การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

นายธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล

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 2558
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE CREATION OF THAI CONTEMPORARY DANCE IN THE CONCEPT OF FRONT AND BACK

Mr. Thanaphat Phatkulphisal

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 2015
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง
โดย	นายธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล
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 ทิวทอง)

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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล : การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง (THE CREATION OF THAI CONTEMPORARY DANCE IN THE CONCEPT OF FRONT AND BACK) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร. นราพงษ์ จรัสศรี, 280 หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง และหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง โดยใช้วิธีการดำเนินการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และเชิงคุณภาพ และได้เก็บข้อมูลจากเอกสารตำรา สัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สื่อสารสนเทศ สำรวจข้อมูลภาคสนาม การสัมมนา สังเกตการณ์ และเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย โดยนำข้อมูลดังกล่าวมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ ทดลอง แก้ไขและสรุปผล

ผลการวิจัยพบว่าการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังได้ผ่านการวิเคราะห์ เพื่อหาคำถามการวิจัยและอภิปรายผลตามองค์ประกอบนาฏยศิลป์ได้ดังนี้ 1) ออกแบบบทการแสดงเป็น 3 องก์ ได้แก่ เบื้องหน้า เบื้องหลัง และเบื้องหน้าเบื้องหลัง 2) ออกแบบเสียงใช้วงดนตรีไทยเดิมบรรเลงโดยใช้คีตปฏิภาณ(improvisation) 3) ออกแบบลีลาโดยใช้ความหลากหลาย ของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่(Post-Moderndance) และท่าในชีวิตประจำวัน(Everyday Movement) 4) การออกแบบเครื่องแต่งกายมีการลดทอนรายละเอียดให้เหลือแต่โครงสร้างภายใต้แนวคิด minimalism และโปรงใส(see through)ตามแนวคิดหลักของการมองเห็นเบื้องหน้าเบื้องหลัง 5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงเน้นความสมจริงแต่เรียบง่าย 6) การออกแบบสถานที่พื้นที่เวทีการแสดงใช้แนวคิดโพสโมเดิร์น (Post-Modern) เสนอเบื้องหน้า เบื้องหลังและผู้ชมทั้ง 3 เหตุการณ์พร้อมกัน 7) การออกแบบแสงเบื้องหน้าใช้แสงเคลื่อนไหวแต่เบื้องหลังใช้แสงนิ่ง 8) คัดเลือกนักแสดงแบบ try out นอกจากนี้การสร้างสรรค์ผลงานยังได้คำนึงถึงแนวคิดสำคัญอีก 5 ประเด็นคือ 1) แนวคิดการแสดงเบื้องหน้าเบื้องหลัง (Front and back) 2) ความคิดสร้างสรรค์ 3) ความหลากหลายในการแสดง 4) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น(Post-modern) 5) การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง จากแบบสำรวจความคิดเห็น พบว่าร้อยละ 80 มีความพึงพอใจแต่ประเด็นสำคัญที่ความนำมาอภิปรายคือการออกแบบสถานที่ ยังสื่อความหมายได้ไม่เด่นชัดดั้งนั้นผู้วิจัยจะนำไปเป็นข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

การวิจัยครั้งนี้สามารถตอบคำถามตรงตามทุกองก์ประกอบของงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังทุกประการ ดังนั้นผลงานชิ้นนี้จะเป็นข้อมูลในการสร้างนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในอนาคตต่อไป

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2558 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5686819935 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: THAI CONTEMPORARY DANCE / CREATIVE / FRONT AND BACK

THANAPHAT PHATKULPHISAL: THE CREATION OF THAI CONTEMPORARY DANCE IN THE CONCEPT OF FRONT AND BACK. ADVISOR: PROF. NARAPHONG CHARASSRI, Ph.D., 280 pp.

The objective of this thesis is to create dance performance and discover concepts on creating contemporary dance under the concept of front and back. The research methodologies are creative and qualitative research. Additionally, data was collected from documents, textbooks, interviews of individuals related to the research, information media, field survey, seminar, observation, criteria on artist standard and experiences of the researcher. Such data was analyzed, synthesized, tested, amended and summarized the findings.

According to the findings, it was found that the creation of contemporary dance under the concept of front and back was analyzed for finding questions of the research and discussing the results based on the dance composition as follows; 1) design of 3-act performance script, front, back and front-back, 2) design of music using Thai traditional music improvisation, 3) design of dance style by using the variety of Thai contemporary dance combined with post-modern dance and everyday movement, 4) design of costumes under the concept of minimalism by reducing details and focusing on the structure only and the concept of front and back visualization by using see-through, 5) design of props and performance craft emphasizing on realism and simplicity, 6) design of performance area on the stage under the concept of postmodernism by presenting 3 situations, the front, the back and audiences, simultaneously, 7) design of light by using motion light in the front and still light in the back, 8) selection of performers in a form of try out. In addition, the creation of performance also focuses on 5 important concepts as follows; 1) concept of Front and Back performance, 2) creativity, 3) diversity of performance, 4) focus on theory and concept of postmodernism, and 5) focus on symbols for communicating in the performance. According to the survey, it was found that 80% is satisfied. However, the important issue being discussed is the design of location which is not interpreted clearly. Therefore, the researcher will apply it to the suggestions for further researches.

This research meets all questions based on all components of the research of Thai contemporary dance under the concept of front and back. As a result, such performance will be the data for creating Thai contemporary dance in the future.

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

Academic Year: 2015 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังฉบับนี้สำเร็จลุล่วงเป็นอย่างดี ด้วยความกรุณาของบุคคลหลายท่าน ซึ่งผู้วิจัยมีความซาบซึ้งในพระคุณและใคร่ขอขอบพระคุณโดยลำดับดังนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ครูผู้สอนศิลปะการเต้นให้กับผู้วิจัยเป็นคนแรกชี้แนะให้รู้จัก“ศิลปะบริสุทธิ์” ตลอดจนได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะนำ ช่วยแก้ไขปัญหาในฐานะอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ จนลูกศิษย์คนนี้สำเร็จการศึกษา ผู้วิจัยซาบซึ้งในความกรุณาเป็นอย่างยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ซึ่งได้กรุณาตรวจแก้ไข และให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ ในการทำงานวิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ที่กรุณาสละเวลาอันมีค่ายิ่ง มาเป็นกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ตลอดจนให้ข้อเสนอแนะ และแนวทางแก้ไขอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยเป็นอย่างดี

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่กรุณา ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการทำงานวิจัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งอันได้แก่ ผศ.ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย, ผศ.ดร.สามมิติ สุขบรรจง,อ.ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ,อ.สถาพร สนทอง,อ.ดร.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ,อ.ดร.ธรากร จันทนะสาโร ที่กรุณาสละเวลาให้คำปรึกษาด้วยความเมตตา ทำให้ผู้วิจัยเกิดกำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์มากยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์,อาจารย์พิเศษประจำหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์ดุษฎีบัณฑิตทุกท่าน ผศ.ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์เลขาธิการหลักสูตร พี่นิตยา คุณเจี๊ยบ คุณเอ้เจ้าหน้าที่หลักสูตรที่ให้การดูแล ตลอดจนขอกราบขอบพระคุณนายเฮงเฮา แซ่โต๋ว บิดาผู้ให้กำเนิดผู้เฝ้าดูความสำเร็จของลูกอยู่ในแดนสุขาวดี นางรัชดาพร แซ่ตั้ง มารดาผู้เป็นแรงบันดาลใจในการศึกษา ญาติพี่น้อง ตลอดจนมิตรสหาย ที่ให้การสนับสนุนและให้กำลังใจมาโดยตลอด

ขอขอบคุณ ทุน 72 พรรษาอุดหนุนการศึกษาสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทยจากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ได้ให้ทุนสนับสนุนการศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิต ตลอดจนทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์ที่สนับสนุนการทำวิจัยครั้งนี้จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

สุดท้ายนี้ ขอขอบพระคุณผู้เกี่ยวข้องอีกหลายท่านที่ไม่สามารถกล่าวถึงได้หมดในที่นี้หากงานวิจัยฉบับนี้มีข้อผิดพลาดประการใดผู้วิจัยขอน้อมรับไว้และหากงานวิจัยนี้ส่งผลอันเป็นประโยชน์อื่นใด ผู้วิจัยขอน้อมนำเป็นเครื่องสักการะบูชาพระคุณของบิดา มารดา ครู อาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอนรวมไปถึงผู้ที่ให้การสนับสนุนเกื้อกูลต่อผู้วิจัยทุกท่านด้วยดีมาโดยตลอด

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ฎ
สารบัญภาพ ..... ฎ
สารบัญแผนภูมิ ..... ณ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 คำถามในการวิจัย 2
1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3
1.4 ขอบเขตของการวิจัย 3
1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย 4
1.6 วิธีดำเนินการวิจัย 5
1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น 7
1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7
1.9 รายงานผลการวิจัย 7
1.10 สรุปบท 8
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9
2.1 อารัมภบท 9
2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ 9
2.3 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง 22

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.4 งานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง 29
2.5 การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ 32
2.6 การแสดงสร้างสรรค์ในรูปแบบอื่น (Observation) 39
2.7 ความคิดเห็นของผู้เกี่ยวข้องในงานวิจัย 41
2.8 สรุปบท 43
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 44
3.1 อารัมภบท 44
3.2 รูปแบบงานวิจัย 44
3.2.1 งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) 44
3.2.2 งานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) 46
3.3 การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ 48
3.3.1 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 48
3.3.2 คำถามงานวิจัย 48
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 60
3.4.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร 60
3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ 61
3.4.3 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ 64
3.4.4. การสำรวจข้อมูลภาคสนาม 64
3.4.5 การสัมมนา 65
3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน 66
3.4.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย 66
3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย 68

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 69
3.7 บทสรุป 72
บทที่ 4 กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ 73
4.1 อารัมภบท 73
4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล 73
4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของผลงานการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง 73
4.2.1.1 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 74
4.2.1.2 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 93
4.2.1.3 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3 114
4.2.1.4 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 4 119
4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง 154
4.2.2.1 แนวคิดการแสดง เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) 154
4.2.2.2 ความคิดสร้างสรรค์ 158
4.2.2.3 ความหลากหลายในการแสดง 161
4.2.2.4 ทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น(Post-modern) 164
4.2.2.5 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง 166
4.3 อภิปรายผล 169
4.4 สรุปบท 183
บทที่ 5 บทสรุป 184
5.1 อารัมภบท 184
5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง 184

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

5.2.1 รูปแบบในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง 184

5.2.2 แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้า เบื้องหลัง 188

5.3 ผลงานการแสดงเรื่องการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้า เบื้องหลัง 189

5.4 การอภิปรายผลสำรวจประชาพิจารณ์การแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง 207

5.4.1 การสอบถามความคิดเห็น 207

5.4.2 การอภิปรายผล 214

5.4.3 ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะเพิ่มเติมจากการชมการแสดง 215

5.5 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้า และการทำวิจัยต่อไปในอนาคต 216

5.5.1 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับผลการวิจัย 216

5.5.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป 217

รายการอ้างอิง 218

ภาคผนวก 226

ภาคผนวก ก แผ่นประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ... 227

ภาคผนวก ข ตัวอย่างแบบประเมินผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่องการสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง 230

ภาคผนวก ค ภาพนิทรรศการและบรรยากาศในการแสดง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วม สมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง 237

ภาคผนวก ง ตารางประวัติการสร้างสรรค์ผลงานทั้งในและต่างประเทศ ศาสตราจารย์ ดร.นรา พงษ์ จรัสศรี 240

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 280

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 71
ตารางที่ 4.1 ตารางเปรียบเทียบผลจากการออกแบบทดลองลีลาย่อยและพัฒนางานครั้งที่ 1 82
ตารางที่ 4.2 ปัญหาและการแก้ไขการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 1 93
ตารางที่ 4.3 แสดงจำนวนนักแสดง ทักษะ และบทบาทที่ได้รับ 110
ตารางที่ 4.4 ปัญหาและการแก้ไขการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 2 113
ตารางที่ 4.5 แสดงจำนวนนักแสดง ทักษะ และบทบาทที่ได้รับ 117
ตารางที่ 4.6 ปัญหาและการแก้ไขการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 3 118
ตารางที่ 4.7 ภาพพัฒนาการบทองก์ 1 เบื้องหน้า (Front) ในการทดลองครั้งที่ 4 จากซ้ายไปขวา. 122
ตารางที่ 4.8 แสดงจำนวนนักแสดง ทักษะ และบทบาทที่ได้รับ 149
ตารางที่ 4.9 ปัญหาและการแก้ไขการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 4 153
ตารางที่ 5.1 ตารางสรุปกิจกรรมในวันแสดงผลงานโดยสังเขป 190
ตารางที่ 5.2 ผลสำรวจข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม 208
ตารางที่ 5.3 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ ในวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2558 210
ตารางที่ 5.4 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ ในวันที่ 2 ตุลาคม พ.ศ. 2558 212

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 แสดงลีลาในภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์ 40

ภาพที่ 2.2 แผนประชาสัมพันธ์ Online ละคอนเล็ก 40

ภาพที่ 2.3 แสดงฉากเบื้องหลังการฝึกฝนในการแสดง ละครเล็ก 41

ภาพที่ 4.1 ประสบการณ์ live illustrate จากการสัมมานา นานาชาติ Cheng-chi University Taipei Taiwan 80

ภาพที่ 4.2 Dance your PhD John Bohannon Black Label Movement at TEDxBrussels 80

ภาพที่ 4.3 การทดลองย่อย องก์ที่ 1 บทนำ (Introduction) 81

ภาพที่ 4.4 แสดงแบบร่างเครื่องแต่งกายหลังจากทดลองชุดด้วยวิธีแต่งตัวจริง 86

ภาพที่ 4.5 แสดงเครื่องแต่งกายในการทดลองย่อยครั้งที่ 1 88

ภาพที่ 4.6 แสดงเครื่องแต่งกายในการทดลองย่อยครั้งที่ 2 89

ภาพที่ 4.7 ภาพแสดงเครื่องแต่งกายในการทดลองย่อยครั้งที่ 3 ไม่มีอุปสรรค์ 90

ภาพที่ 4.8 การทดลองออกแบบเสียงดนตรีประกอบการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ครั้งที่ 1 95

ภาพที่ 4.9 การทดลองครั้งที่ 1องก์ที่ 1 บทนำ(Introduction) 96

ภาพที่ 4.10 การทดลองครั้งที่ 1 องก์ที่ 2 เบื้องหน้า (FRONT) 97

ภาพที่ 4.11 สมาพันธ์ภาพยนตร์ 98

ภาพที่ 4.12 The opening ceremony of Beijing 2008 Paralympic Games in the National Stadium 98

ภาพที่ 4.13 ภาพการทดลองการแสดงครั้งที่ 1 องก์ที่ 3 เบื้องหลัง(Back) ส่วนแรกการฝึกฝนฝึกซ้อม 100

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

ภาพที่ 4.14 Ballerina The Pathetic Creature นักเต้นระบำผู้น่าเวทนา 24 - 26 ตุลาคม 2013 โดย นราพงษ์ จรัสศรี และ BU Theatre Company 101
ภาพที่ 4.15 การทดลองครั้งที่ 1 องก์ที่ 3 เบื้องหลัง(Back) แสดงถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นหลังเวที.... 101
ภาพที่ 4.16 พื้นที่เปิดเผยให้เห็นลีลาในองก์ 4 พร้อมกันทั้ง 3 เหตุการณ์ 104
ภาพที่ 4.17 ชฎาเครื่องสวมศีรษะโดยทั่วไปมียอดแหลมใช้ในงานนาฏยศิลป์..... 104
ภาพที่ 4.18 ชฎาหรือมงกุฎในการแสดงละครจินตภาพ นารายณ์อวตาล รามเกียร์วิวัฒน์ 105
ภาพที่ 4.19 South Pacific Film Festival 1997 106
ภาพที่ 4.20 แสดงขั้นตอนการสร้าง ชฎาของการแสดงครั้งนี้ 106
ภาพที่ 4.21 การแต่งหน้าการแสดงนารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์..... 107
ภาพที่ 4.22 แสดงการแต่งหน้าโดยใช่ลายเส้น ในองก์ที่ 3 เบื้องหลัง 108
ภาพที่ 4.23 แสดงภาพจากการลงพื้นที่แล้วนำมาออกแบบการทดลอง 109
ภาพที่ 4.24 อุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อสื่อความหมายพิธีกรรม..... 115
ภาพที่ 4.25 ออกแบบพื้นที่การแสดงจากการทดลองครั้งที่ 3..... 116
ภาพที่ 4.26 การออกบทการแสดงแสงสีเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง คนดีศรีอยุธยา 120
ภาพที่ 4.27 แสดงการแบ่งบทการแสดง“ดรสาแบหลา”ออกเป็น 2 องก์ 121
ภาพที่ 4.28 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว..... 124
ภาพที่ 4.29 ภาพสร้างสรรค์ลีลาการแสดงใหม่ โดยมีรากของนาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิมในนารายณ์อวตาร 129
ภาพที่ 4.30 ลีลาชีวิตประจำวัน (Every day moment)ในการแสดงปาร์ฟูม (พ.ศ.2532)..... 129
ภาพที่ 4.31 ลีลาในการแสดงการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4..... 130
ภาพที่ 4.32 แสดงความมีอิสระในการเคลื่อนไหวจากการออกแบบเครื่องแต่งกายในนารายณ์อวตาล..... 133
ภาพที่ 4.33 ความแตกต่างระหว่างตัวละครชายกับหญิงในนารายณ์อวตาล 133

หน้า

ภาพที่ 4.34 แบบร่างเครื่องแต่งกายนักแสดงหลัก ชาย-หญิง 134
ภาพที่ 4.35 เครื่องแต่งกายนักแสดงหลัก ชาย-หญิง 135
ภาพที่ 4.36 เครื่องแต่งกายนักแสดงสมทบ ชาย-หญิง 136
ภาพที่ 4.37 แสดงการเขียนลายในการออกแบบแต่งหน้านักแสดงหลัก ชาย-หญิง 137
ภาพที่ 4.38 การแสดง fiend study (1984) 138
ภาพที่ 4.39 อุปกรณ์ประกอบแสดง 139
ภาพที่ 4.40 ประตูห้องน้ำที่อยู่บนเวทีในการแสดงการแสดง Craft (1999) 141
ภาพที่ 4.41 การออกแบบพื้นที่การแสดงในองก์ที่ 3เบื้องหน้าเบื้องหลัง 142
ภาพที่ 4.42 แสดงพื้นที่โถงที่มีตะแกรงเหล็กและกรบอสีแดงเหมือนกรอบรูปภาพ 143
ภาพที่ 4.43 การใช้แสงร้อน แสงเย็นในดรสา แบหลา 144
ภาพที่ 4.44 การใช้แสงในContemporary Dance ชุด Tonpu 145
ภาพที่ 4.45 แสงที่ทำให้เกิดเงาไฟโฟโล่ (Follow Light) ตัวกำหนดจุดสนใจ (Focus) ให้กับผู้ชม. 146
ภาพที่ 4.46 แสดงการออกแบบแสงธรรมชาติในองก์ที่ 2 146
ภาพที่ 4.47 แสดงการใช้แสงสีโทนเย็น (Cool Color) ในองก์ที่ 2 146
ภาพที่ 4.48 แสดงการให้น้ำหนักของแสงเพื่อแบ่งพื้นที่การแสดง ในองก์ที่ 3 147
ภาพที่ 4.49 ระบบไฟที่ใช้ในการแสดง 147
ภาพที่ 4.50 ความหลากหลายของนักแสดงในการแสดง The Narrow Road to the Deep North 1983 148
ภาพที่ 4 51 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Dance Laboratory : back and front in Dance เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ 155
ภาพที่ 4.52 ภาพยนตร์ BIRDMAN ฉากหลังโรงละครเล่าเรื่องด้วยวิธี storytelling โดยใช้ long take 156
ภาพที่ 4.53 ภาพการแสดงองก์ที่ 1 เบื้องหน้า 157

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาพที่ 4.54 ภาพการแสดงองก์ที่ 2 เบื้องหลัง 157

ภาพที่ 4.55 การสร้างสรรค์ลีลาด้วยการจัดองค์ประกอบดูเรียบง่าย (Simplicity) 159

ภาพที่ 4.56 การแสดงลูกตุ้ม(Pendulum) นำวิธีการแต่งกายนำเสนอเป็นการแสดงเบื้องหน้า 160

ภาพที่ 4.57 แสดงความสร้างสรรค์เรื่องลีลาที่นำเอาท่าในชีวิตประจำวันมาสร้างเป็นการแสดง 161

ภาพที่ 4.58 ออนเดอะเบดไลน์ On the Breadline ปี 1985 161

ภาพที่ 4.59 การเต้นแท๊ป (Tap) ในการแสดงเรื่องแดนส์แล็บบอลาทอรี่ (Dance Laboratory): เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ 162

ภาพที่ 4.60 การเต้นบัลเลต์ (Ballet) ในการแสดงเรื่องแดนส์แล็บบอลาทอรี่ (Dance Laboratory) : เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ 163

ภาพที่ 4.61 แสดงความหลากหลายด้านลีลาที่มีการผสมผสานข้ามวัฒนะธรรม(Cross culture) .. 163

ภาพที่ 4.62 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว 165

ภาพที่ 4.63 ภาพการแสดงองก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหลัง 165

ภาพที่ 4.64 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว 167

ภาพที่ 4.65 ลีลากล่อมหน้า โต๊ะหมู่ หน้ากาก โต๊ะแต่งหน้า ราวเหล็กแขวนเสื้อผ้า 168

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1.1 กรอบงานวิจัยเกี่ยวกับรูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง 4

แผนภูมิที่ 1.2 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง 5

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

แนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหน้า นั้นมีปรากฏอยู่ในแนวคิดทฤษฎีของการท่องเที่ยว(Tourism) ที่ให้ความสำคัญกับการจัดฉาก (Front) ของแหล่งท่องเที่ยวเพื่อให้นักท่องเที่ยวดู ส่วนเบื้องหลัง(Back) หมายถึงสิ่งที่อยู่นอกสายตาของนักท่องเที่ยวโดยทั่วๆ ไป ซึ่งอาจจะเป็นวิถีชีวิตของชาวบ้าน หรือกิจกรรมในชีวิตจริงของชุมชน ในหลายกรณี ข้อเท็จจริงที่อยู่เบื้องหลังของการจัดฉากของแหล่งท่องเที่ยวนี้กลับสามารถดึงดูดสายตาของนักท่องเที่ยวจำพวกที่ต้องการเสาะแสวงหาความจริงแท้ของการดำรงชีพของผู้คน

ที่กล่าวมานี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งของการแสวงหาแหล่งท่องเที่ยวของนักท่องเที่ยวที่มีความหลากหลายทางความคิดที่แตกต่างกันไป นอกจากแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK) ในแนวคิดทฤษฎีของการท่องเที่ยว(Tourism)แล้ว ยังปรากฏพบว่ามีอยู่ในศิลปะการแสดง เช่น ละคร หรือภาพยนตร์ มาช้านาน เบื้องหน้า (Front) ในที่นี้หมายถึงการจัดฉากเบื้องหน้าเวทีเพื่อแสดงให้ผู้ชมดู ส่วนเบื้องหลัง(Back)หมายถึงข้างหลังฉากการแสดง อันเป็นกิจกรรมของการตระเตรียมงานก่อนการแสดงจริงสำหรับผู้ชม จากความหมายเบื้องหน้า เบื้องหลัง ในละคร หรือภาพยนตร์จึงมักจะเป็นภาพของการแสดงของนักแสดงบนเวทีการแสดง และภาพที่บอกเล่าเรื่องราวในชีวิตจริงของการจัดการแสดงและการเตรียมตัวของบทบาทตัวละครก่อนการแสดงจริง เช่น บรรยากาศในห้องแต่งตัวหลังฉากการแสดง เป็นต้น

ในศิลปะการแสดง เช่น นาฏยศิลป์ นั้นมักจะเห็นการแสดงที่เป็นเบื้องหน้า (Front) เป็นหลัก กล่าวคือ การแสดงที่ปรากฏบนเวทีในวันแสดงจริง ซึ่งถ้าการแสดงยังไม่พร้อมผู้รับผิดชอบก็จะยังไม่นำเอาการแสดงนั้นออกแสดงต่อหน้าผู้ชม ในปี พ.ศ.2539 ผู้วิจัยได้มีโอกาสได้ร่วมงานทั้งในฐานะนักแสดงนำ และผู้ช่วยฝึกซ้อมการแสดงในการแสดงวรรณกรรมประกอบจินตภาพเรื่อง “นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์” ซึ่งเป็นการถ่ายทอดนาฏยศิลป์สร้างสรรค์บนพื้นฐานของวรรณกรรมในพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 1 ในราชวงศ์จักรี อันเป็นการนำเสนอการแสดงที่สมบูรณ์แบบที่สุดในชั่วชีวิตของผู้วิจัย ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อการอนุรักษ์มรดกของชาติทางด้าน นาฏยศิลป์และวรรณคดีไทย สู่ผู้ชม ประสบการณ์ในครั้งนั้นผู้วิจัยได้สัมผัสทั้ง การแสดงบนเวทีจริงและการเตรียมการซ้อมการแสดงทั้งในบทบาทของตนเองและนักแสดงประกอบในครั้งนั้น ความประทับใจอย่างลึมไม่ลงในกิจกรรมในครั้งนั้นทั้ง เบื้องหน้าเบื้องหลัง ทำให้ผู้วิจัยมีความคลั่งไคล้ใคร่ที่จะจารึกความทรงจำจาก

ประสบการณ์ในครั้งนั้นถ่ายทอดออกมาเป็นนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ภายใต้แนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ซึ่งจะอยู่บนพื้นฐานของประสบการณ์ที่ได้สัมผัสกับกิจกรรมการแสดงวรรณกรรมประกอบจินตภาพร่วมสมัยเรื่อง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”

อย่างไรก็ตามเท่าที่ผ่านมาถึงแม้ว่าจะมีศิลปะการแสดงหลายรูปแบบที่ได้นำภาพของเบื้องหน้าเบื้องหลังการแสดง ไปใช้ แต่ยังไม่ปรากฏว่ามีการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ในประเทศชิ้นใดที่ได้นำแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง มาเป็นหลักการที่สำคัญในการสร้างผลงานมาก่อน ผู้วิจัยจึงหวังว่าการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยภายใต้แนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ในครั้งนี้นอกจากจะเป็นตัวอย่างของการสร้างสรรค์การแสดงผ่านการนำประสบการณ์ของผู้วิจัยในการแสดงวรรณกรรมประกอบจินตภาพเรื่อง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”มาใช้แล้ว ยังเป็นการสร้างผลงานวิจัยผ่านการทดลองสร้างสรรค์การแสดงโดยการนำแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK) มาเป็นหลักการสำคัญซึ่งจะได้เป็นหลักฐานที่สำคัญทางด้านวิชาการ ที่จะให้ผู้ที่สนใจได้นำผลงานทางวิชาการในครั้งนี้ไปต่อยอดทางการศึกษาและการสร้างสรรค์การแสดงในอนาคตต่อไป

1.2 คำถามในการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังนี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ที่สำคัญเพื่อสร้างสรรค์และหาแนวทางในการออกแบบผลงานทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์อีกแนวหนึ่ง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ตั้งประเด็นคำถามของงานวิจัยสร้างสรรค์ ดังนี้

1.2.1 รูปแบบในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจากการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง นั้นจะเป็นอย่างไร จำแนกโดยการตั้งคำถามตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ซึ่งในแต่ละองค์ประกอบนั้นจะคำนึงถึงสาระสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ ดังต่อไปนี้

1.2.1.1 บทสำหรับการแสดง

1.2.1.2 เสียงและดนตรีประกอบการแสดง

1.2.1.3 ลีลาการแสดง

1.2.1.4 เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง

1.2.1.5 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

1.2.1.6 พื้นที่สำหรับการแสดง

1.2.1.7 แสงสำหรับการแสดง

1.2.1.8 การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง

1.2.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง จะเป็นอย่างไรนั้น ผู้วิจัยได้พิจารณาตั้งคำถามของงานวิจัยเพื่อค้นหาแนวคิดคำนึงในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งจำแนกเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

1.2.2.1 แนวคิดการแสดง เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

1.2.2.2 ความคิดสร้างสรรค์

1.2.2.3 ความหลากหลายในการแสดง

1.2.2.4 ทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น (Post-modern)

1.2.2.5 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายในการค้นหารูปแบบและแนวคิดของงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ดังนั้นจึงมีการกำหนดวัตถุประสงค์ของการวิจัยไว้ดังนี้

1.3.1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

1.3.2. เพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

ในการทำวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง มีขอบเขตการวิจัยที่จะศึกษาดังต่อไปนี้

1.4.1 วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง จะศึกษาผ่านประสบการณ์ของผู้วิจัยในการร่วมงานทั้งในฐานะนักแสดงนำ และผู้ช่วยฝึกซ้อมการแสดงในการแสดงวรรณกรรมประกอบจินตภาพเรื่อง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์” ที่มีการนำเสนอเนื้อหาจากบทพระราชนิพนธ์ “รามเกียรติ์”ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เท่านั้น

