้น ผู้วิจัยจึงได้จัดนิทรรศการนำเสนอผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ในระหว่างวันที่ 25-26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 ณ บริเวณห้องโถงอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระหว่างเวลา 17.00-22.00 น.

ในการจัดนิทรรศการแสดงดังกล่าวได้รับความอนุเคราะห์จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่คอยอำนวยความสะดวกให้การจัดกิจกรรมดังกล่าวเป็นไปด้วยความราบรื่น ซึ่งมีการนำเสนอผลงานการแสดงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์จำนวนทั้งสิ้น 5 ชุดการแสดง ดังกำหนดการของการแสดงในแต่ละชุดดังต่อไปนี้



ภาพที่ 5.1 กำหนดการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ในวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 5.2 กำหนดการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ในวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

ภาพที่ 5.3 ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงจับกลุ่มรวมกันกลางพื้นที่เวที โดยใช้ลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) เริ่มต้นด้วยท่าที่คุดคู้ ห่อตัว เสมือนกับการเริ่มต้นของสิ่งต่าง ๆ ในที่นี้ผู้วิจัยเปรียบเสมือนกับการสร้างงานศิลปกรรมบนผืนผ้าใบ โดยอนุมานว่าทุกสิ่งทุกอย่างเริ่มต้นจากจุดเล็ก ๆ จุดหนึ่ง และให้นักแสดงทำท่าทางเหล่านั้น
	นักแสดงค่อย ๆ เริ่มเคลื่อนไหวร่างกายภายใต้ความเชื่องช้า มีสมาธิ เสมือนกับการเข้าฌาน ในที่นี้ผู้วิจัยให้เริ่มด้วยการค่อย ๆ ยกขาขึ้นและลงอย่างช้า ๆ ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่ใช้สมาธิอย่างมาก และนักแสดงก็จะต้องแสดงให้เห็นว่าการเคลื่อนไหวที่อยู่ภายใต้สมาธิอันแฝงไปด้วยความเหนื่อยยากนั้น นำเสนอผ่านลีลาที่ง่ายและสบาย
	นักแสดงค่อย ๆ ยกขาขึ้นเพื่อให้ได้มุมตั้งฉากกับพื้นที่แสดง ในลักษณะของการหักข้อเท้าขึ้น (การแฟล็กเท้า[flex]) โดยการเคลื่อนไหวนี้ยังคงใช้แนวคิดแบบมินิมอลลิสม์ (minimasim) อยู่

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงทำท่าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว แต่ให้ลดระดับความสูงของอวัยวะขาที่ยกขึ้น พร้อมกับการปรับสมดุลของอวัยวะไปทางด้านขวาและด้านซ้ายอย่างช้า ๆ เพื่อแสดงให้เห็นความแข็งแรง ความอดทน เสมือนกับการทำสมาธิหรือการเข้าฌานในพระพุทธศาสนา ที่ต้องอาศัยความอดทนเช่นเดียวกัน
	ต่อจากนั้นนักแสดงที่เหลือจึงเดินออกมาด้วยลีลาที่เป็นปกติธรรมชาติ นิ่งและสงบแบบคัมภีรภาพ ในขณะที่นักแสดงกลุ่มค่อย ๆ ลดระดับของท่าทางทั้งหมด แล้วกลับสู่ท่าเริ่มต้นนั่นคือ ท่าคุดคู้ เปรียบเสมือนกับจุดเริ่มต้น
	นักแสดงนำอุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ เทียนไขและดอกบัว มาวางไว้ตรงตำแหน่งที่กำหนด ซึ่งในขณะที่นักแสดงวางอุปกรณ์เหล่านี้ด้วยท่าทางที่เรียบง่ายนั้น นักแสดงกลุ่มที่เหลือก็ทำท่าตั้งแต่เริ่มต้นใหม่อีกครั้ง โดยใช้วิธีการทำท่าซ้ำ (repetitive movement) พร้อมกับจุดเทียนไขเล่มแรก ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งการเกิดขึ้น

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงค่อย ๆ เคลื่อนที่ออก กระจายและจับคู่เป็น 3 คู่ ในตำแหน่งที่แตกต่างกัน ในที่นี้ผู้วิจัยให้นักแสดงแต่ละคู่เว้นระยะห่างระหว่างคู่ในระยะที่ใกล้เคียงกัน ทั้งในแนวระนาบและแนวลึกต่างก็มีระดับที่เยื้องและเฉียงไขว้กันอยู่ มิได้เป็นการจัดวางตำแหน่งที่เป็นแบบสมมาตรเพียงอย่างเดียว
	นักแสดงเริ่มต้นด้วยลีลาที่เล็กและเรียบง่าย โดยค่อย ๆ ยกตัวขึ้นจากท่าก้มมาเป็นท่านั่ง ไล่เรียงระดับจากทางซ้ายมาทางขวา (ของนักแสดง) เปรียบเสมือนกับการค่อย ๆ เกิดขึ้น โดยตำแหน่งที่นักแสดงนั่งอยู่ หากมองระยะไกลจะให้ความรู้สึกเป็นจุด ซึ่งเป็นลักษณะของศิลปะแบบ 1 มิติ ที่ไม่มีความกว้าง ความลึก และความยาว
	นักแสดงทั้ง 3 คู่แสดงท่าทางที่เหมือนกัน ทำอย่างเชื่องช้า มีสมาธิ นิ่งและสงบเยือกเย็น ใบหน้าของนักแสดงปราศจากอารมณ์เจือปน โดยมุ่งเน้นไปที่เฉพาะลีลาและการเคลื่อนไหวเท่านั้น โดยแสดงความหมายของการเกิดขึ้น

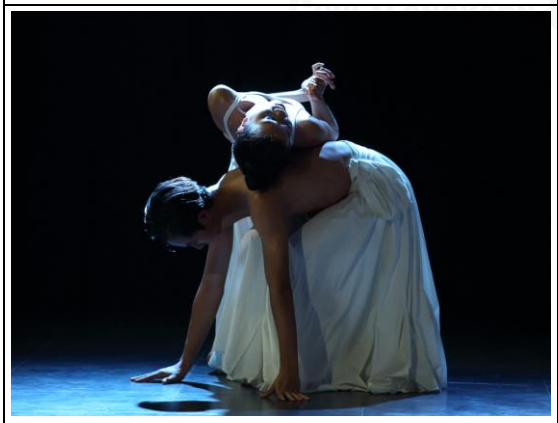
ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงแต่ละกลุ่มทำท่าที่พร้อมกัน โดยเริ่มต้นจากท่าที่ยกมือข้างเดียวขึ้นมาไว้ระดับท้อง (คล้ายกับท่าพนมมือด้วยมือข้างเดียว) จากนั้นยกขึ้น แล้วเคลื่อนผ่านหน้าอก ใบหน้า ศีรษะ และยกขึ้นไปจนสุดแขนทางด้านบน แล้วย้อนกลับลงมาด้วยท่าทางเช่นเดิม ภายใต้การกำหนดลมหายใจ สมาธิ และความนิ่งสงบ
	นักแสดงแต่ละกลุ่มทำท่าที่พร้อมกัน โดยต่อด้วยท่าพนมมือประสานกันระหว่างนักแสดง จากนั้นยกขึ้น แล้วเคลื่อนผ่านหน้าอก ใบหน้า ศีรษะ และยกขึ้นไปจนสุดแขนทางด้านบน แล้วย้อนกลับลงมาด้วยท่าทางเช่นเดิม ภายใต้การกำหนดลมหายใจ สมาธิ และความนิ่งสงบ ท่านี้นักแสดงต้องอาศัยประสาทสัมผัสร่วมกัน
	นักแสดงแต่ละกลุ่มทำท่าที่พร้อมกัน โดยทำท่าเป็นดอกบัวที่เลียนแบบจากภารตะนาฏยัม จากนั้นยกขึ้น แล้วเคลื่อนผ่านหน้าอก ใบหน้า ศีรษะ และยกขึ้นไปจนสุดแขนทางด้านบน แล้วย้อนกลับลงมาด้วยท่าทางเช่นเดิม ภายใต้การกำหนดลมหายใจ สมาธิ และความนิ่งสงบ และยังแสดงความหมายของการเกิดขึ้น