1.4.2 การเก็บข้อมูล ได้ดำเนินการอยู่ในช่วงเดือน ตุลาคม พ.ศ.2557 –ธันวาคม พ.ศ.2558

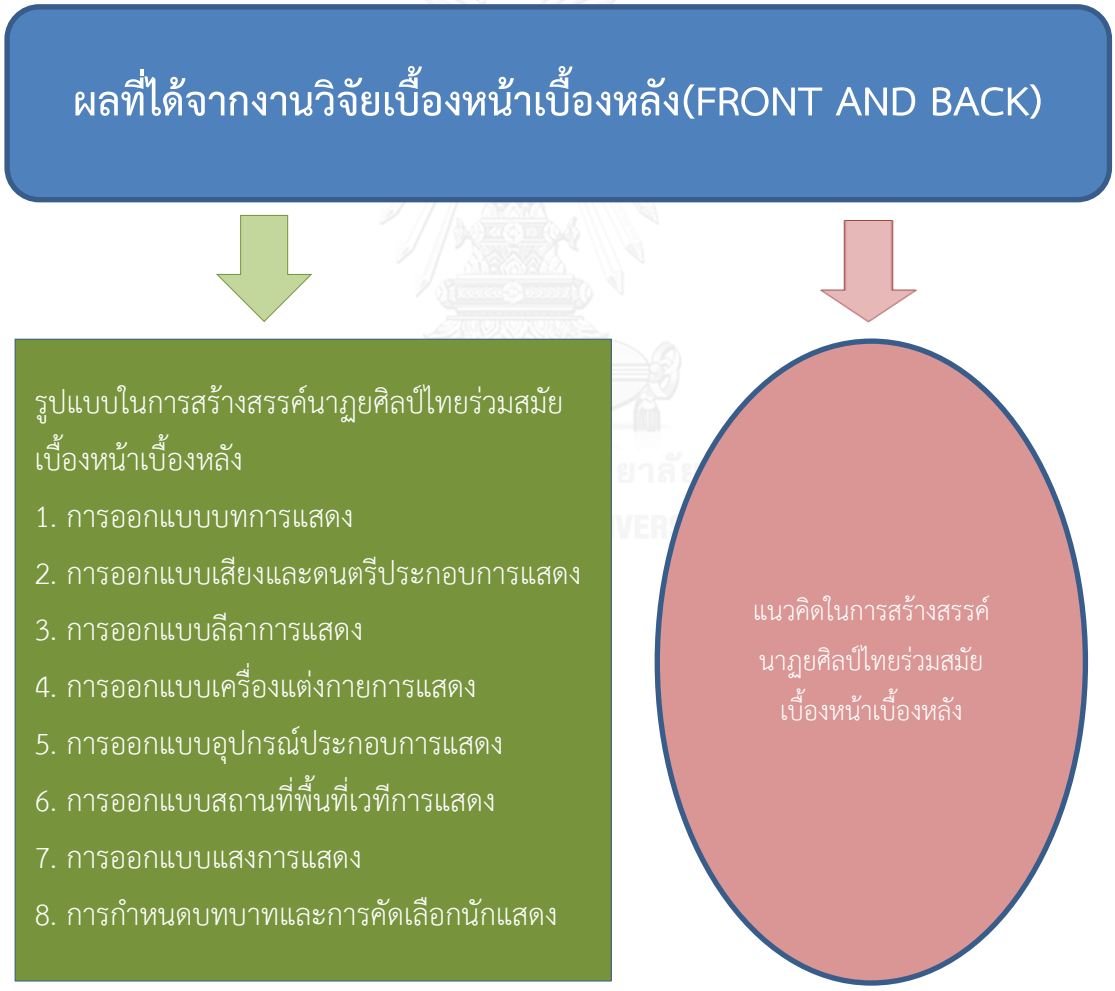
1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับกรอบแนวคิดสำหรับการวิจัยที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ คือ

1.5.1 กรอบงานวิจัยเกี่ยวกับรูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง

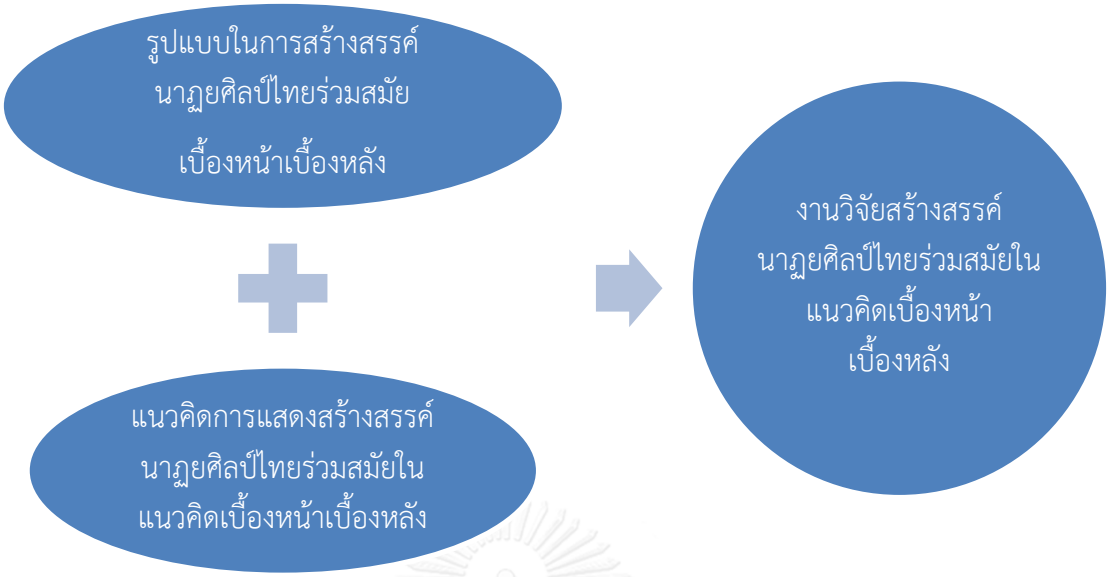
1.5.2 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง

โดยผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นเป็นแผนภูมิดังภาพประกอบต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 1.1 กรอบงานวิจัยเกี่ยวกับรูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

ที่มา: ผู้วิจัย



แผนภูมิที่ 1.2 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง

ที่มา: ผู้วิจัย

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย

1.6.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1.6.1.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำรา และบทความเชิงวิชาการต่างๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

1) ข้อมูลเกี่ยวกับความหมายและความสำคัญ

2) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

3) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

3.1 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

3.2 การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

4) ข้อมูลเกี่ยวกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.6.1.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ที่มีอยู่หลากหลายสาขา ทั้งในด้านวิชาการ และสร้างสรรค์ผลงานการแสดง อันประกอบไปด้วย งาน

วรรณคดีไทย การละครและศิลปะการแสดงในแต่ละด้าน ข้อมูลที่ได้มาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ในเชิงลึก ทั้งแบบเดี่ยว และแบบกลุ่ม

1) ประเด็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์

2) เกณฑ์การสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินต้นแบบนาฏยศิลป์

1.6.1.3 สื่อสารสนเทศอื่นๆ

ศึกษาสื่อสารสนเทศอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง เช่น ภาพยนตร์ วีดีทัศน์ Internet

1.6.1.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างงานจากแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) โดยการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลหลังโรงลิเก หลังโรงละคร หลังเวทีคอนเสิร์ต และร่วมกิจกรรมในฐานะผู้ชมผู้สังเกตการณ์ (observer) ทั้งงานละคร นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ร่วมสมัย กับสถาบันต่างๆ เช่น ชมรม สถาบันการศึกษา กลุ่มละครและนาฏยศิลป์

1.6.1.5 การสัมมนา ผู้วิจัยได้เข้าร่วมในการสัมมนาทางวิชาการทางนาฏยศิลป์

1.6.1.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน เครื่องวัดคุณค่าของงานวิจัยสร้างสรรค์

1.6.1.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย

ประสบการณ์ของผู้วิจัยในการร่วมงานทั้งในฐานะนักแสดงนำ และผู้ช่วยฝึกซ้อมการแสดงในการแสดงวรรณกรรมประกอบจินตภาพเรื่อง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์” ทั้งที่เชียงใหม่และที่กรุงเทพฯ ในวันที่ 8-9 พฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2539 (ค.ศ.1996)

1.6.2 วิธีการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยเป็นผู้ดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยตนเองโดยใช้แบบสำรวจข้อมูลที่กำหนดไว้

1.6.3 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยมีวิธีการดังนี้

1.6.3.1 ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา วิธีการวิเคราะห์เอกสาร ร่วมกับการสังเกตและเข้าร่วมกิจกรรมทั้งในฐานะผู้สังเกตการณ์ผู้ชมและผู้ปฏิบัติการ

1.6.3.2 ผู้วิจัยใช้วิธีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ โดยพิจารณาในแต่ละขั้นตอนของการสร้างสรรค์ และการจัดองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์อย่างเหมาะสม

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.7.1 วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง นี้ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ เพื่อสะท้อนถึงความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัยที่ต้องการหาแนวคิดกับรูปแบบใหม่ของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

1.7.2 วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง มุ่งเน้นที่การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์เท่านั้น มิได้เน้นการสื่อสารกับผู้ชมรวมถึงไม่ได้มีความต้องการที่จะแก้ปัญหาสังคมในประเด็นการอนุรักษ์นาฏยศิลป์

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.8.1 ได้รูปแบบของผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

1.8.2 ได้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

1.8.3 ได้ผลงานทางวิชาการที่จะนำไปต่อยอดทางการศึกษาและการสร้างสรรค์การแสดงในอนาคตต่อไป

1.9 รายงานผลการวิจัย

การนำเสนอผลงานวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง แบ่งออกเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

ประกอบด้วยความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ การรายงานผลการวิจัย

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ ความคิดสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นาฏยศิลป์สมัยใหม่ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์การละคร เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง การแสดงสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในศตวรรษที่ 19-21 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วม

สมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง การแสดงรูปแบบอื่น Observation ความคิดเห็นของผู้เกี่ยวข้องในงานวิจัย

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย ประกอบด้วย อารัมภบท รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คำถามในการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนดำเนินการวิจัย ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

บทที่ 4 การวิเคราะห์การสร้างงาน

ประกอบไปด้วย การวิเคราะห์ข้อมูลการทดลอง 4 ครั้ง ก่อนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ตามคำถามการวิจัยเรื่องรูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์ 8 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) บทสำหรับการแสดง 2) เสียงและดนตรีประกอบการแสดง 3) ลีลาการแสดง 4) เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง 5) อุปกรณ์ประกอบการแสดง 6) พื้นที่สำหรับการแสดง 7) แสงสำหรับการแสดง 8) การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง การวิเคราะห์แนวคิดในการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ 5 ประการ และอภิปรายผล

บทที่ 5 บทสรุป

บทสรุปประกอบไปด้วย 1) ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง และ 2) แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง และข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปในอนาคต

1.10 สรุปบท

ในบทที่ 1 นี้ผู้วิจัยได้นำเสนอความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ รายงานผลการวิจัย สำหรับเนื้อหาในบทที่ 2 ผู้วิจัยจะได้นำเสนอนิยามศัพท์เฉพาะ ความคิดสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นาฏยศิลป์สมัยใหม่ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์การละคร เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง การแสดงสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในศตวรรษที่ 19-21 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง การแสดงรูปแบบอื่น Observation ความคิดเห็นของผู้เกี่ยวข้องในงานวิจัย ดังจะได้กล่าวอย่างละเอียดในบทต่อไป

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 อารัมภบท

ในวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพเน้นความสร้างสรรค์ที่ค้นหารูปแบบ แนวคิด การสร้างงานนาฏยศิลป์แบบใหม่และในบทที่ 1 ของผู้วิจัยได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ เอกสารงานวิจัย สำหรับในบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอสาระสำคัญของเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นิยามศัพท์เฉพาะ แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย งานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ การแสดงสร้างสรรค์ในรูปแบบอื่น (Observation) ความคิดเห็นของผู้เกี่ยวข้องในงานวิจัย สรุปบท โดยผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงโดยลำดับดังนี้

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ

ในวิทยานิพนธ์นี้มีคำศัพท์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่จะต้องทำความเข้าใจให้ตรงกัน เพื่อให้เกิดความชัดเจนในการให้ความหมายหรือเป็นการให้คำอธิบายสาระสำคัญต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในเนื้อหาของวิทยานิพนธ์นี้ ซึ่งมีทั้งที่เป็นคำศัพท์ทั่วไปและคำศัพท์เฉพาะมีความหมายแตกต่างกันออกไป ได้แก่ ความคิดสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นาฏยศิลป์สมัยใหม่ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์ การละคร เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ดังนั้นในการให้ความหมายของนิยามศัพท์เฉพาะในที่นี้จะช่วยให้เกิดความกระจ่างชัดในคำอธิบายมากยิ่งขึ้น และเพื่อไม่ก่อให้เกิดความสับสนความไม่เข้าใจ ตลอดจนความซับซ้อนคลุมเครือในความหมายของคำศัพท์ต่างๆดังที่ผู้วิจัยจะได้นำเสนอนิยามศัพท์เฉพาะดังต่อไปนี้

2.2.1 ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity)

ความคิดสร้างสรรค์ ถือเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ศิลปวิทยาการหลายๆ แขนงมีการพัฒนาไปในทิศทางที่ดีขึ้น เป็นช่องทางในการก่อให้เกิดสิ่งใหม่ สร้างประโยชน์ใช้สอยและคุณค่าให้กับสิ่งหนึ่งมีผลต่อการดำรงชีวิตทั้งด้านกายภาพและด้านจิตใจให้กับสังคมของมนุษยชาติ โดยเฉพาะในศาสตร์

ทางด้านศิลปะนั้นพบว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญอย่างมหาศาล ก่อให้เกิดพลังแรงบันดาลใจ อันทำให้ผลงานศิลปะมีความแตกต่างกันออกไป กลายเป็นศิลปะเฉพาะตัวในที่สุด ซึ่งผู้วิจัยได้พิจารณาศึกษาถึงความสำคัญของคำศัพท์ดังกล่าว โดยพอจะสรุปอย่างสังเขปไว้ดังนี้

ฮูกิลล์ และคณะ (Hugill et al.) ได้อธิบายความหมายของคำว่าความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า

> เป็นกระบวนการปกติตามธรรมชาติที่แสวงหาสิ่งใหม่ๆ และการนำสิ่งเหล่านั้นมาพัฒนาคุณภาพชีวิตของมนุษย์ ความคิดสร้างสรรค์เปิดกว้างอย่างมากของศิลปวิทยาการที่หลากหลาย เป็นได้ทั้งความอดทนและความคลุมเครือ อีกทั้งยังเป็นที่ต้องการของมนุษย์ทุกยุคสมัย (Hugill, Yang, Rakzinski, & Sawle, 2013: 238 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 20)

ออนสัน (Olson) ได้อธิบายความหมายของคำว่าความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า

> ความสามารถในการคิดสร้างสรรค์ คือ ความสามารถในการสร้างสิ่งใหม่ๆ ขึ้นมา คำถามที่มักจะใช้กันอยู่ทั่วไปว่า อะไรเป็นส่วนประกอบของความคิดสร้างสรรค์นั้น คงจะไม่ใช่มีเพียงสิ่งเดียว ความคิดสร้างสรรค์ของคนใดคนหนึ่ง อาจจะหมายถึงการค้นพบดาวพระเคราะห์ดวงใหม่วิธีการเล่นเปียโนหรือเล่นเทนนิสได้ดี วิธีการระบายสีให้ได้รูปภาพสวยสดงดงาม ซึ่งไม่เคยทำได้มาก่อน หรืออาจจะได้ความหมายง่ายๆ ว่าหมายถึงความพยายามทำสิ่งต่างๆ ให้ใหม่ขึ้น (โรเบิร์ต ดับบิลิว ออนสัน,2539: 15 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 20)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายความหมายของคำว่าความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า

> การกล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ในภาพรวมของสังคม จึงมักเป็นการกล่าวถึงสิ่งที่สำคัญกับการมีอิสรภาพ การคิดค้นสิ่งใหม่ๆ และเลยไปถึงสังคมอุตสาหกรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์มวลวัตถุ อย่างไรก็ตามการกล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ มิได้สัมพันธ์แต่เพียงการผลิตวัตถุเท่านั้น แต่ความคิดสร้างสรรค์ได้กินความกว้างขว้างไปสู่การดำรงชีวิต ศิลปกรรม รวมทั้งการเลือกสรรค์อีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 145 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 21)

กชกร ชิตท้วม ได้อธิบายความหมายของคำว่าความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า “ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการในการคิดที่มีความหลากหลายแปลกใหม่ โดยนำหลักการหรือทฤษฎีมาใช้เป็นตัวกำหนดเพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่หรือรูปแบบความคิดใหม่”(กชกร ชิตท้วม, สัมภาษณ์, 25กุมภาพันธ์ 2558)

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ ได้อธิบายความหมายของคำว่าความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า “ความคิดด้านบวก หรือการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่เพื่อนำไปใช้ประโยชน์ และสิ่งนั้นต้องไม่เป็นการกระทำที่ทำร้ายใคร”(เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์, 2553: 3-4)

จากการรวบรวมข้อมูลข้างต้นพอจะสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการทางความคิดอย่างอิสระที่ส่งผลต่อศิลปวิทยาการในด้านบวก และเกิดสิ่งใหม่เพื่อประโยชน์และคุณค่าให้กับสิ่งหนึ่ง ซึ่งมีผลต่อการต่อการพัฒนาคุณภาพชีวิต เช่น การคิดค้นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ เป็นต้น

2.2.2 นาฏยศิลป์ มาจากคำที่ประกอบกันระหว่างคำว่า นาฏย- ซึ่งมีกล่าวไว้ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ว่า “เกี่ยวกับการฟ้อนรำ” (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 576) และ ศิลปะ- ศิลป์ ศิลปะ หมายถึง “ฝีมือหรือ การทำให้วิจิตรพิสดาร” (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 1101) เมื่อรวมคำว่านาฏยศิลป์แล้วจะหมายถึง “การทำการฟ้อนรำให้วิจิตรพิสดาร”(พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 : 955)

Chulalongkorn University

เนื่องจากคำว่า นาฏยศิลป์ มีผู้ให้ความหมายและนิยามไว้จำนวนมาก ขึ้นอยู่กับความเชื่อและปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมต่างๆ ส่งผลให้การนิยามความหมายของคำว่านาฏยศิลป์มีความแตกต่างกันตามบริบทของสังคมนั้นๆ โดยในที่นี้ผู้วิจัยจะขอนำเสนอถึงทรรศนะของผู้เชี่ยวชาญดังนี้นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> เมื่อพูดถึงคำว่า นาฏยศิลป์ (dance) ในปัจจุบันจะเห็นว่านอกจากจะต้องให้ความสำคัญกับลีลาการเคลื่อนไหวโดยมีส่วนประกอบต่างๆ ที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์เพิ่มยิ่งขึ้น อาทิ โครงเรื่อง บท เพลงประกอบลีลา เครื่องแต่งกาย ฉาก สถานที่ อุปกรณ์การแสดง และแสงสีเสียงเป็นหลัก แต่ในปัจจุบันคำว่า นาฏยศิลป์ มีนิยามที่ไปไกลเกินกว่าจะกล่าวเฉพาะเรื่องลีลาท่าเต้นเพียงอย่างเดียว นาฏยศิลป์ในปัจจุบันได้หล่อหลอมศิลปะหลายแขนงไว้ด้วยกันแทบจะเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันไปแล้ว

เช่น การผสมผสานงานละคร ทัศนศิลป์ แฟชั่น ศิลปะจัดวาง ฯลฯ เพราะเมื่อใดที่ให้ความสำคัญกับลีลาท่าเต้นแล้ว ก็จำเป็นต้องอธิบายความสมเหตุสมผลของลีลาเหล่านั้นได้เช่นกัน แต่อย่าลืมว่านาฏยศิลป์ก็ยังจำเป็นเรื่องการสื่อสารที่ตรงไปตรงมาด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 7 เมษายน 2558)

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้อธิบายความหมายของนาฏยศิลป์ไว้ว่า

นาฏยศิลป์เป็นรูปแบบของศิลปะที่แสดงผ่านร่างกายมนุษย์ โดยใช้สื่อของการเคลื่อนไหวเหล่านั้นเป็นตัวเชื่อมโยง แม้ว่านาฏยศิลป์จะมีความหมายที่แตกต่างกัน แต่สิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจน คือ นาฏยศิลป์เป็นเสมือนการฉายความคิดและความรู้สึกภายในให้ออกมาเป็นการเคลื่อนไหว และนาฏญศิลป์ก็มีอำนาจในการสื่อสาร ทำให้เกิดการตอบสนองต่อการแสดงออกเหล่านั้น ช่วยทำให้ผู้ชมและผู้เข้าร่วมเกิดความรู้สึกและสัมผัสกับความสุขในการเคลื่อนไหวร่างการ(Ambrosio, 1997: 3 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 12)

เกสต์ (Guest) ได้อธิบายความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ไว้ว่า

นาฏยศิลป์ เป็นวัจนภาษาชนิดหนึ่งที่ใช้ร่างกายเป็นกลไกในการแสดงออก และยังเป็นสิ่งที่ใช้เชื่อมต่อกับวัฒนธรรมต่างๆ ได้เช่นกัน แม้ว่านาฏยศิลป์จะเป็นอวัจนภาษา หากแต่มีความเป็นภาษาเหมือนกับภาษาพูดหรือภาษาเขียนอื่นๆ เหตุเพราะภาษาในนาฏยศิลป์มีลักษณะโครงสร้างของคำ วลี และประโยคเช่นเดียวกับ วัจนภาษาทั่วโลก (Guest, 2005: 14 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 12)

จากที่กล่าวมาข้างต้น นาฏยศิลป์ หมายถึง ศิลปะแห่งการเคลื่อนไหวแสดงผ่านร่างกายมนุษย์โดยมีองค์ประกอบอันครบถ้วน ได้แก่ บท ลีลา ท่าทาง เพลงดนตรี อุปกรณ์ประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบฉาก การแต่งหน้า เครื่องแต่งกาย สิ่งเหล่านี้เป็นส่วนประกอบทำให้นาฏยศิลป์มีความสมบูรณ์ และยังหล่อหลอมศิลปะหลายแขนงไว้ด้วยกัน เช่น การผสมผสานงานละคร ทัศนศิลป์ แฟชั่น ศิลปะจัดวาง ฯลฯ สร้างความสะเทือนอารมณ์ทางสุนทรียะให้แก่ผู้ชมได้

2.2.3 นาฏยศิลป์ไทย (Thai Dance)

เนื่องจากคำว่า นาฏยศิลป์ไทย มีบรมครูให้ความหมายและนิยามไว้จำนวนมาก ส่งผลให้การนิยามความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ไทยมีความแตกต่างกัน โดยในที่นี้ผู้วิจัยจะขอนำเสนอถึงทรรศนะของผู้เชี่ยวชาญดังนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้อธิบายความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ไว้ว่า

> เป็นศิลปะแห่งการละคร ฟ้อนรำ และดนตรี อันมีคุณสมบัติตามคัมภีร์นาฏยะกำหนดว่าต้องประกอบไปด้วย ศิลปะ 3 ประการ คือ การฟ้อนรำ การดนตรี และการขับร้องรวมเข้าด้วยกัน ซึ่งทั้ง 3 สิ่งนี้เป็นอุปนิสัยของคนมาแต่ดึกดำบรรพ์ นาฏยศิลป์ไทยมีที่มาและเกิดขึ้นจากสาเหตุตามแนวคิดต่างๆ เช่น เกิดจากความรู้สึก กระทบกระเทือนทางอารมณ์ไม่ว่าอารมณ์แห่งความสุข หรือความทุกข์แล้วสะท้อนออกมาเป็นท่าทางแบบธรรมชาติและประดิษฐ์ขึ้นเป็นท่าทางลีลาการฟ้อนรำ หรือเกิดจากลัทธิความเชื่อในการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพเจ้า โดยแสดงความเคารพบูชาด้วยการ เต้นรำ ขับร้องฟ้อนรำ ให้เกิดความพึงพอใจ(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2515: 12)

2.2.4 นาฏยศิลป์ตะวันตก (Western Dance) หมายถึง “นาฏศิลยป์ที่มีต้นกำเนิดมาจากวัฒนธรรมของประเทศตะวันตก อเมริกา ยุโรป ซึ่งมีรูปแบบและมีความคิดที่อาจจะมีความแตกต่างหรือคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมอื่น แต่อย่างไรก็ตามนาฏยศิลป์ตะวันตกได้แผ่อิทธิพลไปยังดินแดนต่างๆทั่วโลก” (นราพงษ์ จรัสศรี, อ้างถึงใน สุมิตร เทพวงษ์, 2554: 10)

2.2.5 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ (The creative dance)

การแสดงนาฏยศิลป์ในประเทศไทยนอกเหนือจากแบบอนุรักษ์แล้วยังมีการแสดงนาฏยศิลป์ที่คิดประดิษฐ์สร้างขึ้นใหม่ทั้งเพลง ดนตรี เนื้อหา การแต่งกายและลีลาให้สอดคล้องตามกรอบแนวคิดที่กำหนด อันนำมาสู่ข้อคำถามว่าแล้วการแสดงนาฏยศิลป์ชนิดอื่นๆที่ไม่ใช่แบบอนุรักษ์จะเรียกว่าเป็นนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ได้หรือไม่เพื่อให้เกิดความชัดเจน ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาเพื่อหาคำอธิบายของคำว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในความหมายของงานวิจัยครั้งนี้ ดังนี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายความหมายของคำว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ว่า

> คือการนำนาฏยศิลป์และความคิดเชิงสร้างสรรค์ ที่ผ่านกระบวนการคิดตามองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์มาออกแบบการแสดง และการหาข้อมูลแปลกใหม่ไม่ซ้ำแบบใครอาศัยสิ่งเร้าที่เกิดขึ้นรอบตัวผ่านกระบวนการการจัดเตรียม วางแผน ออกแบบนำมาสร้างเป็นงานทางด้านนาฏยศิลป์ โดยไม่ยึดติดกับยุคสมัย สถานที่หรือเวลา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 3 มีนาคม 2558)

สุมิตร เทพวงษ์ ได้อธิบายความหมายของคำว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ว่า “เกิดจากคำว่า นาฏยศิลป์ รวมกับคำว่า สร้างสรรค์ จึงมีความหมายว่า รูปแบบหรือลักษณะของการฟ้อนรำหรือการละครที่ได้ถูกประดิษฐ์ขึ้นให้วิจิตรงดงามมีลักษณะไปในเชิงสร้างสรรค์ความสุขความเจริญแก่สังคม” (สุมิตร เทพวงษ์, 2554: 16)

ธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายความหมายของคำว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ว่า “นาฏยศิลป์ที่มีจุดกำเนิดมาจากแรงบันดาลใจในสิ่งรอบตัวทุกอย่าง แล้วนำมาพัฒนาโดยผ่านกระบวนการของนาฏยศิลป์ มุ่งเน้นไปที่การสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ซึ่งแตกต่างไปจากสิ่งเดิม โดยมิได้มุ่งเน้นเฉพาะไปที่ยุคสมัย กรอบเวลา สถานที่ หรือแม้กระทั่งกลุ่มผู้แสดง” (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 15)

แมคโดนัลด์ (Mac Donald) ได้อธิบายความหมายของคำว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์ว่า

> เป็นกิจกรรมการแสดงออกของร่างกายที่เล่าเรื่องราวและถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดจากภายใน เสริมสร้างความคิดเหล่านั้นด้วยอารมณ์และความรู้สึกรูปแบบของนาฏยศิลป์สร้างสรรค์มุ่งเน้นในเรื่องความคิดสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จึงเป็นกระบวนการพัฒนาทักษะทางกายภาพและการแสดงออกของความงดงามทางศิลปะอย่างชัดเจนรูปแบบหนึ่ง (Mac Donald, 1991: 434 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 14)

จากนิยามข้างต้น สามารถสรุปนิยามว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์ (Creative dance) หมายถึง การทำการฟ้อนรำให้วิจิตรพิสดารในแนวทางหรือหลักการที่เป็นข้อมูลใหม่ แปลกใหม่ ไม่ซ้ำแบบใคร ผู้สร้างสามารถใช้จินตนาการทางความคิดของตัวเองนำเสนอความคิด ข้อความของสารที่จะถ่ายทอดออกมาในผลงานการแสดงได้อย่างอิสระ โดยผ่านกระบวนการศึกษาจัดเตรียมข้อมูล จน

เข้าใจแก่นแท้ คุณค่าหรือตัวตนที่แท้จริงของสิ่งนั้นเสียก่อนแล้วจึงวางแผนและออกแบบแนวคิดที่ได้กำหนดขึ้นได้อย่างเหมาะสมต่อไป เราจึงจะพัฒนาสร้างสรรค์งานได้เป็นอย่างดี

2.2.6 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary dance)