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงค่อย ๆ สลับที่กันโดยให้ผู้ชายอยู่ทางด้านหลังและผู้หญิงอยู่ทางด้านหน้าในลักษณะเยื้องกัน นักแสดงจะทำท่าที่เรียกว่า ท่าจีบมือ ที่แสดงถึงความหมายของ ความเล็ก ความเรียบง่าย และความประหยัด ตามคติของศิลปะแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) และยังแสดงความหมายของการเกิดขึ้น
	นักแสดงทำท่าเอียงคอไหว้ โดยให้ความหมายเหมือนกับท่าจีบมือ แต่เปลี่ยนอากัปกิริยาให้แตกต่างกันออกไป ตามคติของมินิมอลลิสม์ (minimalism)
	นักแสดงทำท่าที่ 3 ต่อเนื่องกัน โดยใช้วิธีการที่เรียกว่า บอดี้คอนแทกอิมโพรไวเซชัน (body contact improvisation) อันเป็นวิธีการของการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance)

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงทั้ง 3 กลุ่ม ค่อย ๆ ลุกยืนขึ้น และหลับตา โดยทำท่าทางนาฏยศิลป์ ผ่านวิธีการที่เรียกว่า บอดี้คอนแทกอิมโพรไวเซชัน (body contact improvisation) ผสมผสานลีลานาฏยศิลป์แบบตะวันออก และนาฏยศิลป์ตะวันตก ร่วมกับการด้นสด (improvisation) ของนักแสดงในบางจังหวะ แสดงความหมายของการเกิดขึ้น
	นักแสดงในแต่ละกลุ่มทำท่าสลับกันไปมา ภายใต้การเคลื่อนไหวที่กำหนดให้ตรงกับโจทย์ของการแสดงและรูปแบบของการนำเสนอ และในขณะที่นักแสดงกลุ่มหนึ่งเคลื่อนไหว นักแสดงอีกกลุ่มก็สงบนิ่ง
	การนำเสนออารมณ์และภาพลักษณ์ของนาฏยศิลป์แบบตะวันออกและนาฏยศิลป์แบบตะวันตกในการเคลื่อนไหวระยะเวลาเดียวกัน เห็นได้ว่ามีการใช้ระดับและระนาบเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบ ซึ่งยังคงแสดงถึงลักษณะศิลปแบบ 1 มิติ และการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance)

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงทั้งหมดเคลื่อนไหวในระนาบด้านซ้ายและด้านขวา อันเป็นวิธีการนำเสนอศิลปะแบบ 2 มิติ โดยเริ่มจากนักแสดงผู้ชายเดินด้วยท่าทางปกติธรรมชาติ มีการใช้จังหวะที่แตกต่างกันไป ช้าบ้างและเร็วบ้าง
	นักแสดงผู้ชายแสดงท่าเดินที่เป็นปกติ สลับไปมาด้วยจังหวะที่แตกต่างกัน
	ระนาบและระดับของนักแสดงที่มีความแตกต่างกัน แต่กระทำอยู่ภายใต้แนวคิดของการแสดงเดียวกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	ต่อจากนั้นนักแสดงเปลี่ยนระนาบของการเคลื่อนไหวให้หันหน้ามาทางผู้ชม โดยใช้ท่าทางที่เน้นการเคลื่อนไหวไปทางด้านขวาและด้านซ้ายของพื้นที่แสดงเท่านั้น ลีลาที่เกิดขึ้นเป็นการผสมผสานระหว่างท่าทางที่เรียบง่ายและใช้การด้นสด (improvisation) ของนักแสดง
	ขณะเดียวกันนักแสดงผู้หญิงเดินถืออุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ เทียนไขที่จุดไฟแล้วและดอกบัว เดินผ่านอย่างธรรมชาติในด้านหลังของพื้นที่แสดง โดยใช้วิธีการเดียวกันในการเคลื่อนไหวร่างกายขององค์การแสดงนี้ คือ การเคลื่อนไหวเฉพาะด้านซ้ายและด้านขวาของพื้นที่แสดงเท่านั้น
	แสดงให้เห็นลีลาระหว่างนักแสดงผู้ชายและนักแสดงผู้หญิงที่อาศัยลักษณะการเคลื่อนไหวแบบศิลปะ 2 มิติ โดยผสมผสานกับแนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกาย 3 ระนาบของลาบาน

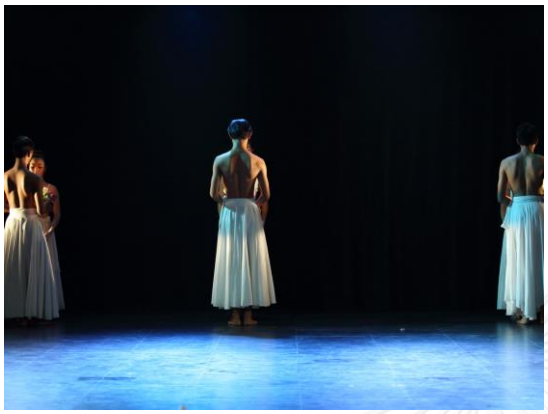
ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงผู้ชายทำท่าทางตีลังกาล้อเกวียน โดยให้ทิศทางการเคลื่อนไหวที่เน้นไปทางด้านขวาและด้านซ้ายของพื้นที่แสดง สลับไปมากับท่าเดินและท่าม้วนหน้าของนักแสดงที่เหลือ และยังมีภาพการเคลื่อนไหวของนักแสดงผู้หญิงเป็นฉากด้านหลัง โดยองก์การแสดงนี้ให้ความหมายที่สื่อถึงการตั้งอยู่
	นักแสดงผู้ชายทำท่าทางม้วนหน้า โดยให้ทิศทางการเคลื่อนไหวที่เน้นไปทางด้านขวาและด้านซ้ายของพื้นที่แสดง สลับไปมากับท่าเดินและท่าม้วนหน้าของนักแสดงที่เหลือ และยังมีภาพการเคลื่อนไหวของนักแสดงผู้หญิงเป็นฉากด้านหลัง โดยองก์การแสดงนี้ให้ความหมายที่สื่อถึงการตั้งอยู่
	การนำเสนอภาพการแสดงด้วยลักษณะที่เรียบง่าย ในภาพของการแสดงประกอบไปด้วยการเคลื่อนไหวที่หลากหลาย แต่ไม่แย่งจุดสนใจจากผู้ชม อันเนื่องมาจากเป็นท่าที่กระทำอย่างเชื่องช้าสลับกับรวดเร็ว ทำให้ผู้ชมได้พิจารณาคุณภาพของการเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กับแนวคิดของการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงผู้หญิงถืออุปกรณ์ประกอบการแสดงยืนรอที่ด้านหลัง และขณะเดียวกันนักแสดงผู้ชายก็ค่อย ๆ เคลื่อนไหวไปสมบทกัน
	นักแสดงเริ่มกระจายกลุ่มเป็น 3 กลุ่ม ถืออุปกรณ์ประกอบการแสดง แล้วเคลื่อนไหวอย่างเชื่องช้าและสุขุมแบบคัมภีรภาพ
	นักแสดงผู้ชายเดินนำหน้านักแสดงผู้หญิง เพื่อแสดงลีลาการเคลื่อนไหวในลักษณะต่อไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงเริ่มการเคลื่อนไหวที่แสดงถึงการตั้งอยู่ในหลักไตรลักษณ์ โดยมุ่งเน้นการเคลื่อนไหวที่ให้ภาพการแสดงในลักษณะจงใจแสดงภาพศิลปะแบบ 2 มิติ ลีลานาฏยศิลป์ที่ใช้ผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์ตะวันออกและตะวันตก
	นักแสดงกระจายตัวออกจากกัน และเคลื่อนไหวท่าทางที่แสดงถึงการตั้งอยู่ของสรรพสิ่ง โดยใช้ท่าทางของนาฏยศิลป์ตะวันออกมาเป็นแนวคิดหลักในการนำเสนอภาพดังกล่าว
	นักแสดงผู้ชายอุ้มชูนักแสดงผู้หญิงแล้วเดินเฉียงไปด้านซ้ายและด้านขวาสลับไปมา แสดงถึงความอดทน มั่นคง และแข็งแรง เปรียบได้กับการตั้งอยู่ในหลักไตรลักษณ์

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงผู้หญิงทำท่าทางจุดเทียนไข อันเป็นส่วนหนึ่งของภาพการแสดง ซึ่งวิธีการจุดเทียนไขนั้นใช้ท่าทางที่เป็นธรรมชาติสามัญ ปราศจากการปรุงแต่งของลีลา
	นักแสดงเคลื่อนไหวเป็นระนาบแถวหน้ากระดานโดยใช้ท่าทางของการเอียงศีรษะแล้วล้มลงต่อเนื่องกันไปเป็นทอด ๆ
	นักแสดงทั้งหมดทำท่าเอียงศีรษะแล้วล้มกันเป็นทอด ๆ โดยเริ่มจากทางขวาไปทางซ้าย และกลับจากทางซ้ายมาทางขวา (ของนักแสดง) โดยมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงตั้งอยู่กลางพื้นที่แสดงเป็นสัญลักษณ์ของการตั้งอยู่ตามหลักทุกขตา ในหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ ที่ปรากฏในการแสดงองก์นี้