เนื่องจากคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทยมีผู้เข้าใจความหมายหลายแนวทางแตกต่างกัน ส่งผลให้การนิยามความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัย เกิดความสับสน โดยในที่นี้ผู้วิจัยจะขอนำเสนอถึงทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรีผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ร่วมสมัยดังนี้

> คำว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัยนั้น ควรทำความเข้าใจให้ลึกซึ้งใน 2 ประเด็นหลัก คือ ในประเด็นแรกความหมายตามคำศัพท์"นาฏยศิลป์ร่วมสมัย"นั้นแม้ว่าจะนำผลงานนาฏยศิลป์ที่เคยสร้างสรรค์ในอดีตมาทำใหม่เพื่อการแสดงสมัยนี้ก็ถือว่าเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยได้แล้ว แต่ในประเด็นที่สองในด้านรูปแบบของการแสดง นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ก็คือการเต้นแบบ นาฏยศิลป์สมัยใหม่(Modern Dance) โดยบางตำราให้ความหมายนาฏยศิลป์ร่วมสมัยว่า “ความทันสมัยใหม่เสมอ” ศิลปินในสมัยนี้มักจะแสดงความเป็นปัจเจกของศิลปินอย่างมาก รวมไปถึงท่าทางที่ไม่เน้นแค่ความสวยงามเพียงอย่างเดียว แต่ยังรวมไปถึงความน่าสนใจในสายตาของศิลปินแต่ละคนเป็นหลัก (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 17)

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยไว้ว่า

> นาฏยศิลป์ร่วมสมัยน่าจะมีความคล้ายคลึงกับศิลปะร่วมสมัยอื่นๆ ตรงที่เป็นผลงานที่รวบรวมเรื่องราว ความหมาย ความรู้สึก และความปรารถนาของมนุษย์ นำเสนอสู่วิธีการใช้ร่างกายอย่างงดงาม เช่นเดียวกับวรรณกรรมที่ถ่ายทอดผ่านตัวอักษร นาฏยศิลป์ร่วมสมัยมีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจตรงที่ไปปรากฏอยู่ ณ ที่แห่งใดก็ได้ ไม่มีความเชยดูล่าหลังในแง่ของตัวสารที่หมายถึงท่าทางที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยอยู่ตลอดเวลาทำให้นาฏยศิลป์ร่วมสมัยเป็นศิลปะที่เป็นปัจจุบัน (สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ, สัมภาษณ์: 11 กรกฎาคม 2557 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 17)

นาเดิลและสเตร้าส์ (Nadel and Strauss) ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยไว้ว่า

นาฏยศิลป์ร่วมสมัยอาจเรียกว่าเป็นศิลปะที่ปรับปรุงทักษะของศิลปินในยุคสมัยต่างๆ ก่อนหน้านั้น ทั้งที่เป็นกลุ่มศิลปินทางนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ โดยอาศัยวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่ทันสมัยมากขึ้น หรืออาจใช้ลักษณะการฝึกหรือหัดร่างกายแบบนักกีฬาเข้ามาช่วย ลักษณะความอ่อนตัวของร่างกายที่มีมากกว่าอดีต นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจึงครอบคลุมความเป็นวิทยาศาสตร์และความเป็นศิลปะเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งหมายถึงการมีคุณลักษณะของนักกีฬาและนักแสดงควบคู่กันไป (Nadel& Strauss, 2014: 47 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 16)

ธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยไว้ว่า

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย หมายถึง การเต้นรำที่ผสมผสานแนวคิด รูปแบบ วิธีการ และนำมาคละเคล้าเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนเหมาะสม แนวคิดที่ได้มาอาจมาจากนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งหรือมากกว่านั้น อาจได้รับอิทธิพลจากนาฏยศิลป์ราชสำนักตะวันตก หรือการอาศัยแนวจากของนาฏยศิลปินจากยุคสมัยใหม่ต่างๆ นอกจากนี้ยังรวมถึงผลงานนาฏยศิลป์ในอดีตที่มีการนำกลับมาสร้างใหม่ ซึ่งอาจเป็นการปรับปรุงให้สอดคล้องกับสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัย โดยยังคงไว้ซึ่งสาระสำคัญที่ต้องการจะนำเสนออยู่เสมอ แต่อย่างไรก็ตามผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยก็ยังจำเป็นที่จะต้องให้ความสำคัญที่การสื่อสารระหว่างผู้ชมและผู้แสดงอยู่เสมอ (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 18)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เบรมเซอร์และแซนเดอร์ส (Bremser and Sanders) ได้อธิบายถึงความหมายของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยไว้ว่า

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (contemporary dance) มักเกิดขึ้นมาจากความปรารถนาและอุดมการณ์ของผู้สร้างงานแต่ละคน โดยในด้านการเคลื่อนไหวนั้นไม่จำเป็นต้องอาศัยระบบที่ใช้กันอย่างดาษดื่นในนาฏยศิลป์มากนัก ในช่วงศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงที่ระบบทางด้านนาฏยศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกายได้ในการพัฒนาในแง่ประสิทธิภาพมากขึ้น เป็นยุคเริ่มต้นของการแสดงออกทางด้านมุมมองของศิลปินอย่างหลากหลาย การนำเสนอความปรารถนาของจิตใจมนุษย์ผ่านความเป็นตัวตนของศิลปินจึงมีความแต่งต่างอย่างสิ้นเชิง (Bremer & Sanders, 2011: 4 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 17)

ตามรายงานข่าวในพระราชสำนักวันที่ 3 มิถุนายน 2558 เวลา 14:40 น. สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารีเสด็จไปทอดพระเนตรการแสดงทางวัฒนะธรรมจีนของคณะละครกายกรรมกวางโจเพื่อทรงคัดเลือกมาแสดงในการแสดงดนตรีและวัฒนธรรมสายสัมพันธ์ 2 แผ่นดิน ครั้งที่ 7 ในเนื้อข่าวกล่าวว่า

> กายกรรมของจีนนี้มีการพัฒนาไปอย่างรวดเร็วและมีการเปลี่ยนแปลงอันยิ่งใหญ่ซึ่งลักษณะเด่นพิเศษของกายกรรมจีนยุคปัจจุบันคือการปรับเปลี่ยนแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานในเข้ากับยุคสมัยซึ่งได้ก้าวออกจากกรอบโบราณ ที่เน้นเทคนิคชั้นสูงที่ยากเพียงอย่างเดียวโดยได้หลอมรวมเข้ากับศิลปะในแขนงต่างๆ มากมายอาทิ ระบำ ดนตรี ศิลปะบนเวที ทำให้ผลงานกายกรรมแปลกใหม่ยิ่งขึ้น ยากยิ่งขึ้น และสวยงามยิ่งขึ้น (NewsThai19, 4 มิถุนายน 2558)

จากนิยามข้างต้น ผู้วิจัยจึงสรุปว่า นาฏศิลยป์ร่วมสมัย คือ “ความทันสมัยใหม่เสมอ” หมายถึงการเต้นรำที่ผสมผสานแนวคิด รูปแบบ วิธีการ และนำมาคละเคล้าเข้าด้วยกันระหว่างวัฒนธรรมต่างๆ หรือผสมผสานระหว่างการเต้นกับการแสดงละคร หรือการนำเทคโนโลยีมาใช้ในการแสดง อย่างกลมกลืนเหมาะสม ซึ่งอาจเป็นการปรับปรุงให้สอดคล้องกับสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัย โดยยังคงไว้ซึ่งสาระสำคัญที่ต้องการจะนำเสนอสิ่งใดก็ได้ เป็นการแสดงความเป็นปัจเจกชนในศิลปินอย่างที่สุด รวมไปถึงท่าทางที่ไม่เน้นถึงความสวยงาม

2.2.7 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) นราพงษ์ จรัสศรี อธิบายไว้ว่า “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยว่าเป็นการเต้นรำหรือฟ้อนรำที่สร้างสรรค์ขึ้นในปัจจุบันโดยบูรณาการนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์จากหลากหลายวัฒนธรรม ที่ต่างยุคต่างสมัยกันมาร่วมแสดงในคราวเดียวกัน” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2550 : 13)

2.2.8 นาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern dance)

มีความหมายใกล้เคียงกับ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (contemporary dance) ซึ่งมีผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงและนักวิชาการได้ให้คำจำกัดความเอาไว้จำนวนมากผู้วิจัยขอนำเสนอความหมายเพื่อให้เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น จากแหล่งข้อข้อมูลต่างๆ ดังต่อไปนี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ไว้ว่า

โมเดอร์นดานซ์จะกล่าวถึงเรื่องราวที่เป็นเรื่องส่วนตัวของศิลปินแต่ละคน สภาพแวดล้อมของสังคมที่มีอิทธิพลต่อปรัชญาความคิดของศิลปินนักเต้นรำและผู้ออกแบบท่าเต้น ที่เขาเหล่านั้นนำไปสร้างผลงานทางด้านนาฏยศิลป์โดยถ่ายทอดผลงานออกมาอย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและนำเอาประสบการณ์ที่ผ่านมาถ่ายทอดหรือส่งผ่านไปยังลูกศิษย์รุ่นใหม่ได้สร้างงานต่อไปบนพื้นฐานของความเป็นส่วนตัวที่มีลักษณะเฉพาะของแต่ละคน (personality) อีกเช่นกัน (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548 : 108)

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ไว้ว่า

นาฏยศิลป์สมัยใหม่ (modern dance) มีความหมายใกล้เคียงกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (contemporary dance) ถือได้ว่าเป็นการเต้นรำที่มีรูปแบบค่อนข้างใหม่ เริ่มต้นในช่วงปลายยุคทศวรรษที่ 1800 ต่อช่วงต้นยุคทศวรรษที่ 1900 อันมีนัยหมายถึง “กบฏแห่งคลาสสิก” ในด้านรูปแบบและลีลาการเคลื่อนไหวก็มีการพัฒนาอย่างชัดเจนและแตกต่างอย่างมาก รวมถึงมีแนวคิดที่ทันสมัย (Ambrosio, 1997: 64 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 16)

นาเดิลและสเตร้าส์ (Nadel and Strauss) ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำว่าสมัยใหม่ (modern) ที่เกิดขึ้นกับงานศิลปะถูกเรียกและกำหนดโดยศิลปินภาพวาดในยุคอิมเพรสชันนิสม์(impressionism) ในประเทศฝรั่งเศส ราวปี ค.ศ.1870 ต่อมาจึงถูกนำมาใช้อธิบายและขยายความนร่วมกับศิลปะแขนงต่าง ๆ แต่เริ่มมีการใช้กับงานนาฏยศิลป์ในช่วงทศวรรษที่ 1910 กระทั่งตราบจนยุคสมัยปัจจุบันมีนาฏยศิลปินจำนวนมากที่ยังคงนำทักษาะการแสดงมาจากบัลเล่ต์(Nadel and Strauss, 2014: 29 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 16)

จากคำนิยามข้างต้น ผู้วิจัยสรุปว่า นาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern dance) เป็นการสร้างงานทางด้านนาฏยศิลป์ด้วยแนวคิดที่ทันสมัย จากสภาพแวดล้อมของสังคมที่มีอิทธิพลต่อปรัชญาความคิดของศิลปินนักเต้นรำและผู้ออกแบบท่าเต้น ทำให้เกิดผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและสะท้อนความเป็นตัวตนของศิลปิน

2.2.9 นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-modern dance) ความหมายของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นั้นในปัจจุบันยังมีความเข้าใจกันที่ไม่ชัดเจน อาจเป็นการกำหนดมาจากตัวศิลปิน สภาพแวดล้อมหรือผู้ชม ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอนิยามศัพท์คำนี้จากการค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

โคปแลนด์ (Copeland) ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่า

> การทำความเข้าใจเรื่องราวของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จำเป็นต้องวางกรอบแนวคิดของนาฏยศิลป์ชนิดนี้ให้ดีเสียก่อน และต้องยอมรับว่าแนวคิดหลังสมัยใหม่ได้ถูกนำไปพัฒนาและเป็นศิลปะร่วมกันกับศิลปะอื่นๆ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ถูกจัดแสดงครั้งแรกที่ จัดสันด๊านซ์เธียเตอร์ (Judson dance theatre) เป็นศิลปะที่กว้างขวางพอที่จะครอบคลุมการออกแบบงานนาฏยศิลป์ที่ถูกสร้างขึ้นอย่างหลากหลายรูปแบบ และไม่จำเป็นต้องมีผู้อุปถัมภ์ เช่น บัลเล่ต์ เหล่าบรรดาศิลปินก็สามารถสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ได้ (Copeland, 1983: 30 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 18-19)

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่า

> ในช่วงทศวรรษที่ 1950 ศิลปินหรือผู้ออกแบบท่าเต้นรำเริ่มรู้สึกถึงคำว่า “ข้อจำกัด” ของนาฏยศิลป์มากขึ้น และหันมาพิจารณาว่านาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เป็นปรัชญาของการเคลื่อนไหวร่างกายที่น่าศึกษา เพราะต้องเข้าใจว่า “นามธรรม” (abstract) และปัจจุบันมักให้นิยามของคำว่า ศิลปะหลังสมัยใหม่ว่าเป็น “ความล้ำหน้า” (avantgarde) กล่าวคือผู้นำศิลปะที่มีแนวคิดหรือมุมมองการนำเสนอที่ก้าวล้ำไปกว่าคนจำนวนมาก โดยเฉพาะแง่ของการเต้นรำนั้นก็ไม่ได้ยึดถือเอาความมีรูปแบบหรือตีแผ่ความต้องการในสิ่งที่สมบูรณ์แบบตามต้นฉบับเป็นที่ตั้งแต่อย่างใด (Ambrosio, 1997: 65 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 18)

ไลห์ส (Lihs) ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่า

> การเคลื่อนไหวที่เรียกว่านาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้ถูกสังเคราะห์จากเหล่าบรรดานาฏยศิลปินที่มีชื่อเสียงในเมืองนิวยอร์ก โดยจัดแสดงขึ้นครั้งแรกที่โรงละครชื่อจัดสันดานซ์เธียเตอร์ (Judson dance theatre) หรือบางครั้งเรียกว่าโบสถ์จดสัน (Judson church) โดยนาฏยศิลป์ชนิดนี้ได้เริ่มพัฒนาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1960

บรรดานาฏยศิลปินที่มีชื่อเสียง ได้แก่ อีวอนน์เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) ทริชา บราวน์ (Trisha Brown) เดโบราห์เฮย์ (Deborah Hay) และลูซินดา ไชล์ส (Lucinda Childs) เหล่านี้ผลิตงานนาฏยศิลป์ร่วมกับคีตกวีหลายคนและในช่วงท้ายของทศวรรษ 1960 ก็เริ่มมีการก่อตั้งสมาชิกใหม่ภายใต้ชื่อว่า แกรนด์ยูเนียน (Grand Union) (Lish, 2009: 140 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 19)

เบเนสและคาร์โรลล์ (Banes and Carroll) ได้อธิบายถึงความหมาย

ของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) มิได้มีท่าทางที่เป็นมาตรฐานสามัญหรือมีการเคลื่อนไหวเฉพาะ แต่ลีลาของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่คือการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (everyday movement) อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวที่เรียกว่าเป็นมาตรฐานสามัญก็อาจปรากฏอยู่ในรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้บ้างในบางโอกาสถือเป็นสัญญาณบางอย่างที่แสดงภาระผูกพันของนาฏยศิลปิน นอกจากนี้การเคลื่อนไหวยังมุ่งเน้นไปที่การแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ถือเป็นการปฏิเสธรูปแบบของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Banes and Carroll, 2006: 60 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 19)

อภิธรรม กำแพงแก้ว ได้อธิบายถึงความหมาย ของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่า

เป็นผลงานสร้างสรรค์การเต้นรำที่ไร้รูปแบบ ไร้ข้อจำกัด เล่นหรือจะแสดงที่ไหนก็ได้และยังให้ความสนใจไปในสิ่งต่างๆ มากกว่าที่เน้นไปเฉพาะผู้ชมมากขึ้น และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องก็อาจมีความขัดแย้งกันอย่างสิ้นเชิงจนผู้ชมไม่อาจคาดเดาผลงานได้ (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2556 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 19)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายความหมายเกี่ยวกับแนวคิดในนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) ไว้ว่า

ศิลปินในสมัยนี้จะต่อต้านแนวคิดต่างๆ ของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) เช่น แนวคิดในเรื่อง ความกลมกลืน ความเป็นนามธรรม เป็นต้น นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จึงรับได้กับความขัดแย้งกันอย่างจริงจังแต่อยู่ในงานเดียวกันได้ เช่น

ความต่างทางวัฒนธรรมแต่มาอยู่ในเวทีเดียวกัน เช่น การแสดงชุด โลนลิเนส (Loneliness) นอกจากนี้นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ยังให้ความสำคัญกับการไม่มีเทคนิคการเต้น (Un-train Dancers) และการแสดงนอกสถานที่อีกด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 12 พฤศจิกายน 2558)

ดาริณี ชำนาญหมอ ได้แสดงทัศนะของคำว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้ว่า

โพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ (Post-modern Dance) เป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ในยุคหลังสมัยใหม่ ที่ไม่มีข้อจำกัดใดๆ เลย ไม่ว่าจะเป็นเทคนิค หรือรูปแบบที่เป็นจารีต หรืออะไรที่เป็นของเดิมขึ้นอยู่กับแนวคิดหรือมุมมองของศิลปินเป็นหลัก โดยที่ไม่ต้องยึดติดแบบแผนหรือองค์ประกอบของการเต้นรำ เพราะว่าการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ไม่จำเป็นต้องเป็นท่าเต้น อาจจะเป็นเหมือนการนำความหลากหลายต่างๆ มาผสมผสานกัน แล้วจึงเกิดเป็นงานในลักษณะโพสต์ต์โมเดิร์น (Post-modern Dance) อาจจะต้องรวมกับลักษณะการจัดวาง ลักษณะการเคลื่อนไหวแบบชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ถูกนำมาใช้มากขึ้นกว่าเดิม จากเดิมเน้นใช้เทคนิคของทักษะทางด้านการเต้น ในยุคหลังสมัยใหม่ ไม่จำเป็นตรงนั้น แต่จะเน้นแนวคิดของศิลปินที่ต้องการถ่ายทอดเป็นหลัก (ดาริณี ชำนาญหมอ, สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2558)

จากคำนิยามข้างต้น ผู้วิจัยสรุปว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern dance) เป็นการสร้างงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวตามความถนัดของนาฏยศิลปินโดยจะมีกรอบแนวคิดที่แตกต่างกันออกไป การออกแบบลีลานาฏยศิลป์สามารถใช้ท่าทางตามธรรมชาติที่เป็นกิจวัตรประจำวันได้และสามารถกระทำได้อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งการแสดงจะมีความอิสระในการเคลื่อนไหวท่าทางต่างๆ ปราศจากรูปแบบที่ตายตัว

2.2.10 นาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความหมาย ไว้ว่า “เป็นศิลปะการแสดงที่สื่อความหมายด้านละครผ่านการเคลื่อนไหวลีลา อาจมีการร้อยเรียงเรื่องราวตามลำดับก่อนหลังหรือไม่ก็ได้ ถือเป็นการสร้างสรรค์ชนิดหนึ่งเพราะเป็นการหลอมรวมระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 12 พฤศจิกายน 2558)

2.2.11 เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) เป็นคำที่จะพบบ่อยในวิทยานิพนธ์นี้ แนวคิดนี้ให้ความสำคัญกับคำว่า “ของจริง” ที่ดำเนินอยู่ในวิถีการดำรงชีวิตในยุคสมัยปัจจุบัน นราพงษ์ จรัสศรี ให้ความเห็นเกี่ยวกับแนวคิดนี้ว่า “แนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK)นั้น

มีปรากฏอยู่ในสาขาวิชา การท่องเที่ยว(Tourism) เป็นแนวคิดทฤษฎีที่ให้ความสำคัญกับข้อเท็จจริงที่อยู่เบื้องหลัง อันเป็นสิ่งที่ควรปกปิดไว้แล้วชักจูงให้สนใจเบื้องหน้าที่ถูกจัดฉากไว้”(นราพงษ์ จรัสศรี สัมภาษณ์, 20 กรกฎาคม 2558) ดังนั้นผู้วิจัยได้ให้ความหมายของเบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ในวิทยานิพนธ์นี้ว่า “เบื้องหน้าจัดฉากเบื้อหลังความจริง”

2.3 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

2.3.1 แนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

เป็นแนวคิดหลักในการนำมาตั้งคำถามการวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ที่ปรากฏอยู่ในแนวคิดสาขาวิชา การท่องเที่ยว(Tourism)ที่ผู้วิจัยได้ค้นพบในวิทยานิพนธ์ของ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง “ The role of performing arts in the interpretation of heritage sites with particular reference to Ayutthaya world heritage site Thailand” ที่พูดถึง

> ความเป็นของแท้ในยุคสมัยปัจจุบันแสดงออกถึงการแสดงความเคารพต่อแนวคิด “ดั้งเดิม”MacCannell (1976)กล่าวว่า เป็นประเด็นหลักของวัฒนธรรมของสังคมปัจจุบัน/สังคมสมัยใหม่คือการเสาะหาประสบการณ์ที่เป็นของแท้ อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวกำเนิดขึ้นมาเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการเสาะหานี้โดยยึดถือความเชื่อที่ว่าประสบการณ์ที่เป็นของแท้นั้นแฝงตัวอยู่นอกขอบเขตของวิถีการดำรงชีวิตในสังคมยุคปัจจุบัน/สังคมสมัยใหม่ (MacCannell 1976) ผู้ชมสัมผัสรู้ถึงความเป็นของแท้ได้อย่างไรนั้นยังเป็นประเด็นปัญหาที่ถกเถียงกันอยู่เป็นประจำนักวิชาการหลายท่านให้ข้อเสนอแนะว่า เนื่องด้วยการแสดงนั้นถูก “จัดการแสดง” ขึ้นการแสดง(ที่ถูกจัดแสดงขึ้น) นั้นจึงไม่เป็นของแท้ มากยิ่งไปกว่านั้น หากต้องการรับรู้ได้ถึงประสบการณ์ที่เป็นของแท้เราจะต้องมองและดูไปที่หลังเวที (backstage)Craik ให้คำอธิบายถึงความคิดของ “หน้าและหลัง”MacCannell โต้แย้งถึงด้านหน้าของพื้นที่/บริเวณสำหรับนักท่องเที่ยว (พื้นที่/บริเวณที่ถูกจัดตั้งขึ้นโดยเฉพาะสำหรับการจัดแสดงเพื่อนักท่องเที่ยว,การชมทิวทัศน์และการบริโภค (มรดก) อาทิ จุดชมวิวทิวทัศน์,พิพิธภัณฑ์หรือมัคคุเทศก์) และด้านหลังของพื้นที่/บริเวณสำหรับนักท่องเที่ยว (พื้นที่/บริเวณที่เป็นส่วนบุคคลที่ไม่เปิดให้กับสาธารณะในการเข้าชม อาทิ บ้านและสวนส่วนบุคคล ,ครัวของห้องอาหาร/ภัตตาคารหรือโรงงานอุตสาหกรรมทั้งหลาย) อุตสาหกรรมการ

ท่องเที่ยวถูกจัดอยู่รอบๆ – หรือที่จริงแล้วทะนงตนอยู่ใน – ส่งเสริมการจัดการอย่างเป็นขั้นเป็นตอนของแหล่งดึงดูดด้านหน้าของตน จุดหมายปลายทางจะต้องมีจำนวนขั้นต่ำจำนวนหนึ่งและ"ด้านหน้า" ที่หลากหลายก่อน ยกตัวอย่างเช่น การที่รถทัวร์สามารถมาจอดที่นั้นได้ (Craik 2001:117)นักท่องเที่ยวจำนวนมากที่เสาะหาพื้นที่หลังเวทีมองเห็นถึงการแบ่งแยกนี้เช่นกัน ดังที่ Craik อธิบายต่อว่าแรงบันดารใจของพฤติกรรมของนักท่องเที่ยวกำเนิดมาจากความต้องการที่จะไปถึงด้านหลังของ" ด้านหน้า" เพื่อให้ได้มาซึ่งประสบการณ์ด้านหลัง – หรือที่จริงแล้ว,นักท่องเที่ยวคิดไปว่านั่นคือสิ่งที่พวกเขาต้องการจะทำสำนวน อาทิ "ออกจากทางที่พัง" (getting off the beaten track) "การหลีกหนีที่ยิ่งใหญ่" (the great escape) "ไปให้ไกลจากสิ่งทั้งมวล" (getting away from it all) สามารถอธิบายถึงคำกล่าวด้านบนได้ (MacCannell อ้างไว้ใน Craik 2001: 117) การเสาะหาประสบการณ์ที่เป็นของแท้นั้นนำไปสู่การมีผู้ชมที่มีการสัมผัสรู้ที่มากขึ้นและความเปลี่ยนแปลงในการเข้าถึงการตีความหมาย/การแปลความหมาย/การเป็นตัวแทนซึ่งแสดงออกถึงความหมาย...ความเปลี่ยนแปลงในการตีความหมาย/การแปลความหมาย/การเป็นตัวแทนซึ่งแสดงออกถึงความหมาย...ของคนๆหนึ่งนั้น ,เช่นเคย, คือมุมมองเฉพาะของแต่ละบุคคล จึงนำไปสู่ความคิดและมุมมองที่หลากหลายของความเป็นของแท้ หลายคนเชื่อว่าความพยายามในการนำเสนอการตีความ/การแปลความหมาย/การเป็นตัวแทนซึ่งแสดงออกถึงความหมาย... ที่เป็น "ของแท้" (Naraphong Charassri, 2004: 54)

นอกจากนั้นนราพงษ์ จรัสศรี ยังให้ความเห็นเกี่ยวกับแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK)ไว้อีกว่า

แนวคิดเรื่องของเบื้องหน้าเบื้องหลัง ในทฤษฎีของการท่องเที่ยวเบื้องหน้าหมายถึงการจัดฉากให้นักท่องเที่ยวดู เบื้องหลังคือสิ่งที่อยู่เบื้องหลังกระบวนการการจัดฉากเพื่อให้นักท่องเที่ยวดู ถ้าจะยกตัวอย่างงานทางด้านนาฏยศิลป์ จะเห็นว่าการแสดงที่อยู่บนเวที ณ วันที่แสดงจริง คือการจัดฉาก จัดแสง จัดองค์ประกอบทางด้านการแสดง ซึ่งรวมถึงลีลาการแสดง ให้สมบูรณ์ที่สุด ถ้าเป็นการแสดงสดให้มีความผิดพลาดน้อยที่สุด ถ้าเป็นภาพยนตร์ หรือรายการทีวี ก็จะเป็นการแสดงที่สามารถปรับหรือแก้ไข ตัดต่อ เพื่อให้ได้ภาพสุดท้ายที่สมบูรณ์ที่สุด เพื่อนำเสนอต่อผู้ชม ในขณะที่เบื้องหลังจะไม่ได้ถูกนำเสนอ แต่ในเรื่องของเบื้องหลัง ตามทฤษฎีของการท่องเที่ยวจะมีนักท่องเที่ยวบางประเภท ที่เห็นว่าการแสดงเบื้องหน้าเป็นสิ่งที่จอมปลอม เป็นการจัด

ฉาก หรือตามแนวคิดของปรัชญาไทย ผักชีโรยหน้าเพราะฉะนั้นนักท่องเที่ยวที่มีความลึกซึ้งจึงอยากจะค้นคว้า เจาะลึกลงไปถึงเบื้องหลังซึ่งก็คือวิธีการก่อนที่จะเกิดการจัดฉากเบื้องหน้าขึ้น เพราะฉะนั้นตัวอย่างเบื้องหลังของนักท่องเที่ยว กลุ่มที่มีความลึกซึ้งต้องการจะดูก็มักจะเป็นวิถีชีวิตแบบปกติของชุมชนทั่วไป ที่ถือว่าเป็นของจริงของแท้ (Authentic) หรือถ้าเป็นเรื่องของโรงละครหรือโรงลิเกในอดีต ผู้ชมสามารถจะชมได้ทั้งเบื้องหน้าซึ่งเป็นการแสดงบนเวทีในขณะเดียวกันก็สามารถเดินอ้อมไปหลังเวทีการแสดง เพื่อดูเบื้องหลังจะเห็นนักแสดงนั่งพักผ่อน แต่งหน้า แต่งตัว ทอดไข่ รับประทานอาหาร ท่องบทแสดงเป็นต้นเพราะฉะนั้นจะทำให้เห็นว่าในประเพณีของไทยมีแนวคิดเรื่องของเบื้องหน้าเบื้องหลังทางด้านศิลปะการแสดงอยู่คู่กับสังคมไทยมาเป็นเวลานานแล้วตั้งแต่อดีตแต่แนวคิดนี้ก็สามารถนำมาใช้เพื่อที่ให้คนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้ และนำไปต่อยอดเป็นการแสดงแบบสร้างสรรค์ได้เป็นอย่างดี” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กันยายน 2558)

2.3.2 ทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น

2.3.2.1 แนวคิดหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)

ธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายถึงแนวคิดในนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จากหนังสือเรื่อง "Appreciating Dance" (2006) ของ แฮเรียต ไลหส์ (Harriet Lihs) สามารถสรุปและจำแนกได้ 9 ประการ ดังต่อไปนี้

1. มีการใช้วิธีการที่เรียกว่า การด้นสด (improvisation) หรือการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ มาใช้เป็นเครื่องมือหนึ่งในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ขณะที่ในบางผลงานสามารถนำวิธีการด้นสดนี้ไปพัฒนาเป็นผลงานที่สำเร็จรูปได้อย่างมากมาย ซึ่งการด้นสดมักเป็นการทดลองที่ได้รับความนิยมอย่างมาก อีกทั้งยังอาจปรากฏท่าทางใหม่ ๆ หรือท่าทางที่กระทำซ้ำไปซ้ำมาก็ได้เช่นกัน บ่อยครั้งที่ผลงานนาฏยศิลป์มักจะได้มาจากส่วนหนึ่งส่วนใดของวิธีการด้นสด แต่ศิลปินก็ควรพิจารณาด้วยว่าวิธีการนี้เป็นเพียงแนวหนึ่งทางในการออกแบบเท่านั้น ซึ่งต่อมาวิธีการนี้ได้พัฒนาจนกลายเป็นที่รู้จักกันในนามว่า คอนแทคอิมโพรไวเซชัน (contact improvisation) จนกระทั่งสามารถพัฒนาและแยกตัวเองออกมากลายเป็นศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์รูปแบบย่อย ๆ อีกรูปแบบหนึ่ง

2. นาฏยศิลปินบางกลุ่มได้พยายามสลายรูปแบบการใช้ทักษะปฏิบัติขั้นสูงในการแสดงหรือการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ และมักจะใช้นักแสดงที่ปราศจากการฝึกหัดนาฏยศิลป์ (untrained performers) ในบางผลงานอาจเรียกได้ว่าเป็นศิลปะที่สมจริงหรือเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง (happening)

3. มีการเพิ่มระดับความเข้มข้นของทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์มากขึ้น โดยเฉพาะเห็นได้จากคุณภาพของการเคลื่อนไหวร่างกายที่อาศัยความแข็งแรงอย่างยิ่งในการขับเคลื่อนการเคลื่อนไหวต่างๆ ที่เกิดขึ้น ศิลปินจะต้องมีความอดทนของร่างกายที่สูงขึ้น และต้องมีความคิดริเริ่มในการรักษาสมรรถนะของร่างกายให้มีคุณภาพอยู่ตลอดเวลา เป็นต้นว่าการออกกำลังกายหรือการฝึกหัดนาฏยศิลป์อย่างสม่ำเสมอ

4. มีการนำนาฏยศิลป์ไปใช้ร่วมกับสภาพแวดล้อมใหม่ๆ ที่แตกต่างไปจากเดิม โดยปกติมักจะพบเห็นงานนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในเวทีแบบโพรซิเนียม (proscenium) แต่นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่อาจนำการแสดงไปจัดแสดงในสถานที่หรือสภาพแวดล้อมอื่น เช่น บริเวณถนนในเมือง บนหลังคา บนภูเขา ทะเลทราย พิพิธภัณฑ์ หรือบริเวณลานจอดรถ โดยผลงานศิลปะที่นำมาจัดแสดงในสถานที่ดังที่กล่าวมานี้ หรือพบเห็นในสภาพแวดล้อมที่ไม่เหมือนเดิมนั้น มักคุ้นเคยกับคำว่าเป็นศิลปะเฉพาะที่ (site-specific art)

5. ผลงานนาฏยศิลป์อาจใช้วิธีการแบบภาพตัดแปะ โดยมีส่วนผสมเพียงแค่ท่าทางนาฏยศิลป์ ดนตรีหรือเสียงประกอบ ศิลปินบางคนสามารถสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ภายใต้ความเงียบ หรือบางครั้งอาจให้นักแสดง นักดนตรี และผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงเหล่านั้นไปพร้อมๆ กัน หรืออาจอยู่ปะปนร่วมกันโดยไม่ได้แยกพื้นที่ระหว่างนักแสดง นักดนตรี และผู้ชมออกจากกัน

6. สำรวจทางเลือกใหม่ๆ ที่จะนำมาใช้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เช่น การนำเรื่องราวส่วนตัวของศิลปิน โดยตั้งอยู่บนประวัติศาสตร์ของตนเองก็เป็นได้ หรือเป็นประเด็นทางสังคมที่มีความรุนแรง เหล่านี้เป็นปรากฏการณ์ทางด้านแนวคิดที่สามารถสร้างงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้

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

8. นาฏยศิลปินหลังสมัยใหม่หลายคนทำการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในลักษณะที่เรียกว่า ไม่ระบุเพศ (unisex) จึงไม่ปรากฏความเป็นชายหรือความเป็นหญิงที่ชัดเจน เป็นต้นว่าการเรียกร้องความแข็งแรงในนักแสดงผู้หญิง นักแสดงผู้หญิงมีการอุ้มชูนักแสดงผู้ชาย หรือแม้แต่วิธีการแต่งกายก็ไม่เฉพาะเจาะจงให้เห็นว่าเป็นผู้ชายหรือผู้หญิง ขอยกตัวอย่างการแสดงเรื่อง อพาร์ทเมนท์

(Appartement) ในปี ค.ศ. 2000 ของศิลปินที่ชื่อว่า แม็ตส์ อัค (Mats Ek) ซึ่งให้นักแสดงผู้ชายไปสวมกระโปรงของผู้หญิง และนักแสดงผู้หญิงมาสวมหมวกแบบผู้ชาย

9. ความสนใจพิเศษทางด้านการนำเทคโนโลยีมาใช้กับงานนาฏยศิลป์ เช่น การใช้ไฟแอลอีดี (LED) มาเป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ หรือการใช้ความสามารถอื่น ๆ ทางเทคโนโลยีมากำกับและช่วยเหลือให้ผลงานนาฏยศิลป์มีความแปลกใหม่ หรือให้เกิดการสื่อสารที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำสิ่งเหล่านี้มาใช้จะต้องคำนึงถึงการสื่อสารที่เรียบง่ายและตรงไปตรงมา ดังแนวคิดที่เรียกว่าทำน้อยได้มาก(less is more)(Lihs, 2009: 139-140 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 66-67)

2.3.2.2 ศิลปินโพสต์ต์โมเดิร์น

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย มีความสัมพันธ์กับการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ (Post-modern Dance) โดยศิลปินในปัจจุบันมีการนำแนวคิดของการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ (Post-modern Dance) มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์

โพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ 2503 เป็นยุคของนาฏยศิลป์ที่ได้รับการขนานนามโดยทั่วไป ซึ่งเป็นการแสดงที่ศิลปินที่สร้างสรรค์งานขึ้นจะมีความแตกต่างกันออกไปมากมายจนไม่สามารถจำกัดลักษณะใดเป็นลักษณะเฉพาะของยุคนี้ได้ 3 ศิลปินในยุคโพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ ต่างก็มีความคิดที่แตกแยกออกกันไป จึงไม่สามารถจำกัดลักษณะใดเป็นลักษณะเฉพาะได้ อย่างไรก็ตามศิลปินในยุคนั้นมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานที่แตกต่างกัน จะไม่นำลักษณะหรือรูปแบบนั้นๆ มาพิจารณา แต่จะถือระยะเวลาในการสร้างสรรค์ผลิตผลงานนั้นเป็นสำคัญ

ศิลปินในยุคโพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ ต่างมีความเห็นว่าตนเองเป็นผู้ปฏิวัติรูปแบบของมาธา เกรแฮม (Matha Graham) ซึ่งข้อแตกต่างบางประการที่ทำให้การแสดงในรูปแบบของโพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ แตกต่างจากนาฏยศิลป์อื่นคือการแสดงสามารถจัดในสถานที่ต่างๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ โรงยิม หลังคา อาคาร สถานที่เหล่านั้นๆกลับกลายเป็นที่ใช้แสดงนอกเหนือไปจากการแสดงในโรงละครในรูปแบบปกติ

นอกจากแนวคิดของการแสดงในรูปแบบของโพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ จะสามารถจัดแสดงโดยไม่จำกัดสถานที่ แนวคิดของศิลปินในยุคนี้ ยังสามารถนำเสนอในด้านของชีวิตประจำวันของตัวศิลปิน โดยนำเสนอผ่านในรูปแบบของการเต้น

โพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ได้เริ่มจัดการแสดงขึ้นที่ จัดสัน เชิร์น (Judson Church) ซึ่งอยู่ในบริเวณของกรีนวิช วิลเลจ (Greenwich Village) ในกรุงนิวยอร์ค ในปี พ.ศ 2505 โดยจัดทำการแสดงในรูปแบบของศิลปินที่ต่างมารวมตัวกัน เพื่อนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบของตัวเอง ได้แก่

อีวอน เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) ไม่สนใจในการเคลื่อนไหวแบบที่ต้องอาศัยเทคนิคจากการเรียนในชั้นเรียน เธอมีความเชื่อที่ว่าใครก็สามารถเต้นได้ทุกคน เธอเขียนหนังสือประกาศนโยบายที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องนี้ เรนเนอร์ เป็นผู้ริเริ่มใช้คำว่าโพสต์ต์โมเดอร์ดานซ์เป็นครั้งแรก

เดวิด กอร์ดอน (David Gordon) มักจะเรียกตนเองว่า ผู้สร้าง (Constructor) เป็นผู้ออกแบบท่าเต้นรำซึ่งไม่ยึดติดกับความเป็นทางการ โดยบางครั้งทำให้งานออกมาดูเหมือนความบังเอิญซึ่งแสดงออกมาโดยไม่เจตนา เดวิด กอร์ดอน ได้ร่วมแสดงในงานหลายชิ้นของอีวอน เรนเนอร์

สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton) เป็นผู้ที่คิดค้นและได้รับการยกย่องให้เป็นบิดาแห่งคอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Contact improvisation) ซึ่งเป็นการเต้นรำในรูปแบบใหม่ที่ใช้น้ำหนักของร่างกายให้มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติของแรงโน้มถ่วงของโลก โดยการที่นักเต้นต่างผลัดกันส่งแรงและรับแรงกับคู่ของตนเอง ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับกฎแรงโน้มถ่วงของโลกและความสามารถในการเคลื่อนไหวของนักแสดง

ทริชา บราว์น (Trisha Brown) นักออกแบบงานเต้นรำโดยคำนึงถึงที่ว่าง (Space) ในระยะเวลา 20 ปีแรกของผลงานการแสดงของเธอ ไม่ได้ให้ความสำคัญของเรื่องดนตรีและการละครมากนัก เธอได้หยิบยกกฎเกณฑ์ของการกีฬาและการเล่นเกมส์มาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง

ลูซินดา ไชล์ส (Lucinda Childs) ได้สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของการทดลอง ซึ่งนับเป็นลักษณะเฉพาะของโพสต์ต์โมเดอร์นดานซ์ โดยมีรูปแบบเรียบง่ายและใช้ลีลาท่าเต้นค่อนข้างที่จะประหยัดที่สุด ลูซินดา ไชล์ส มักจะใช้การเดิน วิ่ง เหวี่ยง ที่มีความเกี่ยวข้องกับจังหวะของการแสดงที่อิงกับเรื่องของเรขาคณิต (Geomatric Patterm) ส่วนใหญ่มักจะเป็นกลุ่ม (Group Work) ที่มีนักแสดงหลายคน

ลอรา ดีน (Laura Dean) ได้สร้างสรรค์ผลงานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ โดยมีท่าเต้นที่ธรรมดาสามัญ เรียบง่าย ซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive Movement) โดยสร้างและเปลี่ยนรูปแบบ (Pattem) ซึ่งเป็นการเต้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป และนอกจากนี้เธอยังใช้เทคนิคที่ต่างออกไปจากการหมุนที่มีแบบแผนที่เคร่งครัด เช่น ท่าหมุนในบัลเล่ต์

ทวีลา ธาร์ฟ (Twyla Tharp) โดยลีลาท่าเต้นของเธอเป็นการผสมผสานกันระหว่างงาน ที่มีทั้งเรื่องกฎเกณฑ์ที่ดูเรียบง่าย สบายๆ ตลก และทันสมัย ไม่ได้เป็นเรื่องของนักเต้นโดยเฉพาะและไม่ใช่เรื่องของพระเอกผู้พิชิตอธรรม หรือนิยามที่มีลักษณะของตัวละคร(2548:138)

2.3.3 แนวคิดลัทธิจุลนิยม (Minimalism)ธรากร จันทนะสาโร ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่า

การทำให้น้อยแต่ได้ผลลัพท์มากเป็นอภิปรัชญาของแนวคิดหลังสมัยใหม่ (postmodernism) ที่อยู่เบื้องหลังศิลปะวิทยาการหลากหลายแขนงรสนิยมของแนวคิดดังกล่าวนิยมความเรียบง่าย (simplicity) ผู้ปฏิวัติวงการสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ คือ ลุดวิก มีส วาน เดอร์ โรห์ (Ludwig Mies van der Rohe)เป็นผู้ที่ยึดหลักในการออกแบบผลงานที่เรียกว่า “Form follows fucntion” ซึ่งกลายมาเป็นแนวคิดที่เรียกว่า Less is more อันหมายถึงน้อยกว่าคือมากกว่า (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 18 มีนาคม 2558)

ดังเช่นเดียวกับที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า “ในการพัฒนางานนาฏยศิลป์แบบโพสต์โมเดอร์น (postmodern dance) การใช้รสนิยม Less is more เป็นการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ปราศจากกรอบของพันธนาการ”(นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2558)

2.3.4 แนวคิดป็อปอาร์ต (pop art) ศิลปะประชานิยม คือ ชื่อของแบบอย่างศิลปะรู้จักกันในนามของศิลปะสัจจะนิยมใหม่ ซึ่งเกิดจากกระแสการพัฒนาตัวของขบวนการพาณิชย์ศิลป์ และมีลักษณะสะท้อนวัฒนธรรมของมวลชนในระบบสังคมอุตสาหกรรม เช่น ผลงานศิลปะที่ใช้รูปแบบของแถบภาพการ์ตูน หรือใช้รูปแบบของอาหารยอดนิยม หรือรูปแบบของสลากยี่ห้อสินค้า ศิลปะประชานิยมนี้พัฒนาขึ้นในนครนิวยอร์กในช่วงปลายทศวรรษที่ 1950 เป็นขบวนการด้านศิลปะที่ต้านขบวนการ ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม ซึ่งกำลังมีบทบาทสำคัญอยู่ในวงการศิลปะในระยะกึ่งทศวรรษที่1960 เนื่องจากศิลปะประชานิยม สร้างผลงานที่แสดงลักษณ์ของคน สัตว์ สิ่งของ ซึ่งตรงกันข้ามกับแนวทางของศิลปะในลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม และศิลปะประชานิยมนี้เข้ามาแทนที่ในฐานะของผู้นำ ขบวนการศิลปะล้ำยุคในประเทศสหรัฐอเมริกาในระยะหลังของทศวรรษนั้น ศิลปะประชานิยมเริ่มได้รับความนิยมลดน้อยถอยลงเนื่องจากกระแสคลื่นลูกใหม่ของแบบอย่าง ศิลปะแบบสารัตถศิลป์และศิลปะขอบคม เข้ามาแทนที่ในภายหลัง ศิลปินผู้นำของขบวนการ ศิลปะประชานิยม ได้แก่ แจสเปอร์ จอห์น (ค.ศ.1930-) โรเบิร์ต เราเชนเบิร์ก (ค.ศ.1925-) แอนดี วอร์โฮล (ค.ศ.1931 – 1987) ลาร์รี รีเวอร์ส (ค.ศ.1923-) แคลส์ โอล์เดนเบิร์ก (ค.ศ.1929-) รอย ลิคเตนสไตน์ (ค.ศ.1923-) จอร์ช ซีกัล (ค.ศ.1924-) และโรเบิร์ต อินเดียนา (ค.ศ.1928-) (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2554: 484-537)

2.3.5 แนวคิดศิลปะจัดวาง ศิลปะติดตั้ง (อังกฤษ: Installation art) หมายถึงประเภทของงานศิลปะที่มีที่ตั้งเฉพาะจุด, เป็นงานสามมิติ ที่ออกแบบเพื่อที่จะแปรสภาพการรับรู้ของสิ่งแวดล้อม (perception of a space) หมายถึงศิลปะภายในตัวสิ่งก่อสร้าง ถ้าตั้งอยู่ภายนอกก็มักจะเรียกว่า

“ศิลปะภูมิทัศน์” (Land art) และศิลปะสองประเภทนี้คาบเกี่ยวกัน ศิลปะจัดวางอาจจะเป็นได้ทั้งศิลปะที่ติดตั้งอย่างถาวรหรือเพียงชั่วคราวก็ได้ ศิลปะจัดวางได้รับการติดตั้งในการแสดงงานนิทรรศการศิลปะ เช่นในพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลป์ หรือในบริเวณทั้งที่เป็นของส่วนบุคคลและของสาธารณชน ประเภทของงานก็ครอบคลุมตั้งแต่การใช้วัสดุที่พบโดยทั่วไป ที่มักจะเลือกสรรจากวัสดุที่ทำให้มีความกระทบอารมณ์ รวมไปถึงวัตถุสมัยใหม่เช่นวิดีโอ, เสียง, การแสดง, ความเสมือนจริงแบบดื่มด่ำ (Immersive virtual reality) และอินเทอร์เน็ต ศิลปะจัดวางหลายชิ้นเป็นศิลปะเฉพาะที่ (Site-Specific Art) ซึ่งหมายความว่าเป็นงานที่ออกแบบให้ติดตั้งตรงตำแหน่งหรือสถานที่ที่สร้างงานศิลปะโดยเฉพาะเท่านั้น

2.4 งานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

งานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในที่นี้ หมายถึง โครงเรื่องที่นำเสนอเรื่องราวความเป็นเบื้องหน้าเบื้องหลังในอดีต และปัจจุบันซึ่งเคยปรากฏเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยจึงรวบรวมผลงานที่มีความเหมือนและต่างเพื่อสังเคราะห์หาข้อมูลในการสร้างสรรค์ดังนี้ วิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาลีลาสตรีและบทบาทนางมณโฑในนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “นารายณ์อวตาร”, ละครจินตภาพ “นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”, นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ Dance Laboratory: FRONT AND BACK in Dance (เบื้องหน้าเบื้องหลังการเต้นระบำ)โดยผู้วิจัยอธิบายรายละเอียดต่อไป

2.4.1 วิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาลีลาสตรีและบทบาทนางมณโฑในนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “นารายณ์อวตาร” ได้ศึกษาละครจินตภาพ “นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”ในการแสดงนั้น ผู้วิจัยได้มีโอกาสร่วมเป็นหนึ่งในนักแสดงและผู้ช่วยผู้กำกับ จึงใช้การสังเกตการณ์มาเป็นเครื่องมือในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ พบว่ามีเอกลักษณะเฉพาะตัว ทั้งด้านการออกแบบองค์ประกอบและแนวคิด ซึ่งรายละเอียดมีปรากฏอยู่ในวิทยานิพนธ์

> ความงามด้านวรรณศิลป์และจิตรกรรมของรามเกียรติ์เป็นแรงบันดาลใจให้ ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผลิตผลงานละครสร้างสรรค์ด้านนาฏยศิลป์“นารายณ์อวตาร” คัดเลือกและตัดเฉพาะตอนที่เกี่ยวกับการกำเนิด(AVATAR) อันเป็นปฐมบทของการเกิดเรื่องราวใน “รามเกียรติ์” โดยแบ่งออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ นารายณ์ปราบนนทุก, นารายณ์อวตาร, ลงกาและอโยธยา (มณโฑหอมข้าวทิพย์ชื่อตอนในบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1) ครั้งแรกของการจัดการแสดงนารายณ์อวตารเกิดขึ้นที่โรงละครกาดเธีย

เตอร์ (ศูนย์การค้ากาดสวนแก้ว) จังหวัดเชียงใหม่ ในวันที่ 8-9 พฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2539 (ค.ศ.1996) เปิดแสดงทั้งหมด 8 รอบการแสดง ตั้งแต่วันที่ 8-9 พฤศจิกายน 2539 วันละ 4 รอบการแสดง ในเวลา 10:00 น. / 13:00 น. / 16:00 น. และ 19:30 น. หลังจากการแสดงที่จังหวัดเชียงใหม่ 6 ปีต่อมาก็ได้มีการจัดการแสดงนารายณ์อวตารขึ้นอีกครั้งที่กรุงเทพฯ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยในวันศุกร์ที่ 14 เสาร์ที่ 15 กุมภาพันธ์ ปี พ.ศ. 2546 (ค.ศ.2003) เวลา 19:30 และ วันอาทิตย์ที่ 16 กุมภาพันธ์ ปี พ.ศ. 2546 (ค.ศ.2003) เวลา 14:00 การแสดงครั้งที่ 2 จัดทำขึ้นเนื่องในโอกาสครบรอบ 25 ปี ของบริษัท Thai Art Movement มีการปรับปรุงการแสดงจากครั้งแรก ด้วยการเปลี่ยนชื่อการแสดงครั้งนี้เป็น “นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”ซึ่งการแสดงครั้งนั้นเต็มไปด้วยคุณค่าแห่งความงดงามในด้านการผลิต บทการแสดง การออกแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก แสง เสียง มีการพากย์บทการแสดงสด และยังเป็นการแสดงที่ได้นำแบบอย่างมาจากนาฏยศิลป์ไทยโบราณดั้งเดิมที่ใช้นักแสดงเป็นชายล้วนทั้งสิ้นมาใช้ จึงมีการถ่ายทอดลีลาสตรีเพศโดยนักแสดงชายล้วนในแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แต่ยังคงไว้ในความสำคัญของบทบาทการแสดงแบบดั้งเดิม ถือว่างานชิ้นนี้มีเอกลักษณ์ (Identity) เฉพาะตัวเป็นอย่างมาก โดยมีวัตถุประสงค์หลักคือ ต้องการเป็นเครื่องมือสื่อสารระหว่างการแสดงนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมกับการแสดงนาฏยศิลป์แบบร่วมสมัย เพื่อให้คนรุ่นใหม่ซาบซึ้งในวรรณกรรมและนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม

การจัดการแสดงครั้งแรกของนารายณ์อวตารเกิดขึ้นที่โรงละครกาดเธียเตอร์ (ศูนย์การค้ากาดสวนแก้ว) จังหวัดเชียงใหม่ ในวันที่ 8-9 พฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2539 (ค.ศ.1996) ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้กำกับและออกแบบท่าเต้น ได้สร้างงานที่เป็นการผสมผสานระหว่างการแสดงแบบดั้งเดิมและ Modern เข้าด้วยกัน Nilubon Pornpitagpan นักวิจารณ์ได้ลงตีพิมพ์บทความในหนังสือพิมพ์ Bangkok Post เมื่อวันศุกร์ที่ 25 ตุลาคม ปีพ.ศ. 2539 (ค.ศ.1996) กล่าวว่า นารายณ์อวตารเป็น “การถ่ายทอดวรรณกรรมเก่าสู่การแสดงในรูปแบบใหม่”ในการแสดงครั้งแรกมีการใช้ดนตรีแบบธรรมเนียมและแบบไม่มีธรรมเนียม โดยมีการผสมผสานเสียงระหว่างเสียงแบบดั้งเดิมและเสียงแบบร่วมสมัย ในส่วนดนตรีดั้งเดิมนั้นได้อาจารย์เมทา หมู่เย็น–อาจารย์ สุรพล สุวรรณ ผู้เชียวชาญในด้านดนตรีแบบดั้งเดิมมาช่วยดูแลในส่วนนั้น ส่วนในการแสดงครั้งล่าสุดมี Billy Cowie นักดนตรีจาก London เป็นผู้ดูแล

ในการแสดงครั้งแรกได้มีการนำเสียงดั้งเดิมของบทประพันธ์มาใช้เพื่อเป็นการส่งเสริมการแสดง โดยมีนักแสดงอาชีพ และนักแสดงร่วมกว่าร้อยชีวิต จากพระหฤทัย

คอนแวนต์และวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ในการแสดงครั้งนั้นจะใช้นักแสดงทั้งชายและหญิง แต่ในการแสดงรอบสุดท้ายของแต่ละวันจะใช้นักแสดงที่เป็นผู้ชายล้วน หลังจากการแสดงที่จังหวัดเชียงใหม่ 6 ปีต่อมาก็ได้มีการจัดการแสดงนารายณ์อวตาลขึ้นอีกครั้งที่กรุงเทพฯ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยแต่ในการแสดงครั้งนี้ใช้นักแสดงอาชีพที่เป็นชายล้วนเท่านั้น อีกทั้งยังเพิ่มการบรรยายพากษ์สดและดนตรีไทยเดิมเข้าร่วมอีกด้วย การแสดงครั้งที่ 2 นี้จัดทำขึ้นเนื่องในโอกาสครบรอบ 25 ปี ของบริษัท Thai Art Movement เพื่อให้มีความแตกต่างจากการแสดงในครั้งแรก จึงได้ทำการเปลี่ยนชื่อการแสดงครั้งนี้เป็น “นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์” ได้รับการตอบรับที่ดีจากนักวิจารณ์ โดยเฉพาะจาก Column “การก้าวสู่บันไดขั้นต่อไปของวงการ Contempolary Dance” (Pravit Mahasarinand. February 23, 2003) ในหนังสือพิมพ์ The Nation ซึ่งเขียนโดยนาย Pravit Mahasarinand’s

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี นักออกแบบสร้างสรรค์ผู้เกี่ยวข้องกับทุกขั้นตอนของการผลิตการแสดง กล่าวว่า “ผมเป็นนักออกแบบท่าเต้นและออกแบบสร้างสรรค์ในทั้งสองการแสดง และผมยังรับบทนางนารายณ์ นางมณโฑและวิญญาณนางมณโฑตอนที่ได้กลิ่นข้าวทิพย์ด้วย ผมมีส่วนเกี่ยวข้องกับการออกแบบโปสเตอร์ ออกแบบเครื่องแต่งกาย ออกแบบท่าเต้น กำกับ และควบคุมการผลิต” คุณ Pravit Mahasarinand ยังกล่าวอีกว่า “เขาเป็นคนที่ทำให้ทุกอย่างเกิดขึ้นได้” (Pravit Mahasarinand.February 23,2003) (สมชาย โตวิทิตวงศ์, 2553: 1, 2, 104, 109, 113, 114)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.2 ละครจินตภาพ “นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์” ผู้วิจัยได้มีโอกาสร่วมเป็นส่วนหนึ่งของละครเรื่องนี้จึงนำประสบการณ์ตรงมาใช้ในงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังได้ทั้งในบทบาทนักแสดงที่ต้องเตรียมสร้างอารมณ์และจิตใจ(Psychological and emotional preparation) ฝึกฝนลีลา(Choreography) จดจำพื้นที่บทเวที(Blocking) และในฐานะผู้ช่วยผู้กำกับอันมีหน้าที่ปฏิบัติตามสิ่งที่ผู้กำกับมอบหมายอย่างเป็นทางการ เช่น ถ่ายทอดลีลาการแสดง เป็นผู้ฝึกซ้อมนักแสดง แบ่งกลุ่มนักแสดงออกเป็นกลุ่ม จัดซ้อมที่ละฉากที่ละตอน กำหนดการฝึกซ้อม จัดตารางนัดหมายประกาศพิมพ์แจกให้ทุกคนทราบคิว รวมถึงตลอดเวลาของการฝึกซ้อมต้องอยู่ร่วมในบรรยากาศเพราะต้องรับทราบทุกขั้นตอนของการฝึกซ้อมและงานอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดงทุกด้าน ดูแลการเคลื่อนไหวของนักแสดงบนเวทีตั้งแต่ศีรษะจดเท้า ต้องรักษาเวลาให้ต่อเนื่องเป็นที่ปรึกษาของฝ่ายฉาก ฝ่ายแต่งหน้าแต่งกาย ไฟแสงสี ดนตรี ในวันก่อนการแสดงผู้กำกับการแสดงจะต้องเหน็ดเหนื่อยที่สุดเพราะเป็นศูนย์รวมของนักแสดงและเจ้าหน้าที่ทุกฝ่ายดังนั้นผู้ช่วยผู้

กำกับต้องสามารถแบ่งเบาภาระของผู้กำกับการแสดงเพื่อให้งานดำเนินไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ เช่น เดินออกมาดู Blocking ในทุกมิติของเวที อำนวยการหลังเวทีในการเข้าออกของนักแสดง ฉาก แสง-เสียง และในวันแสดงจริงต้องประจำอยู่บนเวทีเพื่อควบคุมการแสดงให้ต่อเนื่องผ่านวิทยุสื่อสารรวมไปถึงออกแสดงในฐานะนักแสดงอีกด้วย

2.4.3 Dance Laboratory: FRONT AND BACK in Dance (เบื้องหน้าเบื้องหลังการเต้นระบำ)

การนำเสนอการแสดงชุดนี้มีความน่าสนใจในการเล่าเรื่องราวจากบรรยากาศของภาพเบื้องหลัง การซ้อมก่อนการแสดงจริงต่อหน้าผู้ชม ได้ถูกนำมาเป็นเนื้อหาในการแสดงโดยใช้ลีลาท่าทาง เทคนิค การเต้นรำที่หลากหลาย อาทิ บัลเลต์แบบคลาสสิก แจ๊สด๊านซ์ แท็ปด๊านซ์ สื่อถึงเรื่องราวของนักเต้นระบำที่วุ่นวายอยู่กับการซ้อม ท่ามกลางความคิดคำนึงภาพของการแสดงในอดีตที่ยังคงจดจำได้ถูกนำมาเป็นเนื้อหาของการแสดงในรูปแบบด๊านซ์เธียเตอร์ (dance theatre)