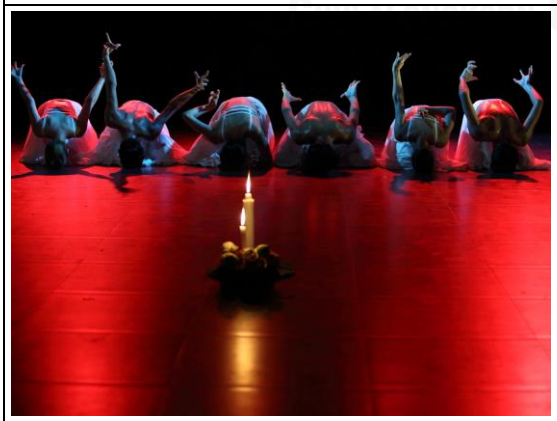
ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงทั้งหมดนั่งอยู่ในระนาบเดียวกัน แสดงให้เห็นถึงเส้นแนวนอน ที่ลากจากทางซ้ายไปทางขวา (ศิลปะแบบ 2 มิติ) โดยท่าทางได้รับแรงบันดาลใจมาจากนาฏยศิลป์ตะวันออก นั่นคือท่าดอกบัวที่เลียนแบบมาจากท่าทางในภารตะนาฏยัม
	ใช้วิธีการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์แบบบุโตะ (Butoh) มาเป็นแรงบันดาลใจ ต้องการนำเสนอว่า การตั้งอยู่ ในหลักไตรลักษณ์ เปรียบเสมือนกับการฝ่าฟันความทุกข์ยาก อุปสรรคต่าง ๆ ในการใช้ชีวิต นำเสนอภาพความบิดเบี้ยวของใบหน้า และความทรมาน
	นักแสดงค่อย ๆ เปล่งเสียงร้องของตนเองอย่างเสรี การร้องหรือเปล่งเสียงในที่นี้เป็นการใช้เสียงสดของนักแสดง เพื่อสื่อนัยว่ามีความทุกข์ทรมานในการตั้งอยู่ของชีวิต

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	ภาพต่อเนื่องด้วยวิธีการของนาฏยศิลป์แบบบุโตะ (Butoh) โดยนักแสดงทั้งหมดจะค่อย ๆ ก้มตัวลงแล้วให้หน้าผากจรดกับพื้นที่แสดง มือยื่นไปทางด้านหลังตามธรรมชาติและอารมณ์ของการเคลื่อนไหวในขณะนั้น ซึ่งมีระดับและความเร็วที่แตกต่างกันออกไป
	แสดงระดับสูงและระดับต่ำของการเคลื่อนไหวในอวัยวะแขนที่มิได้นัดหมาย อันเป็นวิธีการเคลื่อนไหวที่เรียกว่า การด้นสด (improvisation)
	นักแสดงยังเปล่งเสียงร้องของตนเองอย่างต่อเนื่อง ประกอบการลีลาแบบนาฏยศิลป์บุโตะ (Butoh) โดยแสดงถึงความทุกข์ ความทรมาน และการมีชีวิตในรูปแบบต่าง ๆ กัน ภายใต้การนำเสนอภาพความเจ็บปวดและความอาดูรของชีวิต

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงทั้งหมดค่อย ๆ ลุกขึ้น โดยเป็นการเข้าสู่องก์สุดท้ายของการแสดง ผ่านการนำเสนอศิลปะแบบ 3 มิติ
	นักแสดงมีความอิสระในการเคลื่อนไหว โดยให้เคลื่อนไหวที่นำเสนอถึง “คัมภีรภาพ” ซึ่งอนุมานได้ว่าเป็นแนวคิดสำคัญของอนัตตาในหลักไตรลักษณ์
	นักแสดงมีการกระจายกลุ่มที่แตกต่างกัน เช่น การนั่ง การเดิน การหัน และการย่อ โดยนักแสดงกลุ่มตรงกลางเตรียมทำท่าที่เลียนแบบจากปางของพระพุทธเจ้า

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงผู้หญิงทำท่าทางจุดเทียนไข อันเป็นเทียนไขเล่มที่ 3 ที่มีการจุดขึ้นในการแสดง
	นักแสดงกลุ่มใหญ่ทำท่าทางเลียนแบบปางหนึ่งของพระพุทธเจ้า ขณะที่มีนักแสดงที่กำลังนั่งอย่างมีสมาธิ และนักแสดงที่กำลังจุดเทียน
	แสดงภาพเคลื่อนไหวที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการดับขันธ์ปรินิพพานของพระพุทธเจ้า

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงเริ่มเคลื่อนไหวไปก่อตัวอยู่ทางด้านข้างของพื้นที่แสดง ในลักษณะการทับถมของศีรษะ ซึ่งภาพนี้ได้รับแรงบันดาลมาจากการแสดงนาฏยศิลป์ของรัสเซีย
	ภาพการเคลื่อนไหวร่างกายที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการแสดงเรื่อง *เลอนอร์ส* อันเป็นนาฏยศิลป์รัสเซีย แสดงถึงความลุ่มลึก และการยอมรับในความเป็นปกติของธรรมชาติ ด้วยสีหน้าและท่าทางที่เรียบง่ายและสงบนิ่ง
	นักแสดงที่เหลือทั้งหมดเคลื่อนไหวอย่างเสรีภายใต้แนวคิดคัมภีรภาพ อีกทั้งมีการใช้พื้นที่ที่แตกต่างกัน ระดับที่แตกต่างกัน และทิศทางที่แตกต่างกัน โดยลีลาที่ใช้มาจากกิจวัตรประจำวัน (everyday movement) อันถือได้ว่าเป็นแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance)

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	การผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์ตะวันออกและนาฏยศิลป์ตะวันตกในวิธีการเคลื่อนไหวแบบคัมภีรภาพ
	นักแสดงถ่ายทอดความอิสระของลีลาด้วยการนำเสนอความอ่อนตัวและความยืดหยุ่นของร่างกาย
	นำเสนอภาพการทำท่าซ้ำไปมา (repetitive movement) ด้วยท่าทางที่เรียบง่ายและธรรมดาสามัญ

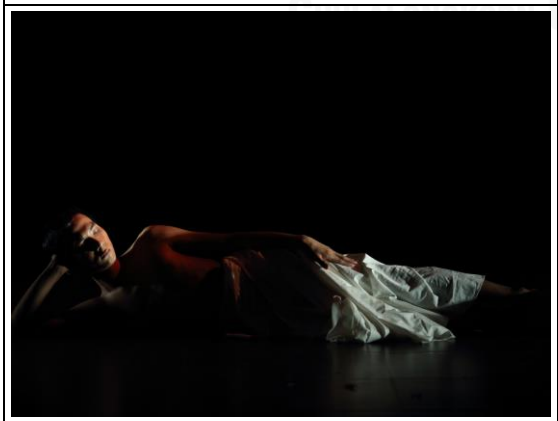
ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงผู้หญิงทำท่าทางเลียนแบบปางของพระพุทธเจ้าในลักษณะการปรินิพพาน
	ใช้วิธีการเป่าเทียนไข เพื่อแสดงให้เห็นว่าหลักธรรมไตรลักษณ์ต้องเกิดกับทุกสรรพสิ่ง การดับเทียนไขในที่นี้ให้ความหมายของการดับสูญและเป็นการให้สัญลักษณ์ว่าการแสดงใกล้สิ้นสุดลง
	นักแสดงไล่เรียงเป่าเทียนไขเล่มที่ 2 ที่เกิดจากการจุดขึ้นในระหว่างทำการแสดง เพื่อให้เห็นว่าการแสดงกำลังสิ้นสุดลง เปรียบได้กับหลักธรรมไตรลักษณ์ที่ในตอนท้ายของห้วงชีวิตนั้น ทุกสรรพสิ่งก็ต้องเผชิญหน้ากับการดับสิ้นสูญไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ต่อ)

องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงทำท่าทางที่แสดงให้เห็นภาพระดับของการเคลื่อนไหวทั้ง 3 ระดับ ได้แก่ ระดับล่าง ระดับกลาง และระดับปกติ เปรียบเสมือนกับหลักไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา เป็นการสื่อสารเชิงสัญญาณวิทยา
	การเป่าเทียนเล่มสุดท้าย โดยนักแสดงที่ทำท่าทางซึ่งได้แรงบันดาลใจมาจากการดับขันธ์ปรินิพพานของพระพุทธเจ้า
	นักแสดงกลับไปทำท่าเดิม เพื่อแสดงให้เห็นว่าทุกสรรพสิ่งไม่คงทนถาวร ไม่มีสิ่งใดจีรังยั่งยืน ด้วยการนำเสนอภาพซ้ำ และแสงไฟค่อย ๆ มืดสนิทลง ทิ้งไว้เพียงปรัชญาทางพระพุทธศาสนาและสัญญาณวิทยาที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในบรรยากาศของการแสดง และให้ผู้ชมนำแนวคิดไตรลักษณ์กลับไปสานเจตนารมณ์ต่อ

ที่มา: ผู้วิจัย

5.4 การสำรวจประชาพิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงผลงานนาฏยศิลป์

เพื่อเป็นการตรวจสอบความคิดเห็นและสำรวจปฏิกิริยาที่มีต่อผลการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ผู้วิจัยได้ให้ผู้เข้าร่วมชมการแสดงได้ทำแบบสอบถาม ซึ่งก่อนการแสดงจะมีการบรรยายและเปิดรับฟังข้อคิดเห็นต่าง ๆ จากผู้ชมด้วย ซึ่งมีรายละเอียดที่จะขอนำเสนอไว้ดังนี้

5.4.1 การสอบถามความคิดเห็น ผู้วิจัยได้ให้ผู้ช่วยทำการแจกแบบสอบถามแก่ผู้เข้าชมการแสดงทุกคน โดยเริ่มแจกแบบสอบถามก่อนการแสดงเริ่มต้น และผู้วิจัยได้กล่าวนำเข้าสู่แนวคิดและรูปแบบของการแสดงในลำดับต่อมา โดยภายหลังจากการแสดงเสร็จสิ้นได้เปิดให้มีการวิพากษ์ผลงานการแสดงอย่างเสรี โดยมีรายละเอียดคือ

5.4.1.1 การแสดงผลงานนาฏยศิลป์ในวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 มีจำนวนผู้เข้าชมการแสดงทั้งสิ้น 148 คน และมีผู้ที่ตอบแบบสอบถามทั้งสิ้น 132 คน คิดเป็นร้อยละ 89.19 ของผู้เข้าชมการแสดง

5.4.1.2 การแสดงผลงานนาฏยศิลป์ในวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 มีจำนวนผู้เข้าชมการแสดงทั้งสิ้น 157 คน และมีผู้ที่ตอบแบบสอบถามทั้งสิ้น 117 คน คิดเป็นร้อยละ 74.52 ของผู้เข้าชมการแสดง

5.4.2 ผลของการสอบถามความคิดเห็น

ตารางที่ 5.1 ผลสำรวจข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

รายการสอบถาม	ร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม		หมายเหตุ
	วันที่ 25 พ.ย. 2557	วันที่ 26 พ.ย. 2557	
เพศ			
- เพศชาย	53.03	40.17	
- เพศหญิง	46.97	59.83	
อายุ			
- 15-20 ปี	25.76	24.79	
- 21-25 ปี	12.88	31.62	
- 26-30 ปี	12.12	17.09	
- 31-35 ปี	13.64	10.26	
- 36-40 ปี	17.42	5.98	
- มากกว่า 40 ปี	18.18	10.26	

รายการสอบถาม	ร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม		หมายเหตุ
	วันที่ 25 พ.ย. 2557	วันที่ 26 พ.ย. 2557	
สถานภาพ			
- นักเรียน			
1) ระดับ ม.ต้น	3.03	2.56	
2) ระดับ ม.ปลาย	6.06	5.13	
- นิสิต/นักศึกษา			
1) ปริญญาตรี	38.64	31.62	
2) ปริญญาโท	5.30	8.55	
3) ปริญญาเอก	6.82	8.55	
- ครู/อาจารย์/พนักงานมหาวิทยาลัย	12.88	13.67	
- พนักงานรัฐวิสาหกิจ/เอกชน	10.61	8.55	
- ศิลปินอิสระ	9.09	10.26	
- อื่น ๆ	7.57	11.11	
ประสบการในการชมการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์			
- ไม่เคย	14.39	5.98	
- 1-3 ครั้ง/ปี	68.94	82.05	
- 4-6 ครั้ง/ปี	16.67	11.97	
- 7-10 ครั้ง/ปี	0	0	
- มากกว่า 10 ครั้ง/ปี	0	0	
ทราบข่าวการแสดงนาฏยศิลป์ครั้งนี้จากช่องทางใด (ตอบได้มากกว่า 1 ข้อ)	จำนวนนับ	จำนวนนับ	
- ครู/อาจารย์	71	57	
- เพื่อน/คนรู้จัก	32	48	
- คนในครอบครัว	17	37	
- ป้ายประชาสัมพันธ์	27	40	
- สื่อออนไลน์	33	27	
- อื่น ๆ	7	9	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.2 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์
ในวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
1	แนวความคิดในการแสดง (Concept)	32.57	37.88	29.55	-	-	
2	ด้านบทการแสดง (Script)						
	2.1 การลำดับเรื่องราวในการแสดง	20.46	48.48	31.06	-	-	
	2.2 การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง	34.85	62.88	2.27	-	-	
	2.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและบทการแสดง	31.06	65.91	3.03	-	-	
3	ด้านนักแสดง (Performer)						
	3.1 จำนวนนักแสดง	50.00	33.93	16.07	-	-	
	3.2 ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง	30.36	69.64	-	-	-	
	3.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและนักแสดง	30.36	51.78	17.86	-	-	
4	ด้านการออกแบบลีลา (Choreograph)						
	4.1 ความงดงามของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	46.43	39.29	14.28	-	-	
	4.2 การสื่อความหมายของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	19.64	58.93	21.43	-	-	
	4.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและการออกแบบลีลา	35.71	55.36	8.93	-	-	
5	ด้านการออกแบบดนตรี (Music)						
	5.1 อารมณ์และความรู้สึกของดนตรีประกอบการแสดง	28.57	48.21	21.43	1.79	-	
	5.2 แนวเพลงหรือวิธีการที่เลือกใช้ดนตรีในการแสดง	19.64	57.14	21.43	1.79	-	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
6	ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)						
	6.1 อุปกรณ์ฯ สอดคล้องกับแนวความคิด	33.93	37.50	26.79	1.78	-	
7	ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง (Performance Area)						
	7.1 ขนาดของพื้นที่ที่ใช้แสดงผลงาน	41.07	48.22	10.71	-	-	
	7.2 ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดง	35.71	55.36	8.93	-	-	
	7.3 บรรยากาศของพื้นที่ในการแสดง	28.57	50.00	17.86	3.57	-	
8	ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)						
	8.1 ความสวยงามของรูปแบบหรือสีของเครื่องแต่งกาย	44.64	32.14	21.43	1.79	-	
	8.2 ความสอดคล้องของแนวความคิดและเครื่องแต่งกาย	46.43	39.29	14.28	-	-	
9	ด้านการออกแบบแสง (Lighting)						
	9.1 แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง	50.00	33.93	16.07	-	-	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.3 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์
ในวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
1	แนวความคิดในการแสดง (Concept)	35.71	55.36	8.93	-	-	
2	ด้านบทการแสดง (Script)						
	2.1 การลำดับเรื่องราวในการแสดง	37.50	46.43	16.07	-	-	
	2.2 การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง	41.07	48.22	10.71	-	-	
	2.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและบทการแสดง	30.36	50.00	19.64	-	-	
3	ด้านนักแสดง (Performer)						
	3.1 จำนวนนักแสดง	28.57	50.00	17.86	3.57	-	
	3.2 ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง	39.29	37.50	19.64	-	-	
	3.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและนักแสดง	35.71	50.00	14.29	-	-	
4	ด้านการออกแบบลีลา (Choreograph)						
	4.1 ความงดงามของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	33.93	37.50	26.79	1.78	-	
	4.2 การสื่อความหมายของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	30.39	53.57	16.07	-	-	
	4.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและการออกแบบลีลา	35.71	46.43	17.86	-	-	
5	ด้านการออกแบบดนตรี (Music)						
	5.1 อารมณ์และความรู้สึกของดนตรีประกอบการแสดง	19.64	57.14	21.43	1.79	-	
	5.2 แนวเพลงหรือวิธีการที่เลือกใช้ดนตรีในการแสดง	23.21	48.21	26.79	1.79	-	