จากการศึกษางานวิจัยและใช้ประสบการณ์ตรงในการลงมือทำจริง รวมถึงลงพื้นที่ภาคสนามในการชมผลงานสร้างสรรค์เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังนี้ ทำให้ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลเหล่านี้มาประมวลคัดกรองหาจุดเด่นจุดด้อยทิ้งให้ความรู้ตกตะกอนและนำมาใช้เป็นฐานในการต่อยอดงานอันเป็นประโยชน์ในการวิจัยครั้งนี้

2.5 การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ คือ การทำให้เกิดสิ่งใหม่ขึ้นในโลกด้วยปัญญาของมนุษย์ สิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้นต้องมีลักษณะเป็นต้นแบบในทางใดทางหนึ่ง ไม่ซ้ำกับสิ่งที่เคยมีอยู่แล้ว การสร้างสรรค์เป็นกระบวนการอสิระ ไม่เป็นทาสของสิ่งใด ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์ ปัญญา หรือลัทธิ หรือแบบอย่าง (Style) การสร้างสรรค์ต้องมีเสรีภาพ มีความนึกคิดอย่างอิสระ มีความริเริ่มและก้าวหน้า

การสร้างสรรค์ศิลปะ หมายถึง การสรรหาหรือคิดค้นรูปทรง หรือหน่วย (Unit) ที่มีสาระต่อจุดหมายของการสร้างสรรค์ และจัดระเบียบหน่วยนั้นหรือหน่วยเหล่านั้นให้เกิดเป็นรูปทรงใหม่ เป็นรูปทรงที่มีเอกัตภาพ หรือลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน (Individuality) เป็นต้นแบบ (Originality) และมีเอกภาพ การสร้างสรรค์ตรงข้ามกับการลอกเลียนแบบ (Imitation) ไม่ว่าจะเป็นการลอกเลียนแบบจากธรรมชาติหรือจากสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น (ชลูด นิ่มเสมอ, 2557: 412)

2.5.1 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยนั้น มีความสัมพันธ์กับการแสดงนาฏยศิลป์ตั้งแต่ในสมัยอดีตนั้นจนถึงปัจจุบันโดยมีศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเกิดขึ้นในประเทศค่อนข้างมากและ

มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ยกหยิบแนวความคิดและประสบการณ์ นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ทั้งนี้มีผู้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ดังต่อไปนี้

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

> นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คือการสร้างสรรค์การนำเสนอสิ่งที่ยังไม่ได้เคยมีการนำเสนอมาก่อน เปอร์เซนต์ของความคิดสร้างสรรค์จะมีมากน้อยแตกต่างกันไป ซึ่งศิลปินบางคนจะกล่าวไว้ว่า ในโลกนี้ไม่มีอะไรใหม่เลย แสดงว่าการสร้างสรรค์บางทีมาจากการหมุนเวียนใช้สิ่งที่มีอยู่แล้วในอดีต นำมาปรับปรุง ชดเชยในสิ่งบางสิ่งที่ไม่เหมาะกับยุคสมัยนั้น จึงเกิดเป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมา อาจจะเป็นใหม่ถอดด้านหรือเป็นการบูรณาการจากของบางสิ่งบางอย่างที่มีอยู่แล้ว (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2558)

ในขณะที่ จิรายุทธ พนมรักษ์ ได้เสนอทัศนะนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ไว้ว่า

> นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คือ นอกจากทำขึ้นมาใหม่ ต้องสอดแทรกศาสตร์และศิลป์ ต้องมีความเป็นศิลปะ ต้องขยายคำว่า ศาสตร์ และขยายคำว่า ศิลป์ ศิลปะตรงไหน อย่างไร อิทธิพล สภาพแวดล้อม และควรจะบอกคุณภาพได้ (จิรายุทธ พนมรักษ์, สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2558)

นอกจากนั้น ดารินี ชำนาญหมอ ให้ความเห็นว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์คือ“ผลงานนาฏยศิลป์ที่มีวิธีการคิดพัฒนามาจากองค์ประกอบทางด้านการแสดงต่างๆเพื่อให้เกิดงานใหม่ มีลักษณะเฉพาะสะท้อนถึงแนวคิดที่สำคัญที่ต้องการนำเสนอ”(ดารินี ชำนาญหมอ, สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2558)

ศิลปินในประเทศไทยได้เป็นผู้บุกเบิกและสร้างสรรค์งานไว้ก่อนหน้า เป็นตัวอย่างให้ผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในรุ่นต่อมาได้สร้างสรรค์งานต่อยอด เพื่อให้เกิดงานที่ถือว่าเป็นข้อมูลใหม่ที่จะเป็นประโยชน์ โดยผู้วิจัยต้องการนำข้อมูลที่ศึกษาการสร้างงานทั้งในประเทศและต่างประเทศ เพื่อการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบผลงานการสร้างสรรค์ของวงการทางนาฏยศิลป์ และนำข้อมูลดังกล่าวไปเป็นแนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ต่อไป

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ศิลปินนักวิชาการผู้บุกเบิกทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์และนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทัศนคติเกี่ยวกับการพัฒนาทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของไทยในปัจจุบันว่า การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ได้เน้นถึงความสำคัญเกี่ยวกับเรื่องราวทางสังคมที่ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น โดยสามารถแบ่งเป็นกลุ่มต่างๆ ได้ดังนี้

2.5.1.1 นาฏยศิลป์เพื่อลีลาการเคลื่อนไหว ที่ให้ความสำคัญกับการนำเสนอลีลา การเคลื่อนไหวโดยไม่เน้นเรื่องราวหรือองค์ประกอบอื่น เช่น ทรีโซโลส์ (Three solos) ปี 1984 ดานซ์ซิ่ง (Dancing) ปี 1991

2.5.1.2 ผู้หญิงและบริบททางสังคม ได้ให้ความสำคัญอย่างลึกซึ้งกับสิทธิ สตรี และบริบททางสังคม เช่น เพอร์ฟูม (Perfum) ปี 1989, อีตัว (E-Toor) ปี 1996

2.5.1.3 นาฏยศิลป์ตามวัตถุประสงค์เฉพาะด้าน เป็นการสะท้อนเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมโลก เช่น สภาวะแวดล้อม นาฏยศิลป์บำบัด เช่น ปัจจัยที่หาย (Missing Factor) ได้ให้ความสำคัญกับเรื่องของสิ่งแวดล้อม เช่น ป่า น้ำ อากาศ ที่คนทำลายจนเสียหายไป งานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “อันดามันสูญเสียแต่ไม่เสียศูนย์” ปี 2005 (พ.ศ. 2548) ซึ่งแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับปัญหาของภัยพิบัติทางธรรมชาติที่ทำลายมนุษย์ สังคม และสภาพจิตใจของผู้คงอยู่ เป็นต้น

2.5.1.4 นาฏยศิลป์ที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ เช่น งานวลัยราตรี ค.ศ. 1989 (พ.ศ. 2532) คอนเทมโพลาลี วิชชัวลิตี้ ออฟ ไทย ฟิโลโซฟี (Contemporary Visuality of Thai Philosophy) ปี ค.ศ. 1990 (พ.ศ. 2533) ที่ต่างก็ให้ความสำคัญอย่างลึกซึ้งกับวัฒนธรรมที่เป็นมรดกของชาติไทย

2.5.1.5 นาฏยศิลป์เพื่อวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น คราฟ (Craft) ปี 1998 (พ.ศ. 2541) นำเสนอประเพณีและวัฒนธรรมของประเทศในแถบซีกโลกตะวันออกเฉียงใต้ เช่น อินโดนีเซีย เขมร เป็นต้น

2.5.1.6 นาฏยศิลป์ในแผ่นฟิล์ม เป็นงานนาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์สำหรับงานภาพยนตร์ เช่น บิวตี้ฟลูบ็อกเซอร์ (Beautiful Boxer) 2005, ขอให้รักจงเจริญ (Me and Myself) ปี ค.ศ. 2006 (พ.ศ. 2549)

2.5.1.7 นาฏยศิลป์ในสถานที่เฉพาะหรือศิลปะเฉพาะที่ เช่น งานแสง-เสียงประกอบจินตภาพเรื่อง ”คนดีศรีอยุธยา” ปี ค.ศ. 1995 (พ.ศ. 2538) งาน “วังลดาวัลย์” ปี ค.ศ. 2004 (พ.ศ. 2547)

2.5.1.8 นาฏยศิลป์เพื่อการแข่งขันกีฬาระดับชาติและนานาชาติ เช่น วอล์ แอนด์ พีช (War & Peace) สงครามและสันติภาพ แสดงในพิธีเปิดกีฬาซีเกมส์ครั้งที่ 18 สนามกีฬาแห่งชาติ 700 ปีเชียงใหม่ เรื่องราวระหว่างความดีความชั่ว 1995 (พ.ศ. 2538) งาน ไลฟ์ ออฟ เอเชีย (Lift of Asia) ในปี ค.ศ. 1998 (พ.ศ. 2541)

2.5.1.9 นาฏยศิลป์ที่นำเสนอเรื่องราวที่สื่อความหมายจากวรรณกรรมทั้งของประเทศไทย และนานาชาติ เช่น พระมหาชนก ปี ค.ศ. 2006 (พ.ศ. 2549) เงือกน้อย (Little Mermaids) ปี ค.ศ. 2008 (พ.ศ. 2551) เป็นต้น

2.5.1.10 นาฏยศิลป์ที่นำเสนอเรื่องราวต่างๆประกอบด้วยกันทั้งหมด 3 ชุดการแสดง เมื่อวันที่ 24 ตุลาคม – 2 พฤศจิกายน 2556 การแสดงเดี่ยวโดย นราพงษ์ จรัสศรี ณ BU Theatre Company ในงาน The Repertoire 2013 มหาวิทยาลัยกรุงเทพ มีดังนี้

Salome Dancing for the head – ซาโลเม่นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว

ซาโลเม่ ได้รับแรงบัลดาลใจจากแนวคิดในคัมภีร์ไบเบิลล์ ผ่านรูปแบบการแสดงด๊านซ์ เธียเตอร์ (Dance Theatre) ที่ใช้ท่วงท่าลีลาโดยแฝงนัยยะเกี่ยวกับสัญลักษณ์และละครถึงเรื่องราวของหญิงสาวที่เต้นระบำจนทำให้พ่อเลี้ยงพอใจพร้อมที่จะยกทุกสิ่งทุกอย่างให้เป็นรางวัลกับเธอแต่เธอกลับเรียกร้องขอเพียงสิ่งเดียว คือศีรษะของนักบุญจอหน์ เดอะ แบพทิส (John the Baptist)

การแสดงเรื่องนี้มีการนำเสนอที่โดดเด่นโดยโดยการใช้ความเงียบงันของบรรยากาศผ่านลีลาการแสดงชั้นบรมครูอย่าง นราพงษ์ จรัสศรี ที่มีท่วงท่าลีลาการเต้นที่สวยงาม และมีชั้นเชิงโดยลีลาต่างๆจะเปลี่ยนไปตามหัวที่เปลี่ยนไปของตัวละคร

Ballerina: The pathetic creature – นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา

นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา จากการไม่ยอมรับให้ปรากฏตัวบนเวทีสาธารณะของสตรีสูงศักดิ์ เมื่อเข้าสู่ยุคแห่งการเปลี่ยนแปลง นักเต้นบัลเลต์เริ่มแย่งพื้นที่บนเวทีของนักเต้นบุรุษจนได้ครองความนิยมสูงสุดในยุคโรแมนติกและสืบทอดความนิยมต่อมาในยุคปัจจุบันทั้งๆที่ฝ่ายบุรุษเป็นผู้ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จมาโดยตลอดทำให้สตรีนักเต้นบัลเลต์เสมือนถูกสาปให้เป็น ‘สัตว์โลกผู้น่าสงสาร’ที่ต้องประสบกับทุกขลาภตลอดเส้นทางแห่งความสำเร็จจากผู้ที่สร้างเธอมาถูกถ่ายทอดเป็นการแสดง ที่ใช้ลีลาท่าทางสัญลักษณ์และละครถ่ายทอดถึงเรื่องราวครั้งนี้

การแสดงนี้จึงเป็นการเปรียบเทียบบรรยากาศที่เกิดขึ้นตามความคิดของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันที่ถ่ายทอดเรื่องราวการเต้นบัลเลต์ที่แสนจะเหน็ดเหนื่อยและท้อแท้ผ่านรูปแบบการแสดงดานซ์เธียเตอร์ (Dance theatre) ที่ใช้ลีลาท่าทาง สัญลักษณ์ ถ่ายทอดเรื่องราวผ่านสีหน้าและแววตาของนักแสดง ประกอบกับความหลากหลายในการนำเสนอของเครื่องแต่งกายที่ค่อยๆถอดออกมาประมาณ 10 ชุดการแสดง พร้อมจังหวะของดนตรีที่สร้างอารมณ์ของบรรยากาศไปในทิศทางเดียวกัน

2.5.1.11 นาฏยศิลป์ที่นำเสนอเรื่องราวการแสดงถ่ายทอดอารมณ์ความโดดเดี่ยวอ้างว้าง ของคนที่ตกอยู่ในห้วงบรรยากาศการนึกฝันไปกับเสียงเพลง เป็นการแสดงเมื่อวันที่ 1-2 ตุลาคม 2557 ณ หอศิลปวัฒนธรรม กรุงเทพมหานคร การแสดงเดี่ยวของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์

จรัสศรี ในเทศกาลมหกรรมศิลปะการแสดงนานาชาติ IF (International Performing Arts Festival)

Loneliness (อ้างว้าง) การแสดงชุด “อ้างว้าง” การแสดงที่ถ่ายทอดอารมณ์ความโดดเดี่ยวอ้างว้าง ของคนที่ตกอยู่ในห้วงของบรรยากาศการนึกฝันไปกับเสียงเพลง การแสดงประมาณ 30 นาที โดยจุดเด่นในการแสดงเป็นรูปแบบ ท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ตามแนวคิดของ โพสต์โมเดิร์น (Post Modern) บวกกับท่วงท่าลีลาการแสดงชั้นบรมครูอย่าง นราพงษ์ จรัสศรี ที่มีลีลาการเต้นที่สวยงาม สามารถสะกดผู้ชมให้เข้าถึงอารมณ์ที่ต้องการจะสื่อสารออกมาได้อย่างชัดเจน ซึ่งในการแสดงช่วงหลังมีความน่าสนใจในการนำสิ่งต่างๆ มาร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง คือ มีการนำเอาสุนัขมาร่วมแสดง เป็นฉากที่สร้างความประทับใจและสามารถตีความหมายได้อย่างลงตัวถึงความโดดเดี่ยวอ้างว้างที่ไม่มีใครนอกจากสุนัขข้างกายที่เป็นทุกสิ่ง ได้รับเสียงตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างมาก

2.5.2 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในศตวรรษที่ 19-21

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในศตวรรษที่ 19-21 หลังจากที่มีกระแสความคิดที่ไม่เห็นด้วยและการต่อต้านขนบ รูปแบบ และความเป็นระเบียบแบบแผนของการเต้นรำ ที่มีมาแต่เดิม ซึ่งความคิดดังกล่าวนี้เริ่มเกิดขึ้นหลักจากยุคแห่งการฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ ในราวปลายศตวรรษที่ 19 จนถึงต้นศตวรรษที่ 20 ได้มีการขยายความคิดและการเปลี่ยนแปลงทางความคิด ในการนำเสนอรูปแบบการเต้นที่มีลักษณะใหม่ ๆ ขึ้น

อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan ค.ศ.1878 - 1927) ผู้นำทางด้านโมเดิร์น ดานซ์ (Modern Dance) ผู้ที่นำเสนอการแสดงที่ต่างไปจากการแสดงที่ดูมีระเบียบ แบบบัลเลต์คลาสสิค และบางทีก็มีลีลาท่าทางที่ซ้ำไปซ้ำมา บ่อยครั้งด้วยลักษณะลีลาที่ดูเรียบง่าย (Simplicity) แบบทัศนคติ จิตวิญญาณแห่งความอิสระ หรือฟรีสปิริต (Free Spirit) มีลักษณะที่ดูเหมือนการเต้นแบบด้นสด (Improvisation) แต่แท้ที่จริงมีการออกแบบไว้ก่อนนำเสนอ เป็นการแสดงลีลาท่าทางของคนธรรมดาทั่วไป ซึ่งจะไม่มีเทคนิคของการเตะขาสูง กระโดดสูง หรือแม้กระทั่งการหมุนตัว และแสดงลีลาการแสดงออกของอารมณ์ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 109)

มาธา เกรแฮม (Matha Graham ค.ศ. 1894 - 1991) สตรีนักสร้างสรรค์อีกท่านหนึ่งที่ใช้ลักษณะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันออก มีการเน้นการหายใจ ซึ่งถือเป็นการปฏิบัติขั้นพื้นฐานของการเคลื่อนไหวของการเต้นทั้งมวล ควบคู่ไปกับการแสดงลีลาท่าทางที่ไม่สวย แต่น่าสนใจ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 116)

ดอริส ฮัมเฟรย์ และชาร์เลส์ ไวด์มัน (Doris Humphrey ค.ศ. 1895 - 1958 และ Charles Weidman, ค.ศ. 1901 - 1975) ผู้พัฒนาเทคนิคการเต้นที่มีแบบฉบับที่ชัดเจน ในเรื่องของการล้มลงสู่พื้นการพยุงตัวลุกขึ้น (Fall & Recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎของแรงโน้ม

ถ่วงของโลก (Law of Gravity) เป็นการแสดงในความเงียบโดยใช้เพียงเสียงฆ้อง เพื่อให้คิวนักเต้นระหว่างแสดงงานของฮัมเฟรย์ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 119)

พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor ค.ศ. 1930) ผู้สร้างสรรค์ลีลาท่าเต้นที่ประกอบไปด้วย การวิ่ง กระโดด เดิน และแม้แต่การคลาน ซึ่งเทย์เลอร์ได้นาเอาท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์มาใช้อย่างสร้างสรรค์จนดูสง่างามชวนติดตามเรียกว่า Everyday Movement หรือท่าธรรมดาสามัญที่พบในประจำวัน (นราพงษ์จรัสศรี, 2548: 128)

เจมส์ แวรริง (James Waring ค.ศ. 1922 - 1975) ซึ่งจะแสดงเทคนิคของการเต้นบัลเลต์ก่อน แล้วทิ้งเทคนิคเหล่านั้นเปลี่ยนเป็นละครใบ้ หรือท่าธรรมดาสามัญของคนปกติ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 134)

ต่อมาราวต้นปี ค.ศ. 1960 ได้เกิดนาฏยศิลป์ตะวันตกแนวใหม่ที่ได้รับการขนานนามว่ายุค “โพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์” (Post-modern Dance) ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงแนวคิดของศิลปินในยุค “โพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์” ไว้ว่า อีอวนเรนเนอร์ (Yvonne Rainer) ได้ใช้คำว่า “นาฏยศิลป์ยุคโพสต์ต์โมเดิร์น” ในความหมายที่รวมถึงงานในแบบทดลอง (Experiment Dance) ที่สร้างขึ้นราวต้นปี ค.ศ. 1960 จนถึงปี ค.ศ. 1990 ลักษณะงานของศิลปินที่สร้างสรรค์ขึ้นในยุคนี้จะมีความแตกต่างแตกแยกกันออกไป จนไม่สามารถจะจำกัดเป็นลักษณะเฉพาะได้” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 137)

“การแสดงแบบโพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์สามารถจัดในสถานที่ต่าง ๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ โรงยิม หลังคาอาคาร ซึ่งเป็นสถานที่การแสดงนอกเหนือโรงละครปกติ” (จูดิทสตีห์, 2525: 48 อ้างถึงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 138-141)” ทั้งนี้ศิลปินยังนำเสนอเรื่องของการใช้ชีวิตประจำวันโดยให้ความสำคัญกับคำถามที่ว่า “จะเต้นอย่างไร ทำไม และที่ไหน”

เดวิด กอร์ดอน (David Gordon) ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ได้เคยร่วมงานด้วยเมื่อครั้งที่ยังเป็นนักเต้นรำอยู่ในคณะเอกซ์เทมโพรารี ดานซ์ เธียเตอร์ (Extemporary Dance Theatre) ณ กรุงลอนดอนในปี ค.ศ. 1984 และ ค.ศ. 1987 เป็นผู้ก่อตั้งคณะพิคอัพ ดานซ์ คอมปานี (Pick Up Dance Company) ในกรุงนิวยอร์ค นอกจากนี้แล้วยังออกแบบงานให้กับอเมริกันบัลเลต์ (American Ballet) และปารีส โอเปรา แอน บัลเลต์ (Paris Opera And Ballet) เขาเรียกตัวเองว่า “ผู้สร้าง” (Constructor) โดยยึดติดกับความไม่เป็นทางการ จนบางครั้งทำให้ดูเป็นการบังเอิญซึ่งแสดงออกมาโดยไม่เจตนาส่วน สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton) บิดาแห่งคอนแทค อิมโพรไวเซชั่น (Contact Improvisation) ก็เป็นอีกผู้หนึ่งที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้เคยร่วมงานด้วยเมื่อครั้งที่ยังเป็นนักเต้นรำอยู่ในคณะเอกซ์เทมโพรารี ด๊านซ์ เธียเตอร์ (Extemporary Dance Theatre) ณ กรุงลอนดอนในปี ค.ศ. 1986

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเพิ่มเติม ไว้ว่า

> การเต้นแบบคอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Contact Improvisation) ที่แพกซ์ตันเป็นผู้คิดค้นนั้น เป็นการเต้นรำแนวใหม่ที่ใช้น้ำหนักของร่างกายให้เกิดความสัมพันธ์กับธรรมชาติของแรงโน้มถ่วงของโลก ขณะที่เต้นนักเต้นต่างผลัดกันส่งและรับแรงกับคู่ของตน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกฎแรงโน้มถ่วงของโลก และความสามารถในการเคลื่อนไหวของแต่ละบุคคลด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 139)

นอกจากนี้ยังมีเมเรดิธ มังค์ (Meredith Monk) ที่เป็นทั้งผู้ออกแบบท่าเต้น และผู้ประพันธ์เพลงที่สร้างสรรค์ผลงานที่ดูมีความลึกลับแนวไสยศาสตร์ แต่ในขณะเดียวกันเธอก็ยังให้ความสำคัญของงานในรูปแบบละครอยู่ทริชาบราว์น (Trisha Brown) จะคำนึงถึงที่ว่าง (Space) การแสดงของเธอใน 20 ปีแรก เธอมิได้ให้ความสำคัญกับเรื่องของดนตรีและการละครมากนัก แต่เธอใช้กฎเกณฑ์ของกีฬา และการเล่นเกมส์มาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์งาน (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 139-140)

ลูซินดา ไชลส์ (Lucinda Childs) ได้สร้างสรรค์ผลงานในแบบการทดลองซึ่งมีลักษณะเฉพาะของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ ที่มีรูปแบบเรียบง่ายและใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด เช่น เธอมักใช้การเดินวิ่งเหวี่ยงที่เกี่ยวข้องกับจังหวะบนแบบรูปของการแสดงที่อิงกับเรื่องของเรขาคณิต (Geomatric Pattern) ซึ่งงานของเธอส่วนใหญ่แล้วจะมีลักษณะเป็นกลุ่ม (Group Work) (นราพงษ์จรัสศรี, 2548: 139-140)

ลอร่า ดีน (Laura Dean) ออกแบบและสร้างสรรค์งานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ ท่าเต้นที่ดูธรรมดาสามัญ มีความเรียบง่ายซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive Movement) เธอสร้างและเปลี่ยนรูปแบบ (Pattern) การเต้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป นอกจากนี้เธอยังใช้เทคนิคการหมุนตัวอยู่กับที่ทั้งในเนื้อที่แคบ และหมุนวนเป็นวงใหญ่ในเนื้อที่กว้าง นับเป็นการหมุนที่มีเทคนิคที่ต่างออกไปจากเดิม และการหมุนที่มีระเบียบแบบแผนอย่างท่าหมุนในบัลเลต์ และทวีลา ธาร์ฟ (Twyla Tharp) นักเต้นที่มีลักษณะเฉพาะตัวในการเต้นคือ ตัวเธอเองไม่ชอบทำท่าเต้นที่มีความธรรมดาสามัญที่ง่ายต่อการปฏิบัติ เพราะเธอคิดว่านักเต้นต้องใช้สมองทำการคิดและคำนวณไปในระหว่างการแสดง เช่น การเต้นกลับหน้ากลับหลัง การลดความเร็วหรือการเพิ่มความเร็วในการเต้น การเต้นที่เคลื่อนที่ไปด้านข้าง การสร้างสรรค์การเต้นรำทั้งหมดนี้เกิดจากการคิดค้นกฎเกณฑ์ของเธอขึ้นมาเอง (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 139-140)

อาจกล่าวได้ว่าการแสดงแบบโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post-modern Dance) นี้เป็นการแสดงที่ต้องการหาแนวทางในการแสดง และความคิดที่ใช้การเต้นแนวใหม่ เพื่อหลีกหนีความเป็นแบบฉบับที่มีอยู่เดิม ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าการเต้นรำแบบโพสต์โมเดิร์นดานซ์นี้เป็นการสร้างสรรค์งานที่

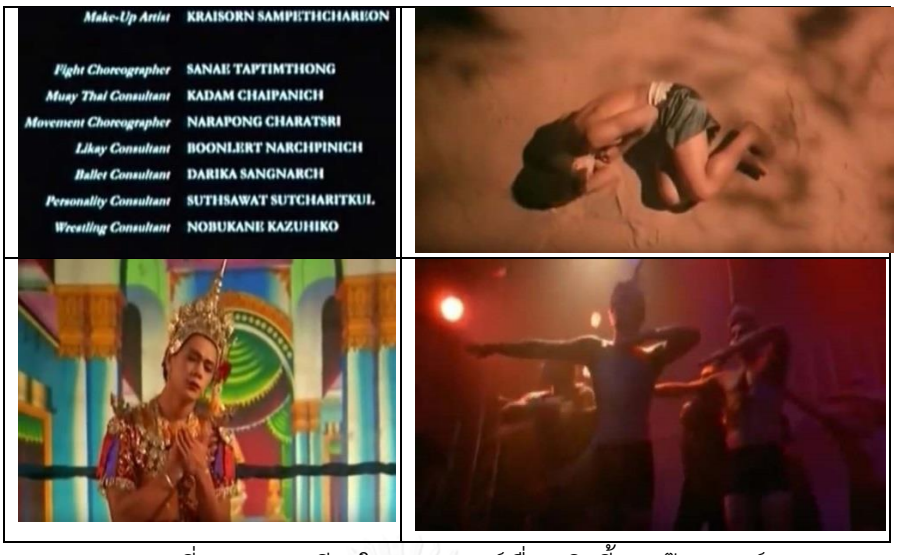
ก่อให้เกิดความแปลกให้ในการเสพสุนทรียภาพของผู้ชมในยุคปัจจุบัน และยังเป็นการต่อยอดทางความคิดในการสร้างสรรค์งานในประเทศไทยต่อไปในอนาคต

จากข้อมูลนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ดังกล่าวข้างต้นมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยเป็นอย่างมาก เพราะเป็นแนวทางในการหาวิธีการในการวิเคราะห์ต่อยอดในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อให้สัมพันธ์กับแนวคิดและวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

2.6 การแสดงสร้างสรรค์ในรูปแบบอื่น (Observation)

การค้นคว้าหาข้อมูล ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ในรูปแบบอื่นที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังที่เคยเกิดขึ้นในอดีตเป็นสิ่งจำเป็น เพราะนำไปสู่ประเด็นการวิจัยใหม่เป็นทิศทางของการวิจัยที่ถูกต้อง ซึ่งผู้วิจัยพบว่ามีอยู่มากมาย ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ Black Swan, Billy Elliot, Sliding Doors (1998), Corpse Bride (เจ้าสาวศพสวย)ฯลฯ การสังเกตการณ์เป็นอีกหนึ่งเครื่องมือที่นักวิจัยสามารถใช้ในการรวบรวมข้อมูลเพื่อนำมาสร้างผลงานการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์โดยอาศัยการสั่งสมประสบการณ์และองค์ความรู้ จากการชมการมีส่วนรวม(Observation) ซึ่งมีอยู่หลากหลายรูปแบบไม่ว่าจะเป็น วีดีทัศน์ ภาพยนตร์ก็เช่นกัน