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
6	ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)						
	6.1 อุปกรณ์ฯ สอดคล้องกับแนวความคิด	50.00	33.93	16.07	-	-	
7	ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง (Performance Area)						
	7.1 ขนาดของพื้นที่ที่ใช้แสดงผลงาน	35.71	46.43	17.86	-	-	
	7.2 ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดง	46.43	39.29	14.28	-	-	
	7.3 บรรยากาศของพื้นที่ในการแสดง	23.21	48.21	26.79	1.79	-	
8	ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)						
	8.1 ความสวยงามของรูปแบบหรือสีของเครื่องแต่งกาย	21.43	57.14	21.43	-	-	
	8.2 ความสอดคล้องของแนวความคิดและเครื่องแต่งกาย	21.43	57.14	21.43	-	-	
9	ด้านการออกแบบแสง (Lighting)						
	9.1 แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง	53.57	30.36	16.07	-	-	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.4.3 ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะเพิ่มเติมจากการชมการแสดง

ในจำนวนผู้เข้าร่วมชมการแสดงที่ตอบแบบสอบถามรวม 2 วันทั้ง 249 คน ได้มีการวิพากษ์และให้ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมต่อการจัดแสดงผลงานนาฏยศิลป์อย่างเปิดเผย และด้วยการกรอกข้อความปลายเปิด ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำข้อวิพากษ์และข้อเสนอแนะเพิ่มเติมเหล่านั้นมานำเสนอโดยสรุปดังนี้

5.4.3.1 การวิพากษ์อย่างเปิดเผย จากการจัดแสดงผลงานนาฏยศิลป์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ได้มีผู้วิพากษ์หลายคนและหลายประเด็นด้วยกัน ทั้งวิพากษ์กับผู้วิจัยโดยตรง และวิพากษ์ผ่านนักแสดง ซึ่งจะสรุปเป็นเรื่อง ๆ ดังนี้

1) การวิจัยครั้งนี้มีการประยุกต์แนวคิดทางพระพุทธศาสนามาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ โดยผสมผสานเรื่องทฤษฎีต่าง ๆ เข้าไปอย่างหลากหลาย ทำให้แนวคิดและทฤษฎีที่ตั้งใจนำเสนอนั้นขาดความชัดเจนที่เพียงพอ ประกอบกับว่าแนวคิดไตรลักษณ์เป็นเรื่องที่ปรากฏองค์ความรู้อยู่แล้วอย่างช้านาน แต่ก็มีการรื้อแล้วประกอบสร้างเสียใหม่ภายใต้สหสาขาวิชา ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่ดี แต่เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่า การนำหลักธรรมทางพระพุทธศาสนามาใช้กับการแสดงนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ ดูเหมือนจะเรียบง่ายและอธิบายอย่างตรงไปตรงมา แต่ความเป็นจริงแล้วเป็นประเด็นที่ยากแก่การอธิบายพอสมควร

2) ในขณะที่ดูการแสดงพบว่า ลีลานาฏยศิลป์ที่ใช้ไม่มีความหลากหลาย แต่เมื่อพิจารณาแนวคิดที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไปตอนต้นการแสดงว่าเป็นการสร้างงานนาฏยศิลป์แบบหลังสมัยใหม่ (postmodern dance) ก็ทำให้เกิดความเข้าใจมากขึ้นว่า งานนาฏยศิลป์ไม่จำเป็นที่จะต้องมีลีลาและกระบวนท่าที่ยากเย็น สามารถใช้ท่าทางที่ง่าย ๆ ดูแล้วเข้าใจบ้าง หรือไม่เข้าใจบ้าง ซึ่งถือว่าเป็นการเปิดโลกทัศน์ใหม่ให้กับผู้ชมบางกลุ่มที่ไม่เข้าใจความลึกซึ้งของศิลปะแขนงนี้ และน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เยาวชนหันมาสนใจการแสดงนาฏยศิลป์มากขึ้น เพราะไม่จำเป็นว่าผู้ที่เรียนทางด้านนาฏยศิลป์จะต้องสร้างงานที่ยุ่งยากและซับซ้อน การแสดงนี้เป็นตัวอย่างของการสร้างงานศิลปะที่เรียบง่าย

3) ควรจะมีการอธิบายให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องประวัติและความเป็นมาของรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) เพราะไม่ใช่ทุกคนที่มาชมการแสดงจะเข้าใจรูปแบบของนาฏยศิลป์ดังกล่าว เพราะคนทั่วไปเข้าใจได้ค่อนข้างยาก ต้องตีความและมีการใช้สัญลักษณ์ที่แตกต่างไปจากสิ่งที่คนทั่วไปเข้าใจ

4) มีผู้แนะนำว่าหากมีการใช้เสียงสวดมนต์มาเป็นส่วนประกอบของการแสดง ก็น่าจะทำให้ผู้ชมเข้าใจมากขึ้นว่าการแสดงมีแนวคิดมาจากพระพุทธศาสนา

5) ผู้วิพากษ์มีความเห็นว่า ผู้ที่มาร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ ล้วนแต่เป็นผู้ที่รักและสนใจทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งก็นับว่าเป็นสัญญาณที่ดีที่การจัดงาน

ครั้งนี้เป็นแหล่งรวมผู้มีใจรักทางด้านนาฏยศิลป์มาร่วมประชุมกัน แต่ความเข้าใจในผลงานการแสดงก็ย่อมมีมากหรือน้อยแตกต่างกันออกไปตามประสบการณ์ของผู้ชม แนวคิดในการวิจัยครั้งนี้เป็นสิ่งที่น่าสนใจมาก เพราะส่วนใหญ่จะพบว่าการนำแนวคิดทางพระพุทธศาสนามาใช้ในงานศิลปะ มักจะอยู่ในรูปแบบของงานปั้น งานแกะสลัก หรืองานวรรณกรรม แต่ครั้งนี้นำมาสร้างเป็นงานพุทธศิลป์ที่เคลื่อนไหวไปมาได้ตลอด เป็นการสร้างสรรค์สภาพสังคมอีกทางหนึ่งด้วย

6) มีการวิจารณ์การศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ในประเทศไทยว่า มีสถาบันการศึกษาเปิดอยู่อย่างหลากหลาย ทางรัฐบาลควรให้ความสนใจกับผู้ที่เรียนทางด้านนี้ เช่น มีการจัดตำแหน่งงานในสถานประกอบการต่าง ๆ ให้มากขึ้น และควรสนับสนุนให้มีการศึกษาและการวิจัยที่สูงขึ้นในอีกหลาย ๆ สถายบัน เพราะในปัจจุบันการศึกษาระดับปริญญาเอกทางด้านนาฏยศิลป์นั้นพบว่ามีเพียงที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยแห่งเดียวเท่านั้น

7) ผู้วิพากษ์นำให้ความเห็นว่าการเคลื่อนไหวที่ปรากฏในการแสดงครั้งนี้ถึงแม้จะเป็นท่าทางที่เรียบง่าย แต่นักแสดงต้องใช้พลังและสมาธิอย่างสูงในการถ่ายทอด เชื่อว่าต้องผ่านการฝึกฝนจนชำนาญ และนักแสดงก็มีคุณภาพในการเคลื่อนไหวเป็นอย่างดี และขอกล่าวชื่นชมเยาวชนรุ่นใหม่ในปัจจุบันที่มีพัฒนาการทางด้านนาฏยศิลป์และการมีส่วนร่วมในการแสดงผลงานศิลปะครั้งนี้ ซึ่งทำให้เชื่อว่าหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาจะยังคงอยู่กับจิตใจของชาวพุทธทุกคนไม่ว่าจะอายุต่างกันหรือสถานะต่างกัน

5.4.3.2 ข้อวิพากษ์จากแบบสอบถามปลายเปิด มีผู้วิพากษ์ไว้ดังนี้

1) ชื่นชมในแนวคิดที่เป็นสากล โดยจับเรื่องของพระพุทธศาสนามาใช้อธิบาย เป็นการเปิดแนวคิดใหม่ว่างานศิลปะสามารถสร้างสรรค์ร่วมกันระหว่างวัฒนธรรมได้

2) การบรรยายนำเข้าการแสดงตอนต้น ผู้วิจัยพูดเร็วเกินไป แต่ก็ขอขอบคุณที่เปิดโอกาสให้ครอบครัวที่มีลูกหลานได้มาชมการแสดงในครั้งนี้

3) การแสดงใช้เวลานานมากเกินไป ควรให้กระชับกว่านี้ แต่ก็ชื่นชมว่านักแสดงมีสมาธิสูงมาก แม้ว่าใช้เวลาในการแสดงมาก แต่ก็ไม่แสดงออกว่าเหนื่อย

4) ควรอธิบายให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่คืออะไร แตกต่างจากนาฏยศิลป์อย่างอื่นอย่างไร เพื่อสร้างความเข้าใจให้ผู้ชมเป็นพื้นฐาน

5) โดยรวมเหมาะสมดีมาก แต่ควรมีสูจิบัตรที่เป็นรูปเล่มสวยงามชัดเจนที่อธิบายความเป็นมาและความสำคัญของการแสดงครั้งนี้ด้วยก็จะดีมาก

6) ถ้าจะเอาความรู้ในครั้งนี้ไปใช้อธิบายเรื่องพระพุทธศาสนาก็คงจะถือว่าผู้วิจัยประสบความสำเร็จมาก เพราะเป็นการนำเสนอการแสดงอีกลักษณะหนึ่งที่ไม่เคยเห็นมาก่อน

7) ควรมีการเพยแพร่การแสดงนี้ต่อไปอีก

8) ได้รับความรู้และแนวทางการสร้างงานที่ไม่เคยเห็นมาก่อน

จากการวิพากษ์ของผู้เข้าร่วมชมการแสดงนาฏยศิลป์ ในการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” มีข้อคิดเห็นที่เด่นชัดคือ เรื่องของการนำหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาทางใช้สร้างงานนาฏยศิลป์ โดยรูปแบบที่นำเสนอเป็นแนวคิดของนาฏยศิลป์ตะวันตก แต่ประเด็นที่น่าสนใจคือ ผู้เข้าร่วมชมการแสดงยอมรับรูปแบบและการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ เห็นว่าเป็นองค์ความรู้ที่ควรเผยแพร่และมีคุณค่าต่อพุทธศาสนิกชน

5.5 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปอนาคต

จากการวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

5.5.1 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับผลการวิจัย ผลจากการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะต่อผลที่ได้จากการวิจัยคือ

5.5.1.1 รูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์ ได้พัฒนามาจากองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์จำนวน 8 องค์ประกอบด้วยกัน ได้แก่ บทการแสดง นักแสดง ลีลานาฏยศิลป์ เพลงดนตรี อุปกรณ์ประกอบ พื้นที่แสดง แสง และเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยพบว่าองค์ประกอบทั้ง 8 ประการที่กล่าวมา เป็นองค์ประกอบที่สำคัญต่อการสร้างสรรค์และการออกแบบผลงานทางด้านนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงในลักษณะที่ใกล้เคียงกัน ผู้สร้างสรรค์หรือนาฏยศิลปินรุ่นใหม่หากจะทำการสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงควรจำเป็นจะต้องพิจารณาออกแบบองค์ประกอบเหล่านี้ให้ครบถ้วน สามารถอธิบายเหตุผลและที่มาที่ไปของการสร้างสรรค์และคัดเลือกองค์ประกอบต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้อง และไม่เป็นการอิงหรือเอนเอียงไปในทรรศนะของผู้สร้างงานมากเกินไป แต่ต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานของความถูกต้องตามหลักการและทฤษฎี ซึ่งสามารถนำไปใช้อธิบายหรืออ้างอิงต่อได้ในอนาคตตามหลักวิชาการ

5.5.1.2 รูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์ ที่นำเสนอผ่านนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) ได้พิจารณาถึงนาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลป์อยู่ 2 ประเภทคือ นาฏยศิลป์ตะวันออกและนาฏยศิลป์ตะวันตก ร่วมกับการศึกษาวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่ใช้อากัปกิริยาในกิจวัตรประจำวัน (everyday movement) ที่นำเสนอความประหยัดหรือความเรียบง่าย (minimalism or simplicity) ซึ่งมักพบเห็นได้ในงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ และเมื่อกล่าวถึงเฉพาะงานนาฏยศิลป์นั้น ความเรียบง่ายและความประหยัดยังมีนาฏยศิลปินจำนวนไม่น้อยที่มีความเข้าใจที่คลาดเคลื่อน ความประหยัดในที่นี้มิได้หมายถึงการตัดทอนสาระสำคัญจนไม่หลงเหลือความหมายของการแสดงนั้น ๆ แต่เป็นการลดรายละเอียดหรือองค์ประกอบบางอย่างที่มุ่งเน้นเนื้อหาเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามวิธีการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ที่นำแนวคิดดังกล่าวมาเป็นแรงบันดาลใจ

จำเป็นต้องพิจารณาหลาย ๆ ปัจจัยร่วมกัน เช่น นาฏยศิลป์แบบราชสำนักอาจไม่สามารถใช้วิธีคิดดังกล่าวได้ ขณะที่หากเป็นนาฏยศิลป์พื้นเมืองจะมีพื้นที่หรือโอกาสในการแสดงความประหยัดหรือเรียบง่ายของวิธีคิดได้มากกว่า ขึ้นอยู่กับบริบททางสังคม วัฒนธรรม และประเพณีทางด้านนาฏยศิลป์ในแต่ละอารยธรรมของมนุษย์ด้วย

5.5.1.3 ผลการประเมินภายหลังจากการชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ รวมถึงการวิพากษ์ผลงานทั้งปลายปิดและปลายเปิด มีผู้เห็นว่าการนำแนวคิดหรือหลักธรรมทางพระพุทธศาสนามาใช้ในการสร้างงานศิลปะการแสดงมีความน่าสนใจ นาฏยศิลป์เป็นเรื่องที่สัมพันธ์กับความเชื่อและศาสนามาอย่างช้านาน หากแต่การนำเสนอสาระสำคัญของความหมายที่ศิลปินต้องการจะสื่อสารควรคำนึงถึงองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องด้วยเช่นกัน ผลงานนาฏยศิลป์บางชนิดไม่สามารถนำไปจัดแสดงในสถานที่หนึ่งได้ เพราะเป็นเงื่อนไขทางด้านความเชื่อ ในทางตรงกันข้ามนาฏยศิลป์อีกชนิดหนึ่งสามารถนำไปจัดแสดงในในทุก ๆ แห่ง จึงเป็นเครื่องสะท้อนว่าแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเป็นหลักการสากลที่สามารถนำมาสร้างสรรค์เป็นงานพุทธศิลป์ ก่อให้เกิดความเชื่อ จิตวิญญาณ เป็นสื่อธรรมะทางความคิดให้เข้าใจปรัชญาแห่งการดำรงชีวิตตามหลักพระพุทธศาสนาได้อย่างเข้าใจมากยิ่งขึ้น ทั้งที่เป็นความเข้าใจทางโลกและทางธรรม

5.5.2 ข้อเสนอแนะต่อการวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะต่อการวิจัยครั้งต่อไปดังนี้

5.5.2.1 ควรมีการวิเคราะห์วิจัยในลักษณะนี้จากหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา เช่น ขันธ์ห้า อริยสัจสี่ พรหมวิหารสี่ ฯลฯ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์รูปแบบอื่น ๆ อีกทั้งการศึกษาจากหลักคิดในคัมภีร์ทางศาสนาอื่น ๆ เพื่อหานาฏยลักษณ์ของการแสดงนาฏยศิลป์ที่สัมพันธ์กับเรื่องของศาสนาเพิ่มเติม

5.5.2.2 ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ ไม่เพียงแต่ได้รูปแบบและแนวคิดในกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงเท่านั้น แต่ยังได้นาฏยลักษณ์หลายประการที่เป็นลักษณะโดยรวมของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) ซึ่งเมื่อพิจารณาถึงวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะที่พัฒนาจากวิธีคิดแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) พบว่าสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับนาฏยศิลป์ประเภทอื่น ๆ หรือศิลปะการแสดงที่มีลักษณะใกล้เคียงกันได้อีกด้วย แต่ยังไม่มีการศึกษาหาหลักฐานมาอ้างอิงอย่างเป็นระบบระเบียบในรูปแบบของการวิจัย จึงสมควรวิจัยถึงการนำแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่และวิธีคิดแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) ไปใช้กับแรงบันดาลใจอื่น ๆ เพิ่มเติมเป็นอย่างยิ่ง

5.5.2.3 น่าจะได้มีการพัฒนาผลการวิจัยเรื่องนี้ด้วยการทำวิจัยถึงนาฏยลักษณ์ของศิลปิน โดยประยุกต์ใช้แนวคิดและทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์ เพื่อเป็นการค้นหาฉันทลักษณ์ การสร้างวลี การสร้างประโยคของลีลานาฏยศิลป์ อันเป็นรูปแบบการแสดงที่เรียกว่านาฏยศิลป์พิสุทธิ์ (pure dance) ที่มุ่งเน้นเฉพาะเรื่องการเคลื่อนไหวลีลาร่างกายเท่านั้น อันปราศจากเรื่องอารมณ์หรือ

เนื้อเรื่องของท่าทาง

5.5.2.4 แนวคิดของการแสดงนาฏยศิลป์ทั้ง 7 ประการในที่นี้ สามารถนำไปประยุกต์เป็นสูตรสำเร็จในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ที่มีแรงบันดาลใจมาจากเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาหรือเรื่องอื่น ๆ ได้ อีกทั้งยังเป็นแนวทางในการศึกษานาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลปินที่มีฝีมือชั้นเยี่ยมที่มีนาฏยลักษณ์เฉพาะตนอย่างโดดเด่น เพื่อประโยชน์ต่อความเจริญก้าวหน้าทางวิชาการนาฏยศิลป์ และเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการเรียนการสอน โดยเฉพาะการอนุรักษ์และพัฒนาผลงานนาฏยศิลป์อันเป็นภูมิปัญญาของมนุษยชาติให้คงอยู่ตลอดกาล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

Ambrosio, N. (1997). **Learning about dance** (2nd ed.). Iowa: Kendall/Hunt.