2.6.1 ภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์ (Beautiful Boxer) อำนวยการสร้างและกำกับโดย เอกชัยเอื้อครองธรรม นำแสดงโดย อัสนี สุวรรณ ออกแบบลีลาโดย นราพงษ์ จรัสศรี เป็นภาพยนตร์ไทยอิงชีวประวัติ น้องตุ้ม (ปริญญา เจริญผล) ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่ได้รับการกล่าวว่าไม่ค่อยประสบความสำเร็จในประเทศไทยเท่าใดนัก หากแต่ประสบความสำเร็จในเวทีสากล โดยภาพยนตร์ชุดนี้สามารถทำรายได้นอกประเทศไทยรวม 1 ล้านเหรียญ ซึ่งส่วนหนึ่งของการตอบรับ มาจากความนิยมของมวยไทยของผู้ชม เป็นเรื่องจริงของชายคนหนึ่ง ที่มีจิตใจเป็นหญิงมาตั้งแต่เด็ก และมีความใฝ่ฝันว่าจะเป็นผู้หญิงในวันข้างหน้า ในวัยเยาว์ เขาได้ใช้ชีวิตเร่ร่อนช่วยพ่อแม่ในจังหวัดต่างๆ รวมทั้งเคยบวชเรียนเป็นเณรติดตามพระธุดงค์ แล้วเขาก็ได้เข้าสู่วงการมวยไทยในเวลาต่อมา ซึ่งมีชื่อเสียงไปทั่วโลก ชีวิตเขาล้วนมีความขัดแย้งภายในจิตใจ เขามีทั้งความอ่อนโยน รักสวยรักงาม และขณะเดียวกันเขาก็มีความเป็นนักสู้ไม่แพ้ชายชาตรี

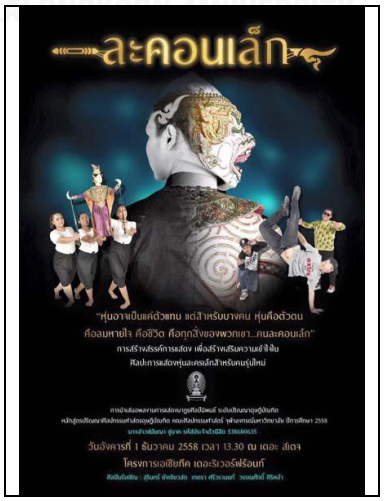


ภาพที่ 2.1 แสดงลีลาในภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์

ที่มา : วีดีทัศน์ส่วนตัวของผู้วิจัย

สรุปการแสดงในเรื่องการออกแบบลีลาในส่วนของลิเกมีการใช้ท่ารำไทยมาตรฐานผสมกับลีลาร่วมสมัยมีท่าที่ใช้พื้น(floor work)ล้อแรงโน้มถ่วงของโลกในตอนที่เขียนพื้นทราย สะท้อนอารมสับสนของตัวละคร การใช้พื้นที่เวทีที่มีความหลากหลายรูปแบบมีกาจัดว่าองค์ประกอบของภาพอย่างลงตัว เป็นต้น

2.6.2 การแสดงผลงานนาฏยศิลป์นิพนธ์ของชนันยา ชูนาค เรื่อง "ละคอนเล็ก : การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่" ในวันอังคารที่1 ธ.ค.2558เวลา13.30 น.โรงละครเดอะสเตจ ณ โครงการเอเชียทีคเดอะริเวอร์ฟร้อนท์



ภาพที่ 2.2 แผนประชาสัมพันธ์ Online ละคอนเล็ก

ที่มา : Facebook DFACUFORALL

เป็นการสร้างสรรค์การแสดง ที่ผสมผสานการแสดงหลากหลายแขนง อาทิเช่น ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก การละคร นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์สากล เข้าไว้ด้วยกัน ประกอบการใช้เทคนิคพิเศษ ร่วมกับการออกแบบกราฟฟิคบนจอฉายภาพขนาดใหญ่เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในเรื่องความเป็นมา องค์ประกอบหลักในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับกลุ่มเยาวชน คนรุ่นใหม่

ภาพที่ 2.3 แสดงฉากเบื้องหลังการฝึกฝนในการแสดง ละครเล็ก
ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้สังเกตการณ์ การแสดงละครแล้วพบว่ามีฉากเบื้องหลังที่นำเสนอให้เห็นการฝึกซ้องของนักเชิดหุ่นในภาพที่2.3จะเห็นนักแสดง 2 คน กำลังฝึกปฏิบัติท่านาฏยศิลป์โดยมีนักแสดงอีกคน แสดงเป็นครูผู้ฝึกสอนและควบคุมการฝึกซ้อม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.7 ความคิดเห็นของผู้เกี่ยวข้องในงานวิจัย

งานวิทยานิพนธ์ภายใต้หัวข้อเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาหลักการหรือแนวความคิดจากผู้ชม ที่มีทรรศนะซึ่งมีความเกี่ยวข้องและเป็นแนวทางที่เป็นประโยชน์และเอื้อต่อการสร้างงานนาฏยศิลป์ โดยการสัมภาษณ์รายละเอียดดังต่อไปนี้

ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ถือได้ว่าเป็นเรื่องที่มีความท้าทายในทุกองค์ประกอบ เพราะยังไม่เคยมีใครทำมาก่อนตลอดจนการหา

แนวความคิดจินตนาการก็ไม่เป็นรูปธรรมหากสามารถสร้างสรรค์ผลงานที่ตอบโจทย์ของการวิจัยนี้ได้ถือว่าเป็นงานสร้างสรรค์ชั้นดีอย่างแท้จริง (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า

หัวข้องานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง เป็นแนวคิดที่หน้าสนใจมากเพราะมีประเด็นให้เล่นมากมายเช่น ในขณะที่ด้านหน้าเวทีเป็นฉากยกรบกันระหว่างยักษ์กับพระราม แต่ด้านหลังเปิดให้เห็นว่ายักษ์กับลิงกำลังช่วยกันแต่งตัวอยู่หลังโรง นั่นแปลว่าภายใต้ความขัดแย้งมันมักจะแฝงมิตรภาพอยู่ (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2558)

สามมิติ สุขบรรจง ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า

ถือได้ว่าเป็นความชาญฉลาดที่นำเอาความคิดนี้มาตีแผ่ เพราะในทฤษฎีทางสังคมศาสตร์เชื่อกันว่าพื้นที่ทีปิดเผยก็คือห้องรับแขก แต่พื้นที่ที่เป็นความลับสำคัญคือห้องนอนหรือห้องน้ำที่สกปรกไอยากให้ใครเห็น โดยปรกติแล้วคนชอบไปขุดขุ้ย เปิดโปง ทำให้รายการเรลลิตี้เกิดขึ้นมามากมาย นั่นหมายถึงคนให้ความสำคัญกับ Process (กระบวนการ) มากกว่า Product (ผลผลิต) (สามมิติ สุขบรรจง, สัมภาษณ์, 15 มิถุนายน 2558)

จากการสัมภาษณ์ข้างต้นนี้ เมื่อพูดถึง การสร้างสรรค์ละครเพลงร่วมสมัย เรื่องศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย ผู้ถูกสัมภาษณีมักจะแสดงทรรศนะไว้ในเรื่องของแนวคิดและรูปแบบการนำเสนอผลงานในรูปแบบของละครเพลง และองค์ประกอบในส่วนต่างๆ ตลอดจนการใช้พื้นที่ในการแสดง ซึ่งผู้วิจัยจะพิจารณาแนวทางต่าง ๆ ได้นำมาปรับใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในลำดับต่อไป

2.8 สรุปบท

ในบทที่ 2 ของวิทยานิพนธ์เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง นี้ผู้วิจัยได้กล่าวถึงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งประกอบด้วยนิยามศัพท์เฉพาะ ความคิดสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นาฏยศิลป์สมัยใหม่ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์การละคร เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง การแสดงสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในศตวรรษที่ 19-21 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง การแสดงรูปแบบอื่น Observation ความคิดเห็นของผู้เกี่ยวข้องในงานวิจัย ซึ่งเมื่อศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยดังกล่าวข้างต้นแล้ว จึงได้นำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ เพื่อนำมาเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งประกอบด้วย รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คำถามในการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนดำเนินการวิจัย ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังจะกล่าวอย่างละเอียดในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 อารัมภบท

ในบทที่ 2 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอสาระสำคัญของเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ ความคิดสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นาฏยศิลป์สมัยใหม่ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์การละคร เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง การแสดงสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในศตวรรษที่ 19-21 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง การแสดงรูปแบบอื่น Observation ความคิดเห็นของผู้เกี่ยวข้องในงานวิจัย โดยในบทที่ 3 นี้จะได้กล่าวถึงวิธีการดำเนินการวิจัย ได้แก่ รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คำถามในการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนดำเนินการวิจัย ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังจะขอกล่าวถึงรายละเอียดโดยลำดับดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 รูปแบบงานวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยทางศิลปกรรมที่ศึกษาข้อมูลเพื่อการสร้างสรรค์และหาแนวทางในการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง โดยใช้แนวทางและกรอบแนวคิดของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพมาเป็นหลักในการกำหนดรูปแบบงานวิจัย ที่มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.2.1 งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research)

> ธรากร จันทนะสาโรกล่าวว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการศึกษาข้อมูลที่มีลำดับขั้นตอนในการค้นคว้าอย่างมีระบบระเบียบ เพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ที่ต้องการ เป็นต้นว่าวิทยาศาสตร์ อักษรศาสตร์ แพทยศาสตร์ นิเทศศาสตร์ วิศวกรรมศาสตร์ ศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งในแต่ละวิทยาการสามารถนำไปใช้ประยุกต์และพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ ๆ ได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเห็นได้ชัดว่าการ

วิจัยเชิงสร้างสรรค์นั้น มีอิทธิพลและบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อวงการศิลปะ สร้างสุนทรียะใหม่ ๆ ที่แตกต่างไปจากเดิม จุดที่น่าสนใจคือการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์มักมุ่งเน้นไปที่การผลิตสร้างองค์ความรู้แบบรูปธรรม ตลอดจนการเฟ้นหาแนวทางการสร้างงานใหม่ ๆ โดยตั้งอยู่บนรากฐานของการศึกษาค้นคว้าอย่างมีเหตุและผล สามารถอ้างอิงในลักษณะวิชาการ สิ่งที่ควรพึงระวังคือการสร้างสรรค์ผลงานที่มุ่งเน้นแต่เพียงอารมณ์หรือความรู้สึกส่วนตัว โดยปราศจากแนวคิดและเหตุผลที่น่าเชื่อถือนั้น มักไม่เป็นที่นิยมสำหรับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 74)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ไว้ว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เหมาะสมกับศาสตร์ทุกด้าน เห็นได้ชัดเจนคือทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และศิลปกรรม เมื่อนาฏยศิลป์เป็นศิลปะการใช้ร่างกายมนุษย์แต่ละคนก็มีร่างกายและคุณสมบัติในการเคลื่อนไหวไม่เหมือนกัน จึงทำให้ความสร้างสรรค์กับงานนาฏยศิลป์เกิดความสมดุลเมื่อนำมารวมกัน การวิจัยเชิงสร้างสรรค์จึงเน้นไปที่ความใหม่ กระบวนการที่ไม่เหมือนใคร หลีกหนีกฎเกณฑ์เดิม ๆ กล้าคิดกล้าทำ และการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมีเหตุผล (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 73-74)

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้แสดงทัศนะถึงงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ไว้ว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ คือการสร้างสรรค์งานวิจัยที่ใหม่กว่าเดิม โดยให้ความสำคัญกับแกนใดแกนหนึ่งของการสร้างสรรค์งาน เช่น ในด้านของการเคลื่อนไหวและท่าทางที่ใหม่ หรืออีกด้านหนึ่งคือ ด้านของแนวคิดที่ต่างจากเดิม เพื่อลดความเป็นขนบและแบบแผนเดิมๆ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 96)

ระวิวรรณ วรรณวิไชย ได้ให้ข้อคิดเห็นเพิ่มเติมด้วยว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ทางนาฏยศิลป์ คือการวิจัยใหม่ หรืองานวิจัยที่พัฒนาขึ้นจากเดิม โดยมีแนวคิด มีวิธีการวิจัยที่เป็นระบบ และมีวัตถุประสงค์ที่ชัดเจน เหนือสิ่งอื่นใดนั้นคือ งานวิจัยนั้นๆต้องพัฒนาเพื่อสิ่งที่ดีกว่า มิใช่การสร้างงานแบบไม่มีกรอบทฤษฎีฐานความคิดหรือ ความรู้เดิม เพราะเช่นนั้น จะกลายเป็นการทำลายมากกว่าการสร้างสรรค์ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 103)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจึงเห็นได้ว่าการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ คือ การศึกษาข้อมูลจากแหล่งความรู้ที่เกิดความสนใจ นำมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ สามารถนำไปผนวกเข้ากับวิทยาการความรู้ในศาสตร์ต่างๆ ให้เกิดเป็นชิ้นงานที่ไม่เคยปรากฏพบเห็นมาก่อน โดยผ่านกระบวนการเรียบเรียงตามรูปแบบระเบียบวิธีวิจัยเชิงสร้างสรรค์ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงนำแนวทางของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์มาเป็นหลักในการสร้างสรรค์งานการแสดงนาฏยศิลป์ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานและศึกษาค้นคว้าหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง

3.2.2 งานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

ผู้วิจัยได้เลือกพิจารณาหลักเกณฑ์ของการวิจัยเชิงคุณภาพ “เป็นการศึกษาวิเคราะห์จากข้อมูลซึ่งไม่สามารถวัดเป็นปริมาณได้ โดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมมนา และการสัมภาษณ์” (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 39) ซึ่งสอดคล้องกับรายละเอียดของการศึกษาค้นคว้าดังต่อไปนี้

> Pope and Mays ได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่าการวิจัยเชิงคุณภาพไว้ดังนี้
> การวิจัยเชิงคุณภาพ คือกระบวนการสร้างความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางสังคมวิธีหนึ่ง กล่าวคือ เป็นวิธีการแสวงหาความรู้หรือข้อเท็จจริงที่มีอยู่ตามสภาพความเป็นจริง หรือตามลักษณะที่เป็นอยู่ตามธรรมชาติ (natural setting) ซึ่งจะช่วยทำให้ผู้วิจัยรู้จักและเข้าใจการดำเนินชีวิตและสภาพแวดล้อมของผู้ให้ข้อมูล ทำให้การวิเคราะห์และการตีความข้อมูลมีความหมายใกล้เคียงกับความเป็นจริง เนื่องจากมีจุดเน้นที่การให้ความหมาย ประสบการณ์ ความเชื่อ และความเข้าใจของผู้ให้ข้อมูลเอง (Pope and Mays, อ้างถึงใน เบญจา ยอดดำเนิน-แอ็ตติกจ์, กาญจนา ตั้งชลทิพย์, 2552: 1)

สุภางค์ จันทวานิช ได้อธิบายถึงความหมาย และลักษณะสำคัญของงานวิจัยเชิงคุณภาพไว้ว่า

> การวิจัยเชิงคุณภาพ คือการแสวงหาความรู้โดยการพิจารณาปรากฏการณ์สังคมจากสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริงในทุกมิติ เพื่อหาความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์กับสภาพแวดล้อมนั้น วิธีการนี้จะสนใจข้อมูลด้านความรู้สึกนึกคิด ความหมาย ค่านิยม หรืออุดมการณ์ของบุคคลนอกเหนือไปจากข้อมูลเชิงปริมาณ มักใช้เวลาในนานใน

การศึกษาติดตามระยะยาว ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการเป็นวิธีการหลักในการเก็บรวบรวมข้อมูล และเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (สุภางค์ จันทวานิช, 2556: 13)

วรชัย ทองไทยได้อธิบายถึงความหมาย ของการวิจัยเชิงคุณภาพไว้ว่า ส่วนใหญ่เน้นแนวทางที่เรียกว่า วิธีการอุปทาน (inductive approach) โดยการเริ่มต้นจากข้อมูลดิบหรือข้อมูลเชิงประจักษ์ พัฒนาขึ้นมาเป็นแนวคิด และความสัมพันธ์ แล้วประมวลเป็นข้อสรุป รวมทั้งเน้นการศึกษาในลักษณะขององค์รวม (holistic approach) ไม่ได้เน้นการศึกษาแบบแยกส่วน กล่าวคือ ถ้าเป็นการศึกษาผู้ป่าวหรือผู้รับบริการ ผู้วิจัยก็ต้องมองผู้รับบริการในลักษณะของภาพรวม คือเป็นตัวคน คนนั้นทั้งหมดในทุกมิติ ไม่ใช่ส่วนใดส่วนหนึ่งโดยเฉพาะและถ้าหากหน่วยการวิเคราะห์เป็น ครอบครัว ชุมขน หรือองค์กร ผู้วิจัยก็จะต้องศึกษาสิ่งเหล่านั้นในลักษณะขององค์รวมไม่ใช่ดึงออกมาศึกษาเพียงส่วนใดส่วนเดียว เพราะแต่ละส่วนนั้นมีความสัมพันธ์ในลักษณะที่อาศัยซึ่งกันและกัน(วรชัย ทองไทย, อ้างถึงใน เบญจา ยอดดำเนิน-แอ็ตติกจ์, กาญจนา ตั้งชลทิพย์, 2552: 1-2)

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้นำแนวทางของการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ในช่วงเดือนตุลาคม พ.ศ.2557 – พฤศจิกายน พ.ศ.2558 การเข้าชมการแสดงทั้ง งิ้ว ลิเก นาฏยศิลป์และงานละครที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการเข้าร่วมฝึกปฏิบัติการ (Workshops) และสังเกตการณ์จากผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับ เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียง วิเคราะห์ และสังเคราะห์ให้เกิดแนวทางในการสร้างสรรค์ต่อไป ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎีทางสังคม ซึ่งเป็นแนวทางการวิจัยตามแนวทางสังคมศาสตร์ที่วิจัยโดยไม่ใช้วิธีวิทยาศาสตร์ มุ่งศึกษาข้อมูลที่เป็นคุณลักษณะที่หลากหลายในเชิงลึก และอาศัยวิธีการหาความหมาย การตีความ (Interpretative Approach) บริบทของสิ่งที่ศึกษาอย่างลึกซึ้งเพื่อให้เข้าใจถึงความหมายนั้น เพื่อนำมาสรุปการวิจัยภายใต้แนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

3.3 การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ใช้แนวคิดจากศาสตร์แขนงอื่นมาบูรณาการณ์ในการออกแบบ ตลอดจนศึกษาค้นคว้า หาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานสื่อสารรูปแบบการแสดงอีกทางหนึ่งให้กับคนในสังคมปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์ในการวิจัยและคำถามในการวิจัยมาเป็นตัวตั้งต้น ซึ่งผู้วิจัยจะขอแสดงรายละเอียดตามองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดง ดังนี้

3.3.1 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ผสมผสานกระบวนการวิจัยสองลักษณะคือ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปความสำคัญของวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้ดังนี้

3.3.1.1 เพื่อหารูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

3.3.1.2 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

3.3.2 คำถามงานวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง นี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์สำคัญ เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เพื่อหารูปแบบใหม่ในการนำเสนองานด้านนาฏยศิลป์แก่สังคมปัจจุบัน ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “คำถามเป็นเสมือนทิศทางที่จะนำไปสู่เป้าหมาย การตั้งคำถามที่ดีจึงนับเป็นการสร้างแนวทางให้ผู้วิจัยได้ก้าวเดินไปสู่จุดหมายปลายทางได้โดยไม่หลงทาง” (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 87) ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ตั้งประเด็นคำถามสำคัญตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ดังนี้

3.3.2.1 ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงจากงานวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง เป็นอย่างไร โดยสามารถจำแนกคำถามตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ซึ่งในแต่ละองค์ประกอบนั้น ได้คำนึงถึงสาระสำคัญ หรือนัยของการแสดงนาฏยศิลป์ หลักความคิดพื้นฐาน ตลอดจนคุณสมบัติหรือลักษณะของผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ซึ่งสามารถจำแนกได้ดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดง บทละครถือเป็นส่วนประกอบสำคัญ ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ทำหน้าที่เสมือนเป็นตัวกำหนดองค์ประกอบและทิศทางต่างๆในงานแสดง

โดยสอดคล้องกับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี,มัทนี รัตนิน,ธรากร จันทนะสาโร,สทาศัย พงศ์หิรัญ, ชนันญา ชูนาค, ที่กล่าวว่า

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

> การสร้างบทละคร ผู้ประพันธ์จะมีเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่เป็นแก่นของเรื่อง (main action) ว่าใครทำอะไร ที่ไหน เมื่อไหร่ เพราะอะไร และผลเป็นอย่างไร อะไรเป็นจุดเปลี่ยนและอะไรเป็นสาเหตุให้เปลี่ยน สิ่งสำคัญที่เกิดขึ้นซึ่งกระทบชีวิตของผู้ถูกกระทำและผู้ถูกกระทำนั้น จะตั้งอยู่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง จากนั้นผู้ประพันธ์ก็จะสร้างเรื่องตั้งแต่ต้นพัฒนาไปจนถึงจุดศูนย์กลางแล้วจึงคลี่คลายไปถึงจุดจบแต่ละช่วงคือ แต่ละหน่วย (unit) (มัทนี รัตนิน, 2549 : 84)

> การออกแบบบทการแสดงบทการแสดงเป็นเสมือนแผนที่นำทางให้เข้าใจภาพรวมของเนื้อหา การแสดงทั้งหมดว่าต้องการจะบอกสิ่งใด บทการแสดงสามารถแบ่งองก์การแสดงได้มากกว่าหนึ่งการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จำเป็นต้องมีบทการแสดง เพื่อให้ผู้ชมและนักแสดงเข้าใจว่าตนเองกำลังเดินทางไปสู่เป้าหมายเดียวกันกับศิลปินผู้สร้าง(ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

> ในด้านการออกแบบบทการแสดงนั้นเรากำหนดโครงเรื่อง(plot) ที่จะนำเสนอต่อผู้ชมก่อนร่วมถึงกำหนดตัวละคร (charactor) องค์ประกอบภาพ (spectacle) องค์ประกอบเสียง (song) โดยให้ความสำคัญกับประเด็นหลัก(theme)ว่าจะดำเนินไปแบบไหน แบ่งเป็นกี่องก์ กี่ตอน เล่าอย่างไรจากนั้นค่อยมาใส่เหตุการณ์ ใส่เรื่องราว ใส่การกระทำของตัวละครซึ่งก็คือ dramatic action (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

> Dramatic action คือการกระทำในละครที่เกิดจากแรงผลักดันของแต่ละตัวละครไม่ใช่การกระทำแค่ นั่ง ยืนนอนกินปกติแต่เป็นการกระทำที่มีพลังจากความต้องการของตัวละครที่ผลักดันให้เกิดเรื่องราวต่างๆในเรื่องขึ้นการกระทำของตัวละคร

> จะสร้างความสนใจให้คนดู ตัวอย่างเช่น เรื่องคู่กรรมการกระทำเป็น key ของเรื่อง คือ 2 คนต่างเชื้อชาติ ต่างความคิดแต่ต้องมาแต่งงานกัน บทละคร ต่างกับวรรณกรรมอื่นๆ ตรงที่นำเสนอเรื่องราวออกมาในรูปแบบของการกระทำ ไม่ใช่การบรรยาย ไม่ว่าละครประเภทใด ย้อนยุคไหน ก็จะนำเสนอปัจจุบันกาลของตัวละคร ขณะเขามีชีวิตอยู่ เพื่อแสดงให้เห็นว่า ใคร ทำอะไร ที่ไหน กับใคร อย่างไร การกระทำในละคร (Dramatic Action) เกิดจากความขัดแย้ง (Conflict) แรงผลักดัน จากความต้องการ หรือจุดมุ่งหมาย (Objective)ของตัวละคร อาจจะเป็นความขัดแย้งภายนอก ระหว่างตัวละครด้วยกัน ตัวละครกับสังคม ตัวละครกับโชคชะตา หรือความขัดแย้งภายใน ที่อยู่ในใจของตัวละครเอง ความขัดแย้งต่างๆเหล่านี้ทำให้ตัวละครต้องตัดสินใจ หาทางแก้ปัญหา หรือเกิดการกระทำใดๆขึ้นอย่างหนึ่ง ซึ่งมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงชีวิตของเขาไปจากตอนเริ่มเรื่อง โดยการกระทำในละคร (Dramatic Action) นี้ เราจะพิจารณาจากการกระทำทีเกิดจากความขัดแย้ง และความต้องการของตัวละครเอกที่ดำเนินเรื่อง (Protagonist) เป็นหลัก (ชนันญา ชูนาค, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

ในที่นี้การออกแบบบทการแสดงสำหรับการวิจัยการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยพิจารณาบทการแสดงที่พัฒนาเนื้อหามาจากบทสารคดี บทละคร และบทพระราชนิพนธ์โดยกำหนดโครงเรื่อง(plot) ที่จะนำเสนอร่วมถึงกำหนดตัวละคร (charactor) องค์ประกอบภาพ (spectacle) องค์ประกอบเสียง(song) โดยให้ความสำคัญกับประเด็นหลัก(theme) นั่นคือแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง

2) การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง

หากการแสดงปราศจากเสียงย่อมขาดอรรถรสในการรับชม เฉกเช่นเดียวกับอาหารที่ขาดการปรุง ดังนั้นเสียงจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก ของนักแสดงและผู้ชม ในบางครั้ง เราอาจพบการแสดงบางประเภทที่ถูกลดทอน ไม่ใช้เสียง แต่ถ้าหากลองสังเกตดีๆ เราจะพบเสียงของความเงียบ ที่ซ่อนอยู่ภายใต้การกระทำของตัวละคร อาจสรุปได้ว่า เสียงและดนตรีสามารถพาเราไปพบกับเหตุการณ์ที่แสนเศร้า ในขณะเดียวกันก็สามารถกระตุ้นให้เราสนุก จนร่างกายเคลื่อนไหวได้ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

> หากนึกถึงงานนาฏยศิลป์สมัยใหม่พบว่า เสียงในการแสดงได้ถูกลดความสำคัญลงไปมาก ในบางการแสดงเสียงก็จำเป็นในฐานะที่เป็นองค์ประกอบที่สำคัญและไม่ควรขาดหาย เสียงจึงเป็นสิ่งที่สามารถเปรียบเทียบได้ว่าเหมือนกับวิตามินกล่าวคือ อาจจะมีไม่มากแต่ก็จำเป็น (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 52)

จากทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร กล่าวว่า

การออกแบบดนตรีในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ควรคำนึงถึงความแปลกใหม่เป็นสำคัญ เช่น การใช้เครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว การใช้เสียงจากธรรมชาติหรือการใช้ความเงียบงัน เหล่านี้เป็นการสร้างความแปลกใหม่ในงานนาฏยศิลป์และดนตรีกับนาฏยศิลป์เป็นของคู่กันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดังจะเห็นได้จากงานตั้งแต่อดีตจนปัจจุบันที่ทั้งสองสิ่งจะสัมพันธ์กันอยู่เสมอ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2558)

จากทรรศนะของ ชนันญา ชูนาค กล่าวว่า

เสียงประกอบภาพยนตร์ (Film Score หรือ Original Motion Picture Soundtrack) เป็นเสียง หรือดนตรีที่ถูกแต่งขึ้น เพื่อประกอบภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ โดยเฉพาะ โดยมีจังหวะ ทำนอง และเนื้อหาสอดคล้องกับอารมณ์ บรรยากาศ และเรื่องราวที่กำลังเกิดขึ้น และทิศทางในการดำเนินไป ดนตรีประกอบภาพยนตร์ที่ดีสามารถเล่าเรื่องราวแทนบทสนทนาของตัวละคร (Dialogue) หรือบทบรรยายได้ และต้องมาถูกที่ ถูกเวลา และถูกจังหวะ (Timing) เพื่อสร้าง หรือเสริมบรรยากาศของเรื่องได้อย่างเหมาะสม (ชนันญา ชูนาค, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

ในการออกแบบเสียงสำหรับการวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยคำนึงถึงการใช้เสียงประกอบที่เหมาะสมกับการแสดงออกถึงเนื้อความ สาระ ช่วงจังหวะ เพื่อส่งเสริมให้เกิดอรรถรสของการแสดง

3) การออกแบบลีลาการแสดง

การออกแบบลีลาเป็นองค์หลักของงานนาฏยศิลป์ เพราะเป็นเครื่องมือสื่อสารหลักในการแสดงซึ่งมีความแตกต่างกันออกไปตามแนวคิดและขอบเขตในการสร้างสรรค์ของนักออกแบบลีลา ในวงวิชาการมีผู้เชียวให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้หลายท่าน เช่น สทาศัย พงศ์หิรัญ นราพงษ์ จรัสศรี และธรากร จันทนะสาโร ที่กล่าวว่า

การออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวนั้น นอกจากการให้ความสำคัญกับความสวยงามแล้วผู้สร้างสรรค์ผลงานยัง ต้องคำนึงถึงเรื่องอื่นๆด้วย อาทิ พื้นที่การแสดง ร่างกายของนักแสดง เวลา ความเป็นเอกภาพ (Unity) ตลอดจน รูปแบบในการนำเสนอ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 51)

ลีลามีความสำคัญมาก เพราะตามแนวคิดของนาฏยศิลป์มีการเปลี่ยนแปลงไปตามประวัติศาสตร์ตลอดเวลา ตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ลีลาจึงเป็นหัวใจสำคัญของงานนาฏยศิลป์ ในปัจจุบันนิยามความหมายของนาฏยศิลป์ เปลี่ยนไปเพราะเน้นที่ความเป็นลีลา และตัดทอนองค์ประกอบของการแสดงอย่างอื่นออกไปจนหมด (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 51)