Ashley, L. (2012). **Dancing with difference: Culturally diverse dances in education.** Rotterdam: Sense.

Banes, S., & Carrol, N. (2006). Cunningham, Balanchine, and postmodern dance. **Dance Chronicle,** 29(1), 49-68.

Bergmann, S. (1995). Creative dance in the education curriculum: Justifying the unambiguous. **Canadian Journal of Education,** 20(2), 156-165.

Blom, L. A., & Chaplin, L. T. (1989). **The intimate act of choreography.** London: Dance Book.

Bremser, M., & Sanders, L. (2011). **Fifty contemporary choreographers** (2nd ed.). New York: Routledge.

Cheney, G. (1989). **Basic concept in modern dance: A creative approach** (3rd ed.). Canada: Pronceton Book.

Copeland, R. (1983). Postmodern dance, postmodern architechture, postmodernism. **Performing Arts Journal,** 7(1), 27-43.

Daly, A. (2002). **Done into dance: Isadora Duncan in America.** Connecticut: Wesleyan University Press.

Davies, E. (2006). **Beyond dance: Laban's legacy of movement analysis.** New York: Routledge.

Guest, A. H. (2005). **Labanotation: The system of analyzing and recording movement** (4th ed.). New York: Routledge.

Hugill, A., Yang, H., Rakzinski, F., & Sawle, J. (2013). The pataphysics of creativity: Developing a tool for creative search. **Digital Creativity,** 24(3), 237-251.

Johnson, R. (1987). Ritual and abstraction in Nijinska's "Les Noces". **Dance Chronicle,** 10(2), 147-169.

Kothari, C. R. (2004). **Research and methodology: Methods and techniques** (2nd ed.). New Delhi: New Age International.

Lihs, H. (2009). **Appreciating dance: A guide to the world's liveliest art** (4th ed.). Canada: Princeton Book.

Mac Donald, C. J. (1991). Creative dance in elementary schools: A theoretical and practical justification. **Canadian Journal of Education,** 16(4), 434-441.

McCargo, D. (2007). Buddhism, democracy and identity in Thailand. **Democratization,** 11(4), 155-170.

Nadel, M. H., & Strauss, M. R. (2014). Modern and contemporary dance. In M. H. Nadel & M. R. Strauss (Eds.), **The dance experience: Insights into history, culture and creativity** (pp. 28-48). New Jersey: Princeton Book.

Robert, A., & Hutera, D. (1988). **The dance handbook.** New York: G.K. Hall.

Smith, J. M. (2010). **Dance composition: A practice guide to creative success in dance making** (6th ed.). London: A&C Black.

Steeh, J. (1982). **History of ballet and modern dance.** London: Bison Book.

Strauss, M. (2014). Dance in ancient Greece. In M. H. Nadel & M. R. Strauss (Eds.), **The dance ecperienceL Insights into history, culture and creativity** (pp. 7-13). Nwe Jersey: Princeton Book.

Taylor, S. A. (2012). Butoh: A bibliography of japanese avant-garde dance. **Collection Building,** 31(1), 15-18.

กรมการวัฒนธรรม. (2499). **วัฒนธรรมทางวรรณกรรม.** ม.ป.ท.

กาญจนา แก้วเทพ. (2541). **การวิเคราะห์สื่อ: แนวคิดและเทคนิค.** กรุงเทพฯ: อินฟินิตี้เพรส.

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. (2554). **การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพระพุทธศาสนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. **(สัมภาษณ์).** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 10 กุมภาพันธ์ 2557, 27 สิงหาคม 2557, 9 กันยายน 2557. 21 ตุลาคม 2557.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (2553). **การคิดเชิงสร้างสรรค์** (พิมพ์ครั้งที่ 8). กรุงเทพฯ: ซัคเซสมีเดีย.

คมสันฐ หัวเมืองลาด. **(สัมภาษณ์).** นาฏศิลปินอาวุโส แผนกนาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 13 มิถุนายน 2557, 2 ตุลาคม 2557.

จรัล พรหมอยู่. (2523). **สังคมและวัฒนธรรมไทย (สังคม 102).** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

จารุณี หงส์จารุ. (2550). เสียงในละคร. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการละคร** (หน้า 105-124). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิรายุทธ พนมรักษ์. (2553). **เอกลักษณ์ไทยในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิรายุทธ พนมรักษ์. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. 14 กรกฎาคม 2557.

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

ชะลูด นิ่มเสมอ. (2532). **การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป.

ชะลูด นิ่มเสมอ. (2544). **องค์ประกอบของศิลปะ** (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ไชยรัตน์ สินเจริญโอฬาร. (2555). **สัญวิทยา โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยม กับการศึกษารัฐศาสตร์** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: วิภาษา.

ณรงค์ โพธิ์พฤกษานันท์. (2551). **ระเบียบวิธีวิจัย** (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: ส.เอเชียเพรส.

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

ดาริณี ชำนาญหมอ. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 17 พฤศจิกายน 2557.

เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. (2544). ศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ. ใน **การรับรู้และจินตภาพ** (หน้า 275-281). กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธีรยุทธ บุญมี. (2546). **โลก MODERN & POST MODERN** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สายธาร.

นนท์ณธี ดุลยทวีสิทธิ์. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำสาขาวิชาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. 12 กันยายน 2557. 19 ตุลาคม 2557.

นพดล อินทร์จันทร์. (2548). ศิลปะของการจัดแสงบนเวที. ใน **การแสดงและนาฏศิลป์** (หน้า 77-95). กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). **ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นราพงษ์ จรัสศรี. (ม.ป.ป.). **คุณสมบัติและเทคนิคการปฏิบัติการของผู้ออกแบบลีลาท่าเต้น** (หน้า 95-97). 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. 22-28 ธันวาคม 2557.

นิศา ชูโต. (2551). **การวิจัยเชิงคุณภาพ** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: พริ้นโพร.

ปกิต บุญสุทธิ์. (2555). แรงบันดาลใจของศิลปินที่มีต่อแนวคิดพุทธศิลป์เชิงสัญลักษณ์ในงานประติมากรรมร่วมสมัย. **วารสารวิจิตรศิลป์,** 3(2), 49-92.

ประทีป เล้ารัตนอารีย์. (2548). ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป. ใน **ดุริยางคศาสตร์** (หน้า 58-61). กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

ปรีชา ช้างขวัญยืน และสมภาร พรมทา. (2556). **มนุษย์กับศาสนา** (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรุตม์ บุญศรีตัน. (2556). **พุทธอภิปรัชญา ความจริงเกี่ยวกับจักรวาล โลก มนุษย์ และสังสารวัฏ** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญานันโท. (2553). **อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา** (พิมพ์ครั้งที่ 1). นครปฐม: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

พระพรหมคุณาภรณ์. (2550). **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์** (พิมพ์ครั้งที่ 11). ม.ป.ท.

พระพรหมคุณาภรณ์. (2554). **ไตรลักษณ์** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระพุทธศาสนาของธรรมสภา.

พระพรหมคุณาภรณ์. (2556a). **ความสำคัญของพระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติ** (พิมพ์ครั้งที่ 19). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระพุทธศาสนาของธรรมสภา.

พระพรหมคุณาภรณ์. (2556b). **พุทธศาสนาในฐานะเป็นรากฐานของวิทยาศาสตร์** (พิมพ์ครั้งที่ 11). นครปฐม: มูลนิธิพุทธธรรม.

พระวิมลศิลาจาร. (2496). **ดอกบัวกับพระพุทธศาสนา.** ม.ป.ท.

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

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 7 มีนาคม 2557. 6 ตุลาคม 2557. 9 ตุลาคม 2557.