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ อาจเริ่มต้นจากการด้นสดทางนาฏยศิลป์ (improvisation) ซึ่งทำให้เกิดการดึงศักยภาพของนักแสดงออกมา แล้วนำมาพัฒนาหรือปรับปรุงให้เข้ากับการแสดงแต่ละชิ้นได้ การออกแบบลีลาจากกระบวนการสากลเป็นสิ่งที่นิยมกระทำ โดยเริ่มจากการหาแรงบันดาลใจการทดลองและการปรับปรุงท่าทางแต่ในงานสร้างสรรค์ใหม่ๆ อาจจะเริ่มต้นการออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากสิ่งที่พบเห็นได้จากสิ่งที่พบเห็นได้จากชีวิตประจำวันซึ่งเป็นแรงบันดาลใจมาจากการสังเกต (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2558)

ในที่นี้การออกแบบลีลานาฏยศิลป์สำหรับงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยใช้แนวทางของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยใหม่ นาฏยศิลป์สากล มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ลีลานาฏยศิลป์

4) การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง

เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบหนึ่ง ที่ช่วยเสริมสร้างอรรถรสในการแสดงแบบอย่างของการแต่งกายจะแตกต่างกันไปตามแนวความคิด และความคิดสร้างสรรค์ของนักออกแบบ เครื่องแต่งกายยังรวมไปถึงการแต่งหน้า จัดแต่งทรงผมด้วย โดยสอดคล้องกับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี วิมลศรี อุปรมัย และธรากร จันทนะสาโร ที่กล่าวว่า

เครื่องแต่งกายสามารถบ่งบอกถึงยุคสมัยในเนื้อหาแลเรื่องราวของการแสดงนั้น ถึงแม้ว่าในงานนาฏยศิลป์สมัยใหม่จะให้ความสำคัญกับเสื้อผ้าน้อยลง แต่การลดลงของเครื่องแต่งกายการแสดงนาฏยศิลป์ (ในที่นี้หมายถึงการลดทอนและการประหยัดตามคติแบบ มินิมอลลิซึม minimalism) ก็บ่งบอกถึงยุคสมัยของนาฏยศิลป์เช่นกัน ดังที่ให้ความสำคัญไปกับการออกแบบลีลามากว่าองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ฯลฯ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2557 อ้างถึงใน สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 53)

> การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายไปตาม ขนบธรรมเนียมประเพณีค่านิยมของผู้คนในแต่ละยุคสมัย แตกต่างไปในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งต้องอยู่บนพื้นฐานการวิเคราะห์ตีความ บทละคร รวมทั้งยังต้องคำนึงถึงรูปแบบการแสดง รูปร่างของนักแสดง สถานที่ที่จะใช้แสดงและวัตถุประสงค์ในการนำเสนอการแสดงด้วยหลักการของการออกแบบเครื่องแต่งกาย ควรเน้นบุคลิกภาพตัวละครเหมาะสมกับท้องเรื่อง เน้นฐานะทางสังคม เสริมลักษณะนิสัย สวมใส่สบายมีคุณภาพ และสับเปลี่ยนง่าย (วิมลศรี อุปรมัย, 2553: 288)

> เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่เสริมอรรถรสในการแสดงแบบอย่างของเครื่องแต่งกายจะแตกต่างไปตามแนวความคิด และความคิดสร้างสรรค์ของผู้ออกแบบลีลา เครื่องแต่งกายยังรวมไปถึงการแต่งหน้าและการจัดแต่งทรงผมอีกด้วย โดยต้องมีการออกแบบให้สอดคล้องและกลมกลืนไปกับเครื่องแต่งกาย (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์,12 สิงหาคม 2558)

ในการนี้การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยได้ยึดเอากระบวนการทดลองแบบเห็นภาพจริงแบบ 3 มิติ มาเป็นพื้นฐานในการออกแบบ โดยให้ความสำคัญในเรื่องความหมายและความเหมาะสม เพื่อสอดคล้องกับแนวคิดหลักและองค์ประกอบด้านอื่นๆ ของการแสดง

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแสดงที่มีชีวิต คือการแสดงที่มีส่วนประกอบขององค์ประกอบทางศิลปะสมบรูณ์ และสามารถทำหน้าที่ต่อเติมจินตนาการให้กับผู้ชมได้ อุปกรณ์ประกอบการแสดงนับเป็นปัจจัยหนึ่งที่ช่วยสร้างเรื่องราว สร้างความเชื่อ ตลอดจน สร้างความหมาย ให้กับผู้ชมได้สอดคล้องกับนราพงษ์ จรัสศรี ฤทธิรงค์ จิวากานนท์และธรากร จันทนะสาโร ที่กล่าวว่า

> ยกตัวอย่างฉาก ขบวนแห่ของการแสดงเรื่องพระมหาชนก ระหว่างสองคณะ คือคณะที่จัดแสดงในเมืองทองธานี และคณะที่จัดแสดงในสวนสาธารณะผู้ชมสามารถแยกแยะได้ว่าขบวนแห่ของคณะนาฏยศิลป์คณะใดที่บ่งบอกรายละเอียด ความอลังการ ความน่าเชื่อถือ ได้มากกว่ากัน เพราะฉะนั้นอุปกรณ์การแสดงจึงมีบทบาทสำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ทำให้การแสดงเกิดความน่าสนใจและสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 52)

เครื่องประกอบการแสดง (properties) หมายถึง เครื่องประกอบการแสดงที่นักแสดงใช้ในละคร เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างฉากและเหตุการณ์ โต๊ะ เก้าอี้ อาวุธ และวัตถุต่าง ๆ ที่ตัวละครเคลื่อนย้ายบนพื้นที่เวทีได้ ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างภาพรวมบนเวที เครื่องประกอบการแสดงมีส่วนสำคัญที่จะทำให้โลกของละครเกิดขึ้นจริงทำให้ผู้ชมเชื่อในสิ่งที่เห็นบนเวที และสื่อความหมายและให้ข้อมูลเกี่ยวกับละครเช่นเดียวกับการสร้างลักษณะตัวละครผ่านนักแสดง นอกจากนี้เครื่องประกอบการแสดงยังอาจเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญในละคร เช่น มงกุฎของพระราชาแสดงถึงความมีอำนาจ ความยิงใหญ่ เป็นต้น (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 144)

การออกแบบอุปกรณ์การแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดงชนิดอื่น ๆ จำเป็นต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อใช้สื่อสารสาระสำคัญให้กับผู้ชมได้มากขึ้นเป็นสิ่งที่ช่วยอธิบายบุคลิกลักษณะตัวละคร เสริมการอธิบายเหตุการณ์ สร้างบรรยากาศของสถานที่ในบทการแสดงนั้น ๆ เช่น อาวุธ ไม้เท้า เก้าอี้ สิ่งของเครื่องใช้ตามเนื้อหาของการแสดง แม้กระทั่งบางครั้งผู้ออกแบบลีลาสามารถสร้างสรรค์ให้นักแสดงได้ใช้ประโยชน์ผ่านอุปกรณ์ดังกล่าว หรืออาจเป็นการเคลื่อนไหวในเชิงสัญลักษณ์นั้น ๆ กับอุปกรณ์ เป็นต้นว่าผ้า เชือก ริบบิ้น (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2558)

ในที่นี้การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสำหรับการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยได้คำนึงถึงแนวคิด minimalism ทำน้อยได้มาก และคำนึงถึงการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงแทนสัญลักษณ์ในการสื่อความหมายเป็นประการสำคัญ

6) การออกแบบสถานที่พื้นที่เวทีการแสดง

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

ในด้านของพื้นที่การแสดงเห็นว่ามีพัฒนาการมาโดยตลอด ตั้งแต่การเป็นบอลรูมสเปซ (Ballroom space) ที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 14-15 เป็นมุมมองที่ผู้ชมจะเห็นการแสดงในพื้นที่สูง เรื่องพื้นที่การแสดงจึงส่งผลในด้านแบบรูป (Pattern) อย่างมาก โดยปัจจุบันได้เปลี่ยนมาจัดแสดงในพื้นที่ที่เรียกว่าโพรซีเนียมเธียเตอร์

(Proscenium theatre) ที่ให้ความสำคัญกับเทคนิคมาก จนกระทั่งต่อมาในยุคโพสต์โมเดิร์น (Post modern)การแสดงที่เกิดขึ้นได้ทำลายกรอบสี่เหลี่ยมของรูปแบบเวทีปกติออกไปหันไปแสดงในสถานที่จริง ไม่จำกัดว่าเป็นพื้นที่แบบใด ทำให้เห็นได้ว่าพื้นที่การแสดงมีส่วนสำคัญอย่างมากในการแสดงนาฏยศิลป์ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 52-53)

จากทรรศนะของ จุติกา โกศลเหมมณี กล่าวว่า“การเลือกพื้นที่แสดงควรเลือกให้เหมาะสมในการตกแต่ง การสร้างฉาก วางระบบแสง เสียง ทำได้อย่างสะดวก เป็นไปตามวัตถุประสงค์การแสดง เกิดความสมบูรณ์ทางองค์ประกอบศิลป์” (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556 : 57) สอดคล้องกับความคิดเห็นของธรากร จันทนะสาโร ที่กล่าวว่า

พื้นที่แสดงนับได้ว่าเป็นสถานที่ที่พบกันระหว่างผู้แสดงและผู้ชม การเลือกใช้พื้นที่แสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อให้นักแสดงได้ทำการเคลื่อนไหวให้อยู่ในตำแหน่งที่ผู้ออกแบบลีลาได้สร้างสรรค์ขึ้น อีกทั้งการเลือกใช้พื้นที่แสดงให้เกิดความเหมาะสมไปกับการตกแต่ง การสร้างฉาก การวางระบบเสียงและแสงให้เป็นไปได้ด้วยความสะดวกก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ต้องคำนึงถึง ปัจจุบันพื้นที่แสดงไม่จำเป็นต้องจัดแสดงในโรงละครเหมือนดังในอดีต หากแต่เป็นการจัดแสดงในพื้นที่แบบใดและชนิดใดก็ได้ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2558)

ในที่นี้การออกแบบสถานที่แสดงสำหรับงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยได้พิจารณาสถานที่จัดการแสดงที่สะดวกในการจัดแสดงผลงานทางนาฏยศิลป์ และเลือกสถานที่ มีลักษณะทางกายภาพเฉพาะ (site specific) เพื่อสื่อสารตามแนวคิดหลักของการวิจัย

7) การออกแบบแสงการแสดง

นอกจากการให้ความสว่างแล้วนั้น แสงยังทำหน้าที่เป็นตัวชี้นำให้ผู้ชมมองเห็นในสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องการเน้นย้ำ (High light) โดยเลือกให้ผู้ชมวางตำแหน่งสายตา (Focus) เฉพาะจุด ตามแต่แสงจะกำหนด นอกจากนั้นยังช่วยกระตุ้นอารมณ์ในการแสดง ให้ไปสู่เหตุการณ์ต่างๆ ได้อย่างน่าเชื่อได้อีกด้วย “แสงทำให้ผู้ชมเห็นสิ่งที่ต้องการนำเสนอ ในการชมละครผู้ชมไม่ได้เห็นการแสดงเพียงอย่างเดียว แต่ยังเห็นองค์ประกอบอื่นที่ช่วย สร้างบรรยากาศของเรื่องราวเพราะฉะนั้นความสำคัญของแสงอยู่ที่ว่าทำให้ผู้ชมเห็นอะไรและจำเป็นต้องเห็นมากน้อยแค่

ไหน” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2549 : 157) สอดคล้องกับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี และธรากร จันทนะสาโร ดังที่ว่า

> ประโยชน์ของแสงคือการทำให้มองเห็นวัตถุต่าง ๆ ที่อยู่บนเวที ซึ่งก็คือนักแสดงและอุปกรณ์การแสดง ดังนั้นแสงจึงเป็นสิ่งที่สามารถเนรมิตให้เกิดความซาบซึ้งในวัตถุที่เกิดขึ้นบนเวที ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโดยนักแสดงเพียงคนเดียวหรือการจัดกลุ่มที่ใช้นักแสดงหลายคน แสงจึงให้ความสมบูรณ์แบบต่องานนาฏยศิลป์ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 53)

> แสงมีความสำคัญในการสร้างภาพหรือบรรยากาศบนเวทีการแสดงอย่างมาก นอกจากให้แสงสว่างแล้ว ยังช่วยสร้างจุดเด่นที่ต้องการจะสื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักหรือให้เกิดความสนใจเป็นพิเศษในปัจจุบันด้วยเทคโนโลยีทางด้านระบบแสงมีการพัฒนาไปอย่างรวดเร็วและก้าวหน้ามาก การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบและแนวคิดในเรื่องการออกแบบแสงของนาฏยศิลปินนั้น ๆ ด้วยเช่นกัน (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2558)

8) การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง

นักแสดงคือหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ในการแสดงหนึ่งๆนั้น อาจขาดหน้าที่ผู้กำกับการแสดงได้ แต่ไม่สามารถขาดนักแสดงได้ นักแสดงที่ดีต้องมีลักษณะอันพึงประสงค์ ที่เหมาะสมกับการแสดง ตลอดจนทักษะ ที่ต้องหมั่นฝึกฝนตลอดเวลา “นักแสดงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของงานนาฏยศิลป์ เพราะนาฏยศิลป์เป็นศิลปะแห่งการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์ บทบาทนักแสดงจึงเป็นผู้สื่อสารหลักของเรื่องราวทั้งหมดอย่างงดงามถึงผู้ชม” (จุติกา โกศลเหมมณี, 2553 : 60) สดใส พันธุมโกมล กล่าวเกี่ยวกับความสำคัญของนักแสดง ว่า “ในการจัดแสดงละคร เราสามารถตัดทุกสิ่งทุกอย่างออกได้ เว้นแต่นักแสดงและผู้ชมแต่นั่นไม่ได้หมายความว่า ผู้ร่วมงานฝ่ายอื่นๆไร้ความหมายเพราะในกรณีที่ไม่มีผู้ร่วมงานฝ่ายอื่นๆ นักแสดงนั่นแหละที่จะต้องทำหน้าที่ของทุกฝ่าย” (สดใส พันธุมโกมล, 2524: 8)

นราพงษ์ ได้อธิบายถึงนักแสดง โดยยกตัวอย่าง ผลงานการแสดง เรื่อง พระมหาชนก ประกอบการอธิบายว่า

> ยกตัวอย่างการแสดงเรื่องพระมหาชนก นักแสดงที่จะรับบทเป็นตัวเอกนั้น จะต้องมีคุณสมบัติและบุคลิกที่สอดคล้องไปกับเรื่อง เพราะต้องใช้นักแสดงที่มีความภูมิฐาน ทำให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ ไม่คำนึงถึงเรื่องเซ็กชวล(sexual)มากเกินความพอดี นักแสดงที่ดี ต้องลดความเป็น สตาร์ควอลิตี้(star quality)ที่มีลักษณะความเป็นศิลปินดารา โดยต้องแยกให้ออกระหว่างนักแสดงกับดารา (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 51)

ตามเอกสารประกอบการเรียนการสอนการบริหารจัดการแสดงนำเสนอเรื่องการคัดเลือกนักแสดง ไว้ว่า“การคัดเลือกนักแสดง ผู้กำกับการแสดงมีหน้าที่ตั้งแต่กำหนดตัวนักแสดงในการทดสอบบท (casting) หรือเปิดรับสมัครผู้ทดสอบบท (audition) จนกระทั่งตัดสินใจเลือกนักแสดงที่ต้องการ”(เอกสารประกอบการเรียนการสอนการบริหารจัดการแสดง, 2552: 7) ซึ่งมีความคิดเห็นสอดคล้องกับ ธรากร จันทนะสาโร,สทาศัย พงศ์หิรัญและชนันญา ชูนาค เกี่ยวกับเรื่องการกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ดังนี้

> นักแสดงเป็นองค์ประกอบหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ที่สำคัญมาก เพราะการสื่อสารความหมายต่าง ๆ ทางนาฏยศิลป์ จะใช้ร่างกายของนักแสดงเป็นตัวเล่าเรื่อง ดังนั้นคุณลักษณะทางกายภาพของนักแสดงก็ย่อมมีความสำคัญกับการแสดงแต่ละชนิดแตกต่างกัน นักเต้นบัลเลต์อาจต้องการรูปร่างของนักแสดงอย่างหนึ่ง ขณะที่นักเต้นสเปน หรือนักรำไทยก็ต้องการลักษณะของนักแสดงอีกอย่างหนึ่ง การคัดเลือกนักแสดงที่เหมาะสมกับงานนาฏยศิลป์จะช่วยให้ผลงานนั้น ๆ มีประสิทธิภาพมากขึ้น (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> การคัดเลือกนักแสดงเพื่อมารับบทบาทหนึ่ง ๆ ในศิลปะการแสดงนั้นแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ลักษณะแรกเรียกว่า “ออดิชั่น” (audition) หมายถึง การคัดเลือกจากคนหมู่มาก ไม่จำกัดจำนวน ไม่เห็นความสามารถของนักแสดงมาก่อน โจทย์สำหรับผู้คัดเลือกด้วยวิธีนี้มีความแตกต่างกันออกไปสุดท้ายมีทั้งนักแสดงที่ได้รับการคัดเลือกบางส่วนและบางส่วนถูกปฏิเสธลักษณะที่สองเรียกว่า “แคสติ้ง” (casting) หมายถึง การคัดเลือกจากคนกลุ่มเล็กลง มีการจำกัดจำนวน และพิจารณานักแสดงไว้ก่อนแล้วและให้นักแสดงมาแสดงความสามารถต่าง ๆ ตามที่ผู้คัดเลือกต้องการซึ่งการคัดเลือกด้วยวิธีการนี้มีทั้งนักแสดงที่ได้รับการคัดเลือกและถูกปฏิเสธเช่นกัน และลักษณะที่สามเรียกว่า “ทรายเอาท์” (tryout) หมายถึง การคัดเลือกนักแสดงในจำนวนกลุ่มที่จำกัด โดยผู้คัดเลือกได้พิจารณานักแสดงไว้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว เพราะรู้ถึงศักยภาพและความสามารถของนักแสดงมาก่อน โดยให้นักแสดงเหล่านั้นมาแสดง

ความสามารถต่าง ๆให้ผู้คัดเลือกได้สังเกตเพิ่มเติม ซึ่งการคัดเลือกวิธีการนี้ส่วนใหญ่ใช้กับงานนาฏยศิลป์ ขณะที่การคัดเลือก 2 แบบแรกนิยมใช้กับงานละครมากกว่า(สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

การคัดเลือกนักแสดงและนักเชิดหุ่นละครเล็กนั้น มักใช้การคัดเลือกแบบทรายเอาท์ (Try out) เนื่องจาก นักแสดงต้องมีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทยประเภทโขน และละคร มาเป็นอย่างดีก่อนจะฝึกหัดการเชิดหุ่น ซึ่งต้องใช้เวลาอย่างน้อย 3 ปี จึงจะเชี่ยวชาญ ดังนั้น หากมีการจัดการแสดงหุ่นละครเล็ก จึงจำเป็นต้องใช้นักแสดงที่มีความสามารถเฉพาะทางเท่านั้น ผู้สร้างสรรค์จึงใช้การทรายเอาท์เรียกนักแสดงที่รู้ว่ามีความสามารถเหมาะสมอยู่แล้วมาทำการคัดเลือกลงบทบาทเท่านั้น (ชนันญา ชูนาค, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

ในการกำหนดบทบาทนักแสดงสำหรับการวิจัยในเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยพิจารณาถึงความสามารถศักยภาพและทักษะเฉพาะทางเป็นหลักสำคัญ ดังนั้นผู้วิจัยจึงคัดเลือกนักแสดงโดยใช้วิธี ทรายเอาท์ เป็นหลัก

3.3.2.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยได้พิจารณาการตั้งคำถามของงานวิจัยเพื่อค้นหาแนวคิดคำนึงในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งเป็นเป้าหมายในการกำหนดลักษณะภาพรวมทั้งหมดของการวิจัยครั้งนี้ให้ปรากฏในรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ สามารถจำแนกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1) การคำนึงถึงแนวคิดการแสดง เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับแนวคิดนี้เป็นหลัก โดยตั้งคำถามหารูปแบบของการแสดงนี้จากการออกแบบบทการแสดงว่าควรเป็นอย่าง การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดงควรเป็นอย่าง การออกแบบลีลาการแสดงควรเป็นอย่าง การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงควรเป็นอย่าง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงควรเป็นอย่าง การออกแบบสถานที่พื้นที่เวทีการแสดงควรเป็นอย่าง การออกแบบแสงการแสดงควรเป็นอย่าง การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดงควรเป็นอย่างไร เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

2) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ งานวิจัย การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในด้าน

รูปแบบและแนวคิด จึงจำเป็นต้องคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นการหารูปแบบและแนวคิดในการแสดงที่แตกต่างออกไป หรือยังไม่มีใครหยิบยกประเด็นเหล่านั้นขึ้นมานำเสนอ

3) การคำนึงถึงความหลากหลายในการแสดง ความหลากหลายในด้านองค์ประกอบเช่น ลีลา แสง อุปกรณ์ แม้แต่แนวคิด การผสมผสานบูรณาการองค์ความรู้เป็นรูปแบบหนึ่งของการสร้างสรรค์ งานวิจัยครั้งนี้จึงคำนึงถึงความหลากหลายในออกแบบสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้

4) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น (Post-modern) แนวคิดเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นั้น สามารถสรุปได้ว่า เป็นการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ที่ไม่เน้นรูปแบบที่ตายตัว สามารถเคลื่อนเลื่อนไหลได้ ทำให้เกิดอิสระในการสร้างสรรค์ สามารถจัดแสดงได้โดยไม่เลือกสถานที่ไม่จำกัดว่าต้องแสดงในโรงละครอย่างเดียว แนวคิดของศิลปินในยุคโพสต์โมเดิร์นแด๊นซ์ยังนำเสนอเรื่องของชีวิตประจำวัน โดยตั้งคำถามว่าจำเป็นไหมที่ต้องเต้นที่ไหนหรืออย่างไร แนวคิดแบบนี้จึงจำเป็นต่องานวิจัยนี้เป็นอย่างยิ่ง เพราะผลงานศิลปะจะสร้างสรรค์ได้อย่างไรถ้าถูกปิดกันทางความคิด

5) การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดงสัญลักษณ์ในการแสดง คือการแสดงแนวคิดของการแสดงผ่านองค์ประกอบทางศิลปะ ตลอดจน การกระทำและบทสนทนาของตัวละคร ซึ่งผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องใช้ประสบการณ์ส่วนตัว ประสบการณ์ชีวิต ในการตีความสัญลักษณ์ให้สอดคล้องกับบริบทของเรื่อง เพื่อนำเสนอภาพแทนค่าความหมายให้ผู้ชมได้รับความหมายจากสัญลักษณ์นั้นๆในทิศทางที่ใกล้เคียงกัน อิราวดี ไตลังคะ นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการตีความสัญลักษณ์ว่า

> การตีความสัญลักษณ์เป็นกิจกรรมทางปัญญาอย่างหนึ่ง ที่ได้จากการอ่านการชม อย่างละเอียดและใช้ประสบการณ์ และสิ่งที่ต้องมีอีกประการคือ ความใจกว้างที่จะยอมรับความคิดของผู้อื่นที่แตกต่างกับตน เพราะแต่ละคนอาจจะตีความสัญลักษณ์แตกต่างกัน (อิราวดี ไตลังคะ, 2546: 80)

นอกจากนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความสำคัญของ สัญลักษณ์ ในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ว่า

> สัญลักษณ์ แสดงถึงความหมายอันเป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ประกอบไปด้วยเรื่องราวทางด้านประวัติศาสตร์ และเป็นสิ่งที่จำใช้ในการสื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมาอีกนัยหนึ่งด้วย เพราะฉะนั้นการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นอยู่ตลอดเวลา

เพื่อเป็นการเติมเต็มให้กับคุณสมบัติของงานศิลปะหลังสมัยใหม่ได้อย่างเหมาะสม (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 58)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดงมีประโยชน์ในด้านทำน้อยได้มาก(less is more) ตามแนวคิดหลังสมัยใหม่(Postmodern) สิ่งของอย่างเดียวอาจแทนความหมายได้หลาย เป็นเครื่องช่วยเสริมบรรยากาศ บอกเล่าเรื่องราว หรือแม้กระทั้งเป็นหนึ่งในตัวละครของฉากนั้น นั้นหมายถึงความสำคัญของสัญลักษณ์ที่นำมาสื่อสารเป็นสิ่งจำเป็นอย่างมากที่ต้องคำนึงถึง

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

“ความหลากหลายของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเปรียบเสมือนกระจกเงาหลายบานที่สะท้อนวัตถุได้หลายมุม ช่วยให้เห็นข้อเท็จจริงในแง่ต่าง ๆ ได้กระจ่างขึ้น ซึ่งจะทำให้ความเบี่ยงเบนในการวิเคราะห์งานลดน้อยลง ความจริงก็จะปรากฏขึ้น” (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 59) สำหรับวิทยานิพนธ์เรื่อง การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกใช้เครื่องมือในการวิจัยชนิดต่างๆเพื่อทำการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลรวมถึงการวิเคราะห์ข้อมูลอย่างตรงไปตรงมา เพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงและเพื่อป้องกันอคติในการวิจัย ผู้วิจัยจึงเลือกใช้เครื่องมือในการวิจัยหลายประเภท ดังนี้

3.4.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ในการสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำราและบทความทางวิชาการต่างๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ การสร้างสรรค์งานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ดังนี้

3.4.1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับความหมายและความสำคัญ ของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยต้องการศึกษาค้นคว้าข้อมูล เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการทำงานวิจัยสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์

3.4.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงวิธีการค้นหาความหมาย และการอธิบายความหมายด้วยทฤษฎี เพื่อใช้ในการนำเสนอผลงานวิจัย

3.4.1.3 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดง ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูล แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดง หลายๆรูปแบบในประเทศตะวันตก อาทิ แนวคิด โพสต์โมเดิร์น (Post Modern)

ที่ว่าด้วยเรื่องการต่อต้านความเป็นสมัยใหม่ ซึ่งเน้นความประหยัดและเรียบง่าย โดยการศึกษานั้นไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปที่รูปแบบของการนำเสนอเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมในเรื่องขั้นตอน วิธีการคิด การนำเสนอ การอธิบายความหมายด้วย นอกจากนั้นผู้วิจัย ยังให้ความสำคัญกับการศึกษาเทคนิคการออกแบบลีลาและเคลื่อนไหวที่ผสมผสานทั้งนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดง มุ่งเน้นการนำเสนอ การใช้ความรู้สึก จินตนาการ อีกด้วย

1) นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยเพื่อสร้างนาฏยศิลป์แนวสร้างสรรค์ ที่มีจุดประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ความงามทางนาฏยศิลป์และนำเสนอรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ในอีกรูปแบบ เพื่อสื่อความคิดให้กับคนในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงต้องศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับความรู้หลักการณ์ต่างๆ ของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

2) การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เพื่อหาแนวคิดและหลักการที่สำคัญในการเข้าสู่ภาคปฏิบัติการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

3.4.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวในวรรณคดีไทยเรื่อง รามเกียรติ์ มีให้ศึกษาอย่างกว้างขวางและหลากหลายมุมมอง ผู้วิจัยจึงได้สร้างกรอบการศึกษาค้นคว้า และพิจารณาจากงานวิจัยที่อาศัยประเด็นของ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับ และการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกาย โดยจะเป็นการศึกษาความสำคัญของงานวิจัยแต่ละเรื่อง ศึกษาจุดอ่อนและจุดแข็งของงานวิจัย เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการเรียบเรียงข้อมูล อันนำไปสู่กระบวนการอธิบายและอภิปรายผลในอนาคตแต่ละเรื่อง ศึกษาจุดอ่อนและจุดแข็งของงานวิจัย เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการเรียบเรียงข้อมูล อันนำไปสู่กระบวนการอธิบายและอภิปรายผลในอนาคต

3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขา ทั้งในด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับ การสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้ที่เกี่ยวข้องทางด้านศิลปะการแสดง เช่น ศิลปิน ผู้บริหารจัดการแสดง ผู้ที่อยู่เบื้องหลังและเบื้องหน้าทางการแสดง ผู้ชมการแสดง ตลอดจน นิสิต นักศึกษา และนักเรียนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางการแสดง โดยได้พิจารณาเลือกประเภทของการสัมภาษณ์ไว้หลายแบบ เช่น การสัมภาษณ์เป็นรายบุคคล การสัมภาษณ์เป็นกลุ่ม รวมไปถึงลักษณะของการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง โดยมีการใช้ประเด็นคำถามทั้งที่เป็นแบบปลายเปิดและแบบปลายปิด ซึ่งการสัมภาษณ์จะคำนึงถึงสาระสำคัญที่จะนำมาใช้พัฒนาการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ อาทิ ในด้าน