พาณี สีสวย. (2541). **สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย** (พิมพ์ครั้งที่ 10). กรุงเทพฯ: ธนะการพิมพ์.

ฟุ้งเฟื่อง เครือตราชู. (2526). ไตรลักษณ์กับสังคม. **วารสารมนุษยศาสตร์ปริทรรศน์,** 5(1), 10-13.

ภัทรพร สิริกาญจน. (2557). **พระพุทธศาสนาในประเทศไทย: เอกภาพในความหลากหลาย** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สามลดา.

ภัทรพร สิริกาญจน และคณะ. (2546). **ความรู้พื้นฐานทางศาสนา** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มนต์ ทองชัช. (2556). **ศาสนาสากล** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

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

ยศ สันตสมบัติ. (2556). **มนุษย์กับวัฒนธรรม** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ระวิวรรณ วรรณวิไชย. (2554). **นาฏยศิลป์เพื่อเด็กที่มีความบกพร่องทางการได้ยิน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2557). **พจนานุกรมศัพท์ภาษาศาสตร์ (ภาษาศาสตร์ประยุกต์) ฉบับราชบัณฑิตยสถาน** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.

โรเบิร์ต ดับบลิว ออลสัน. (2539). **ศิลปะการเสริมสร้างพลังความคิดสร้างสรรค์** (มนูญ ตนะวัฒนา, แปล. พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: ธีรพงษ์การพิมพ์.

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2550). ภาพบนเวที. ใน นพมาส แววหงศ์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการ-ละคร** (หน้า 139-153). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2557). ศิ**ลปะการออกแบบเครื่องแต่งกายละครเวทีสมัยใหม่** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิชชุตา วุธาทิตย์. (2552). **การวิเคราะห์ภาพนาฏดุริยางคศิลป์ในงานพุทธศิลปะในประเทศไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ ภาควิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิชชุตา วุธาทิตย์. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 7 มีนาคม 2557. 9 กรกฎาคม 2557. 11 กันยายน 2557. 6 ตุลาคม 2557. 9 ตุลาคม 2557.

วิทยากร เชียงกูล. (2551). **จิตวิทยา ความฉลาด และความคิดสร้างสรรค์** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพน: สายธาร.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2547). **ศิลปะหลังสมัยใหม่** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2548). **ศิลปะและสังคม** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: อีแอนด์ไอคิว.

วิสิทธิ์ โพธิวัฒน์. (2554). **การนำเสนอแนวทางการส่งเสริมผู้สร้างสรรค์พุทธศิลป์ เพื่อการธำรงและการสืบต่อวัฒนธรรมการเรียนรู้การสร้างสรรค์พุทธศิลป์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชาพัฒนศึกษา ภาควิชานโยบาย การจัดการและความเป็นผู้นำทางการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริวรรณ วิบูลย์มา. (2555). นัยสัญลักษณ์พระสมเด็จ: การถอดรหัสทางพุทธศิลป์และความหมายทางสังคมวัฒนธรรมของพระพิมพ์สกุลสมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต พรหมรังสี). **วารสารศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา (สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์),** 4(7), 128-142.

สถาพร สนทอง. **(สัมภาษณ์).** ข้าราชการบำนาญและผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. 22 เมษายน 2557. 19 กันยายน 2557. 9 ตุลาคม 2557.

สทาศัย พงศ์หิรัญ. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 6 ตุลาคม 2557. 9 ตุลาคม 2557. 11 ตุลาคม 2557. 15 ธันวาคม 2557. 17 ธันวาคม 2557. 24-27 ธันวาคม 2557.

สมชัย ใจดี และยรรยง ศรีวิริยาภรณ์. (2539). **ประเพณีและวัฒนธรรมไทย** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สมชาติ มณีโชติ. (2529). **จิตรกรรมไทย.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก. (2554). **หลักธรรมสำคัญของพระพุทธศาสนา** (พิมพ์ครั้งที่ 2). นครปฐม: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

สมบูรณ์ ดำดี. (2549). **การศึกษาปรัชญาในงานพุทธศิลป์เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบตกแต่งภายในพิพิธภัณฑ์พุทธศิลป์.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการออกแบบภายใน ภาควิชาการออกแบบตกแต่งภายใน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

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

สมัคร บุราวาศ. (2554). **พุทธปรัชญา 25 ศตวรรษ** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: ศยาม.

สวัสดิ์ พินิจจันทร์. (ม.ป.ป.). **คติธรรม.** กรุงเทพฯ.

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง. 4 มกราคม 2557. 6 มิถุยายน 2557. 11 กรกฎาคม 2557. 21 กันยายน 2557.

สำนักงานสถิติแห่งชาติ. (2555). **สรุปผลที่สำคัญการสำรวจสภาวะทางสังคมและวัฒนธรรม พ.ศ. 2554.** กรุงเทพฯ: สำนักงานสถิติแห่งชาติ กระทรวงเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร.

สิริวัฒน์ คำวันสา. (2529). **ปรัชญาพุทธศาสนา**. คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุชีโว ภิกขุ. (2540). พระพุทธศาสนาในแง่ปรัชญาและวิทยาศาสตร์. **วารสาร มศว ศิลปวัฒนธรรม,** 1(1), 7-16.

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

อดิศักดิ์ ทองบุญ. (2532). **ปรัชญาอินเดียร่วมสมัย.** กรุงเทพฯ: เพื่อนพิมพ์.

อภิญวัฒน์ โพธิ์สาน. (2551). **พุทธศาสน์แนวปฏิบัติเพื่อชีวิต** (พิมพ์ครั้งที่ 1). มหาสารคาม: สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อภิธรรม กำแพงแก้ว. (2544). งานออกแบบท่าเต้น. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์,** 9(1), 21-28.

อภิธรรม กำแพงแก้ว. **(สัมภาษณ์).** รองผู้อำนวยการ ฝ่ายบริหารจัดการ สถาบันวิจัย พัฒนา และสาธิตการศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 16 ธันวาคม 2556.

อารี สุทธิพันธุ์. (2528). **ศิลปะกับมนุษย์** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
ใบปิดประชาสัมพันธ์การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพใบปิดประชาสัมพันธ์การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
จัดนิทรรศการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ระหว่างวันที่ 25-26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557
ณ บริเวณโถงด้านในอาคาร คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

ตัวอย่างแบบประเมินผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(ตัวอย่าง)

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 ตันทอง
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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอนที่ 2 แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์

คำชี้แจง : โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

การแสดงชุด

นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา

โดย นายธรากร จันทนะสาโร

1. โปรดทำเครื่องหมาย / ให้ตรงกับหมายเลขตามระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึกของท่าน

ลำดับ	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
		5	4	3	2	1
1	**แนวความคิดในการแสดง (Concept)**					
2	**ด้านบทการแสดง (Script)**					
	2.1 การลำดับเรื่องราวในการแสดง					
	2.2 การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง					
	2.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและบทการแสดง					
3	**ด้านนักแสดง (Performer)**					
	3.1 จำนวนนักแสดง					
	3.2 ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง					
	3.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและนักแสดง					
4	**ด้านการออกแบบลีลา (Choreograph)**					
	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 (Performance 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 จุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย ในโอกาสต่อไป ท่านจะ

☐ ไม่มาชมการแสดง ☐ ยังไม่แน่ใจ ☐ มาชมการแสดงแน่นอน

ขอขอบพระคุณทุกท่านที่ร่วมตอบแบบประเมิน
และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าข้อคิดเห็นของท่านจะสามารถ
นำไปพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในโอกาสต่อไป

Chulalongkorn University

ภาคผนวก ค

ภาพนิทรรศการแสดงผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ข้อมูลการแสดง และบรรยากาศในการแสดง
จากดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพข้อมูลการแสดงและการประชาสัมพันธ์ผลงานนาฏยศิลป์ในนิทรรศการแสดงผลงาน

เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
โดยผู้วิจัยกำลังอธิบายแนวคิดและรูปแบบการแสดงให้ผู้ชมได้รับฟัง

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 1 โหมโรง (Overture)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 2 อนิจจตา (Anicca)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 3 ทุกขตา (Dukkha)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องค์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
องก์ที่ 4 อนัตตา (Anatta)

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
ผู้วิจัยและคณะกรรมการสอบ

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายธรากร จันทนะสาโร เกิดเมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2527 ที่จังหวัดบุรีรัมย์ สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง วิชาเอกนาฏศิลป์สากล วิชาโทศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เมื่อปีการศึกษา 2549 และในปีการศึกษา 2555 ได้เข้าศึกษาในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัจจุบันทำงานเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University