นาฏยศิลป์ ด้านปรัชญา ด้านวรรณกรรม ด้านองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งมีหัวข้อที่ใช้ในการตั้งประเด็นคำถามของการสัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

3.4.2.1 ประเด็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยใช้หัวข้อนาฏยศิลป์เพื่อสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ ถึงแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องทุกชนิด รวมถึงการถอดความหมาย การแปลความหมาย ทั้งในแง่ของการใช้สัญลักษณ์และการใช้ลีลาท่าทางประกอบ ซึ่งจะได้นำข้อมูลมาเรียบเรียงและจัดหมวดหมู่ เพื่อใช้ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ต่อไป

3.4.2.2 เกณฑ์การสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินต้นแบบนาฏยศิลป์

จากการศึกษาเกี่ยวกับ เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงเกณฑ์มาตรฐานในการสร้างสรรค์งานระดับชาติ และเกณฑ์มาตรฐานในการตัดสินศิลปินในสังคมไทย เหล่านี้นับเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย ในประเด็น การสร้างสรรค์งานที่เหมาะสมกับบริบทสังคมไทยมีจรรยาบรรณและคุณธรรมในการสร้างสรรค์งาน มีแนวทางการสร้างสรรค์งาน ที่จะนำไปสู่การยอมรับในสังคมไทยและนานาชาติประเด็นเหล่านี้ นับเป็นความรู้สำคัญที่ผู้วิจัยได้นำไปเป็นข้อคิด ในการปรับปรุงและพัฒนาผลงานของตนเอง เพื่อสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าต่อสังคมไทยและเป็นผลงานสร้างสรรค์เพื่อศิลปะอย่างแท้จริง เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน เป็นการคัดสรรศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางนาฏยศิลป์ เพื่อเป็นการยกย่องศิลปินเหล่านั้นว่ามีความรู้ความสามารถ ในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานสู่แวดวงนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน โดยมีเกณฑ์ในการพิจารณามาตรฐานของศิลป์ แบ่งออกเป็น 10 ประการ (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 11 มิถุนายน 2558) ดังต่อไปนี้

1. การมีจิตวิญญาณความเป็นศิลปิน (Spiritual) การมีพลังจากชีวิตจิตใจ มุ่งหมายเพื่อผดุงชีวิตและให้ความหมายที่สำคัญที่สุดแก่ชีวิต และมีปณิธานแน่วแน่ในทางนาฏยศิลป์ จิตวิญญาณต้องมาจากหลายส่วน ทั้งอารมณ์ ความรัก ความผูกพันในสิ่งที่ตัวเองทำ เกิดเป็นปณิธานแน่วแน่ในการอุทิศตน เพื่อการทำงานอย่างดีที่สุดตามแนวทางของตัวเอง จิตวิญญาณ ยังรวมถึงการแสดงผลงานด้วยใจบริสุทธิ์โดยไม่อยู่ภายใต้แรงกดดันจากผู้สนับสนุน

2. การมีประสบการณ์การเรียนและการทำงาน (Experience) เป็นผู้มีทั้งคุณวุฒิและวัยวุฒิ ผ่านการฝึกฝน การศึกษา การสั่งสมบ่มเพาะจนเกิดทักษะและความชำนาญทางศิลปะ มีความรู้หลากหลายและรู้จักประมวลสิ่งที่ได้รู้ได้เห็นมา ได้ลองผิดลองถูก จนเล็งเห็นการณ์ไกลและยังคงพัฒนาตนเองอย่างไม่หยุดยั้ง

3. มีความสามารถหลากหลาย (เป็นพหูสูต) (Versatile) เป็นผู้นำความรู้และประสบการณ์รอบตัวมาบูรณาการ และปรับเปลี่ยนอย่างเหมาะสมกับกาลและสถานที่ มีมุมมองรอบด้านแบบสหศาสตร์ แสดงให้เห็นถึงความสามารถอันวิเศษไม่สิ้นสุด

4. เป็นผู้นำและผู้บุกเบิก (Pioneer) การเป็นผู้สร้างสรรค์งานนี่มีอิทธิพลต่อวงการศิลปะหรือสังคม สร้างงานที่แสดงออกทางความคิด รสนิยม และสะท้อนเอกลักษณ์ของตน จนเป็นที่นิยมและยอมรับในสังคม ด้วยการแสดงหาวิธีการและรูปแบบศิลปะใหม่

5. การมีปรัชญาในการทำงาน (Philosophy) ศิลปินแสดงให้เห็นว่ามีศรัทธายึดมั่นไม่สั่นคลอนต่อเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ที่ว่าด้วยความรู้และความจริงนำไปสู่การดำเนินชีวิตอันทรงคุณค่า เป็นประโยชน์แก่สาธารณะ เพื่อให้สังคมได้ซึมซับและเรียนรู้สามารถประยุกต์ไปเป็นการดำเนินชีวิตของแต่ละปัจเจกบุคคล โดยสะท้อนออกมาเป็นงานศิลปกรรม

6. มีการสร้างสรรค์ (Creativity) ความสามารถสร้างสรรค์งานที่จะประยุกต์ความรู้ และความงามให้เข้ากับบริบทต่าง ๆ และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องมาใช้ในงานศิลปะด้วยทัศนะและวิธีการที่ดี ทั้งที่ปรากฏเป็นผลงานของตนอย่างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีการถ่ายทอดความรู้ว่าด้วยการสร้างสรรค์ผลงานเหล่านั้น

7. การมีรสนิยม (Taste) มีความนิยมชอบทางศิลปะที่งามถึงระดับสุนทรียะทั้งในแง่ความชื่นชมทางศิลปะและการแสดงออกทางศิลปะ รู้จักเลือกสรรสาระและภาวะทางอารมณ์มีศิลปะรสทั้ง 9 ผ่านอายตนะทั้ง 6 คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย และใจ หรือศิลปินอาจสร้างมาตรฐานรสนิยมของตัวเอง นอกเหนือจากกฎเกณฑ์ดังกล่าวจนเป็นที่ยอมรับ ด้วยวิธีการสร้างงานที่เป็นกระบวนการอย่างมีเหตุผล

8. การถ่ายทอดองค์ความรู้ (Communication) การเป็นครูผู้สร้างบุคลากรที่มีคุณภาพสูงให้แก่วงการนาฏยศิลป์ ด้วยวิธีการถ่ายทอดทางศิลปะอย่างเหมาะสม มีกระบวนการและระบบทางความรู้ รู้จักปรัชญาของความรู้และเชิดชูความรู้ รวมถึงปลูกฝังคุณธรรมของครูแก่ศิษย์

9. เป็นผู้หายาก (Rarity) เป็นปราชญ์ที่รอบรู้ หาบุคคลใดจะมาเทียบเคียงได้ยาก และหาไม่ได้แล้ว

10. มีจรรยาบรรณ (Ethic) เป็นการบำเพ็ญตนเป็นศิลปินผู้ใหญ่ อยู่ศีลธรรมจรรยา มีทัศนคติและจุดยืนที่ชัดเจนว่าด้วยศีลธรรม เพื่อรักษาและส่งเสริมเกียรติคุณชื่อเสียง และฐานะของศิลปิน ทั้งนี้ต้องตระหนักคุณค่า และมีจิตสำนึกของความเป็นศิลปิน เป็นแบบอย่างแก่ศิลปินทั้งหลายและคนทั่วไปในสังคม

ทั้งนี้นอกจากเกณฑ์การสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินต้นแบบนาฏยศิลป์ทั้ง 10 ประการ โดยวิชชุตา วุธาทิตย์ แล้วยังมีอีกหนึ่งประการสำคัญซึ่งได้รับการเพิ่มเติมโดยนราพงษ์ จรัสศรี คือ ความหลงไหล ดังนี้

11. มีความหลงไหล (Passion) ความหลงใหล ความยาก ความใคร่ ตัณหา ทำด้วยความหลงใหล ตอบสนองความต้องการของตัวเอง ความอยากที่จะทำงานชิ้นหนึ่งชิ้นใด

3.4.3 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ

ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกศึกษาผลงานจากสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้อง โดยมุ่งเน้นเนื้อหาสาระในประเด็นที่นำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวกับแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังของของศิลปินชาวไทยและชาวต่างประเทศ เช่น ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ ผลงานการแสดงละครเวที Cabaret, kiss me Kate musical งานภาพยนตร์ เช่น Black Swan, Birdman วีดีทัศน์ เช่น Concert velvet rope Janet Jackson Internet เช่น TED Talk ผลงานนิทรรศการทางศิลปะอื่น ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

3.4.4. การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

การรวบรวมข้อมูลจากการสำรวจความคิดเห็นของผู้ชมโดยรวบรวมแบบสอบถามจากผู้เข้าร่วมรับชมการแสดงจาก

3.4.4.1 การแสดงชุด Creative Theatre for Peace

1) การแสดงเดี่ยว เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ (Dance Laboratory) โดย ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี จัดแสดงเมื่อ 24 ตุลาคม – 2 พฤศจิกายน พ.ศ.2556 ณ โรงละคร Black Box Theatre คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company)

2) การแสดงร่วมสมัย“สุภาพบุรุษ” (The Gentleman) กำกับการแสดงโดย พิเชษฐ กลั่นชื่น จัดแสดงเมื่อวันที่ 31 มกราคม และ1 กุมภาพันธ์2558 ที่ศูนย์ศิลป์การละครสดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ณ ศูนย์ศิลป์การละครสดใส พันธุมโกมล ชั้น 6 อาคารมหาจักรีสิรินธร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) การแสดงนิทรรศการผลงานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ดนตรี ประจำปีการศึกษา 2557 ศิลป์นิพนธ์ของนักศึกษาชั้นปีที่ 4 ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ ระหว่างวันที่ 12-13 มีนาคม พ.ศ.2558 ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

4) การแสดงปริญญานิพนธ์ "วรรณกรรมอมตะ" (Immortal stories) โดยนิสิตชั้นปีที่ 4 สาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดแสดงเมื่อ 31 มีนาคม พ.ศ.2558 ณ โรงละคร Black Box Theatre คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

5) การแสดงนิทรรศการทางวิชาการและงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์นิพนธ์ประจำปีการศึกษา 2557 IDENTITY โดย นิสิตชั้นปีที่ 4 สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จัดแสดงเมื่อ 1 พฤษภาคม พ.ศ.2558 ณ หอดนตรีและการแสดงอโศกมนตรี ชั้น4 อาคารนวัตกรรม ศ.ดร.สาโรช บัวศรี มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.4.4.2 ละครเวที

1) วันสละโสดกับโจทย์เก่า

2) ละครเพลงเพลงรักสามฤดู

3) รอยดุริยางค์

4) มหาตมะ

3.4.4.3 งานภาพยนตร์สื่อสารสนเทศอื่นๆ

ศึกษาสื่อสารสนเทศอื่นที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย โดยเฉพาะนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ เพื่อศึกษาข้อมูลที่จะเป็นประโยชน์ในการหาแนวทางในการสร้างผลงานที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย

1)"Songs Of The Wanderers" (1999) By Cloud Gate Dance Theater Of Taiwan, Artistic Director : LIN HWAI-MIN

2)“Moon Water” (2000) By Cloud Gate Dance Theater Of Taiwan, Artistic Director : LIN HWAI-MIN

3)The 8th “Peach & Plum Cup” Dance Competition, Theater Of China

4)“Picasso and Dance” (Le Train Bleu – Choreography by BRONISLAVA NIJINSKA) , (Le Tricorne – Choreography by LEONIDE MASSINE) Paris Opera Ballet

5)“Four by AILEY – An Evening with the ALVIN AILEY “ by American Dance Theater

6) ภาพยนตร์ “Birdman”กำกับการแสดงโดย อเลคันโดร กอนซาเลซ อินาร์ริตู โดยมี เอ็ดเวิร์ด นอร์ตัน,เอมม่า สโตน, นาโอมิ วัตส์, ไมเคิลเข้าฉายในประเทศไทยเมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2558

3.4.5 การสัมมนา

ผู้วิจัยได้หาข้อมูลด้วยการเข้าร่วมสัมมนาในประเด็นความรู้ที่เกี่ยวข้อง กับการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดง ผู้วิจัยได้ทำหน้าที่เป็นผู้เข้าร่วมการสัมมนา เนื่องจากการจัดการสัมมนาได้มีการเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญมาถ่ายทอดความรู้อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการวิจัย และการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ เช่น โครงการสัมมนาวิชาการด้านนาฏยศิลป์เรื่อง “กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ : การบูรณาการงานสร้างสรรค์ งานวิจัย และการแสดงศิลป์” วันที่13-14 สิงหาคม พ.ศ. 2558 ณ อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในการ

สัมมนาครั้งนี้ มีการแลกเปลี่ยนทรรศนะจากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิในประเด็นของขั้นตอนและกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ ดนตรี และการตลาดทางนาฏยศิลป์ เป็นต้น

3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

เกณฑ์การสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินต้นแบบนาฏยศิลป์ในที่นี้ แบ่งออกเป็น 10 ประการ ได้แก่ เป็นผู้มีจิตวิญญาณและเป็นศิลปิน มีประสบการณ์เรียนและการทำงานในฐานะที่เป็นศิลปิน เป็นผู้มีความสามารถหลากหลายแบบ มีความเป็นผู้นำและเป็นผู้บุกเบิก เป็นปรัชญาในการทำงาน มีการสร้างสรรค์ มีรสนิยม มีการถ่ายทอดความรู้ เป็นผู้หายาก มีจรรยาบรรณ (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2558)

ผู้วิจัยได้นำเกณฑ์มาตราฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ มาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างหลักเกณฑ์ ประกอบการพิจารณา เพื่อสัมภาษณ์ และรวบรวมข้อมูล จากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง จากการศึกษาเกี่ยวกับ เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงเกณฑ์มาตรฐานในการสร้างสรรค์งานระดับชาติ และเกณฑ์มาตรฐานในการตัดสินศิลปินในสังคมไทย เหล่านี้นับเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย ในประเด็นต่างๆ ดังนี้

3.4.6.1 การสร้างสรรค์งานที่เหมาะสมกับบริบทสังคมไทย

3.4.6.2 จรรยาบรรณและคุณธรรมในการสร้างสรรค์งาน

3.4.6.3 แนวทางการสร้างสรรค์งาน ที่จะนำไปสู่การยอมรับในสังคมไทยและนานาชาติ

ประเด็นเหล่านี้ นับเป็นความรู้สำคัญที่ผู้วิจัยได้นำไปเป็นเครื่องมือ ในการปรับปรุงและพัฒนาผลงานของตนเอง เพื่อสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าต่อสังคมไทยและเป็นผลงานสร้างสรรค์เพื่อศิลปะอย่างแท้จริง

3.4.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง ความสำคัญของประสบการณ์ส่วนตัว กับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> ประสบการณ์ถือเป็นสิ่งสำคัญยิ่งอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์งาน โดยเฉพาะประสบการณ์ชีวิตของศิลปินเองจะกระตุ้นให้ศิลปินสร้างงานได้อย่างมีเอกลักษณ์และจะช่วยในขั้นตอนการทำงานที่ต้องการการตัดสินใจเพื่อการเปลี่ยนแปลงแก้ไข พัฒนาและประเมินผลการจัดการเกี่ยวกับการออกแบบการแสดงแต่ละชุดโดยปกติแล้วผู้ออกแบบท่าเต้นมักจะหนีไม่พ้นที่จะต้องคำนึงถึงสิ่งแวดล้อมรอบตัวทั้งในขณะที่สร้าง

> งานอยู่หรือย้อนหลังกลับไปตลอดชั่วชีวิตตั้งแต่คนเราลืมตาเกิดขึ้นมาดูโลก ฉะนั้น ประสบการณ์ของคนเราที่เคยประสบมาในชีวิตจะถูกนำไปใช้ประโยชน์เพื่อเป็นเครื่องนำทางในการสร้างงาน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้แสดงทัศนะ เกี่ยวกับความสำคัญของประสบการณ์ของศิลปิน กับการสร้างสรรค์ผลงาน ไว้ด้วยเช่นกันว่า

> หากศิลปินมีประสบการณ์ทั้งในการแสดงและการสร้างสรรค์มากเพียงใดก็จะยิ่งเพิ่มเติมและเสริมสร้างทักษะให้กับศิลปินหรือผู้ออกแบบลีลาได้มากเท่านั้น เนื่องจากประสบการณ์เปรียบได้กับแบบฝึกหัดที่จะทำให้เกิดทักษะและนำไปสู่การพัฒนา ความชำนาญ และความเชี่ยวชาญมากขึ้น อันมาจากความรู้มากเห็นมากที่ได้จากการปฏิบัติบ่อยครั้ง ดังนั้นความผิดพลาดหรือข้อบกพร่องต่าง ๆ ก็จะน้อยลง ทำให้เกิดประสิทธิภาพในงานนาฏยศิลป์นั้นเพิ่มขึ้นตามไปด้วย (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2558)

จากประสบการณ์ตรงด้านการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ตลอดระยะเวลาการศึกษาเรื่องศิลปะการแสดงที่ผ่านมานั้น ผู้วิจัยได้มีโอกาสในการเข้าร่วมรับชมการแสดงนาฏยศิลป์ มากไปกว่านั้นผู้วิจัยได้เข้าร่วมกิจกรรมแบบฝึกหัดทางนาฏยศิลป์ การแสดง ตามสถาบันและกลุ่มละครต่างๆ โดยการทดลองเป็นนักแสดง ทีมงาน ตลอดจนการเป็นผู้กำกับการแสดง อย่างสม่ำเสมอ

ผู้วิจัยจึงนำประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงในอดีตมาเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ ผลงานที่ผู้วิจัยเคยสร้างสรรค์และมีส่วนร่วมทั้งในฐานะที่เป็นผู้กำกับการแสดง และเป็นผู้กำกับเวที รวมถึงการเป็นนักแสดงนั้น สามารถสรุปรวบรวมเป็นหมวดหมู่โดยสังเขปได้แก่

3.4.7.1 การสร้างสรรค์ศิลปะนิพนธ์ด้านนาฏยศิลป์

3.4.7.2 การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในระดับมหาวิทยาลัย

3.4.7.3 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์กับเครือข่ายเอกชนที่ได้รับการยอมรับในประเทศไทย

เมื่อได้ข้อมูลจากเครื่องมือที่ได้กล่าวมานี้แล้ว ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์อย่างละเอียดเพื่อศึกษาค้นคว้าถึงประเด็นต่างๆ ตามที่ได้วางแผนไว้ และจะนำไปสู่การตอบปัญหาของงานวิจัยที่เป็นประโยชน์ต่อแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานแสดงใหม่

3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

3.5.1 ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความ วารสาร สื่อสารสนเทศอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.5.2 ศึกษาข้อมูลและสังเกตการณ์รูปแบบและลักษณะของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

3.5.3 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้าน นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และศิลปะการแสดง ที่เกี่ยวกับ แนวคิด มุมมอง และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เป็นต้น

3.5.4 ศึกษาข้อมูลลงพื้นที่ในการหาชมงานการแสดงที่มีรูปแบบ และแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับเบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

3.5.5 วิเคราะห์เปรียบเทียบข้อมูลทั้งหมดเพื่อหาคำตอบงานวิจัย สร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

3.5.6 วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อศึกษารูปแบบและองค์ประกอบสำหรับการแสดง อาทิ ท่าเต้น ฉากแสง สี เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ การแต่งหน้า ระยะเวลา และนักแสดงร่วม เป็นต้น

3.5.7 ลงพื้นที่เก็บข้อมูลและทดลองปฏิบัติการกิจกรรม การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง กับกลุ่มนักแสดง

3.5.8 เรียบเรียงข้อมูลและข้อคิดเห็นจากการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง เพื่อหาคำตอบงานวิจัย

3.5.9 นำปัญหาจากการวิจัยเข้าปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อแก้ไขและปรับปรุงงานวิจัยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

3.5.10 พัฒนางานวิจัยขั้นสุดท้ายเพื่อ เตรียมจัดพิมพ์และจัดทำรูปแบบรายงานการวิจัย

3.5.11 จัดพิมพ์และจัดทำเอกสารการวิจัยเพื่อนำเสนอต่อหน่วยงานที่เกี่ยวข้องและเผยแพร่ต่อไป

3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ในข้อมูลเรื่องผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งสาระสำคัญของการศึกษาออกเป็น 3 ประเด็นหลักๆ ได้แก่ ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านนาฏยศิลป์ ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านศิลปะการแสดง ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์การสร้างสรรค์งานด้านอื่นๆ ดังจะกล่าวถึงรายละเอียดแต่ละประเด็นดังนี้

3.6.1 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านนาฏยศิลป์ การเรียนการสอนนาฏยศิลป์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ไม่น้อยกว่า 10 ปี ทั้งนี้เพื่อให้ได้การศึกษาถึงประเด็นของงานนาฏยศิลป์ การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้จากศาสตร์ข้างต้น ผู้เกี่ยวข้องและมีความสำคัญกับงานวิจัยมีดังต่อไปนี้

3.6.1.1 ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏยศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้บุกเบิกและผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้เชี่ยวชาญสาขา วิชานาฏยศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้บุกเบิกและผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยและศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทยมีผลงานสร้างสรรค์สำคัญมากกว่า 50 ชิ้นเป็นของตนเองทั้งในประเทศและต่างประเทศ ตลอดจนเป็นผู้มีผลงานและชำนาญในด้านวิชาการ

3.6.1.2 อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ อดีตหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.6.1.3 อาจารย์สถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกรมศิลปากร

3.6.1.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย

3.6.1.5 อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.6.1.6 อาจารย์ ดร.รักษ์สินี อัครศวะเมฆ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.6.1.7 อาจารย์ ดร.ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.6.1.8 อาจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.6.1.9 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ณัฐภา นาฏยนาวิน อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏ บ้านสมเด็จเจ้าพระยา

3.6.1.10 อาจารย์ วรรณวิภา มัธยมนันท์ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

3.6.2 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านศิลปะการแสดง การเรียนการสอนศิลปะการแสดง การละคร และด้านวรรณกรรมหรือวรรณคดี ไม่น้อยกว่า 10 ปี ทั้งนี้เพื่อให้ได้ศึกษาถึงประเด็นของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง การแปลความหมาย และการตีความ ตลอดจนการออกแบบเพื่อการแสดง ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้จากศาสตร์ข้างต้น ผู้เกี่ยวข้องและมีความสำคัญกับงานวิจัยมีดังต่อไปนี้

3.6.2.1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สามมิติ สุขบรรจง อาจารย์ประจำ วิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.6.2.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พรรณศักดิ์ สุขี ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง อาจารย์ประจำสาขาวิชา ศิลปะการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพและผู้กำกับการแสดงละครเวที

3.6.2.3 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง

3.6.2.4 อาจารย์ ดร.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเสื้อผ้า

3.6.2.5 อาจารย์ ดร.ดาริณี ชำนาญหมอ หัวหน้าสาขานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

3.6.2.6 อาจารย์ ดร.สทาศัย พงศ์หิรัญอาจารย์ประจำสาขาวิชา ศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง และเป็นผู้กำกับการแสดงอิสระ

3.6.2.7 อาจารย์ธัญญรัตน์ ประดิษฐ์แท่น อาจารย์ประจำสาขาวิชา ศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง

3.6.3 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์การสร้างสรรค์งานด้านอื่นๆ

ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญ กับงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และงานศิลปะการแสดงอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องและมีความสำคัญกับงานวิจัยมีดังต่อไปนี้

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

3.6.3.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ณัฐสุภา เจริญยิ่งวัฒนา อาจารย์ประจำภาควิชาการออกแบบแฟชั่นและสิ่งทอ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเสื้อผ้า

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดตารางในการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องต่างๆ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	20 กรกฎาคม 2558 20 กันยายน 2558 25 กันยายน 2558	1.การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ 2.องค์ประกอบนาฏยศิลป์ 3.แนวทางการสร้างสรรค์ฯ 4.รูปแบบและแนวคิดสร้างสรรค์ฯ 5.หลักการออกแบบนาฏยศิลป์
อ.ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์	20 พฤษภาคม 2558	เกณฑ์มาตรฐานศิลปินแห่งชาติ
อ.สถาพร สนทอง	20 พฤษภาคม 2558	แนวทางและแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
ผศ.พรรณศักดิ์ สุขี	21 พฤษภาคม 2558	ทรรศนะเกี่ยวกับนาฏยศิลป์การละคร
ผศ.ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย	22 พฤษภาคม 2558	แนวทางและแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
ผศ.ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์	22 พฤษภาคม 2558	แนวทางและแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
อ.ดร.ดาริณี ชำนาญหมอ	22 พฤษภาคม 2558	นาฏยศิลป์สร้างสรรค์
อ.ดร.รักษ์สินี อัครศวะเมฆ	22 พฤษภาคม 2558	นาฏยศิลป์สร้างสรรค์
ผศ.ดร.สามมิติ สุขบรรจง	25 พฤษภาคม 2558	ทรรศนะเกี่ยวกับเรื่อง เรลลิตี้

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อ.ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	13 มิถุนายน 2558	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์สร้างสรรค์
ผศ.ณัฐภา นาฏยนาวิน	1 กรกฎาคม 2558	ความเห็นหลังชมการทดลองการแสดง
อ.ดร.ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์	1 กรกฎาคม 2558	ความเห็นหลังชมการทดลองการแสดง
อ.วรรณวิภา มัธยมนันท์	1 กรกฎาคม 2558	ความเห็นหลังชมการทดลองการแสดง
อ.ธัญญรัตน์ ประดิษฐ์แท่น	1 สิงหาคม 2558	ทรรศนะเกี่ยวกับนาฏยศิลป์การละคร
อ.ดร.ธรากร จันทนะสาโร	12 สิงหาคม 2558	ทรรศนะเกี่ยวกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์
อ.ดร.สทาศัย พงศ์หิรัญ	12 สิงหาคม 2558	ทรรศนะเกี่ยวกับนาฏยศิลป์การละคร
อ.ดร.พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ	30 สิงหาคม 2558	การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงสร้างสรรค์ฯ
ผศ.ณัฐสุภา เจริญยิ่งวัฒนา	1 กันยายน 2558	การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงสร้างสรรค์ฯ

3.7 บทสรุป

ดังที่กล่าวมาแล้วในบทที่ 3 นั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอวิธีดำเนินการวิจัยในการสร้างสรรค์ผลงาน อันได้แก่ รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คำถามในการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนดำเนินการวิจัย ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สำหรับในบทที่ 4 นั้น ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการนำเสนอข้อมูลและการพัฒนาผลการสร้างสรรค์ ซึ่งมีลำดับขั้นตอนประกอบด้วยแรงบันดาลใจ ข้อมูลสำหรับการสร้างสรรค์ การออกแบบปฏิบัติการ การพัฒนางานและการวิเคราะห์คำถามงานวิจัย เพื่อให้มาซึ่งผลงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ และ แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ดังจะกล่าวอย่างละเอียดในบทต่อไป

บทที่ 4
กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

4.1 อารัมภบท

ในบทที่ 3 ผู้วิจัยได้อธิบายสาระสำคัญของวิธีดำเนินการวิจัย ประกอบไปด้วย รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คำถามในการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนดำเนินการวิจัย ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ซึ่งในบทที่ 4 จะได้อรรถาธิบายถึงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง โดยลำดับความสำคัญตามประเด็นคำถามของงานวิจัย ได้แก่ รูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์ 8 องค์ประกอบ และแนวคิดของผลงานนาฏยศิลป์ 5 ประการ ตลอดจนการอภิปราย และสรุปผลดังรายละเอียดต่อไปนี้

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษางานวิจัยเชิงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยได้นำคำถามของงานวิจัยสร้างสรรค์ มาเป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล ทั้งนี้เพื่อก่อให้เกิดการค้นหาคำตอบและตอบคำถามงานวิจัยนี้ได้อย่างถูกต้องตรงประเด็น โดยแบ่งการวิเคราะห์เป็น 2 ประเด็นหลัก คือ ประเด็นแรกว่าด้วยรูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยวิเคราะห์จากองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบพื้นที่การแสดง การออกแบบแสงการแสดง การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ประเด็นที่สองว่าด้วยแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของผลงานการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

ในการศึกษางานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ลำดับขั้นตอนในการปฏิบัติการทดลองในการสร้างสรรค์งานการแสดง และพัฒนาการของการแสดงไว้ 4 ครั้งก่อนการนำเสนอผลงานการแสดงจริง โดยในแต่ละครั้งของการทดลองและการสร้างสรรค์นั้น ผู้วิจัยได้แยกประเด็นในการวิเคราะห์ ตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ซึ่งเรียงลำดับตามขั้นตอนการปฏิบัติงาน และพัฒนางานดังต่อไปนี้

4.2.1.1 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1

ผู้วิจัยได้เริ่มต้นทำการทดลองสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 1 โดยลำดับขั้นตอนที่ใช้ในการออกแบบและอธิบายการทำงานออกแบบแยกตามองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ 5 องค์ประกอบ คือ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง และการกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ดังนี้

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 1

บทการแสดง จะมีความคล้ายคลึงกับวรรณกรรมในเรื่องการบอกเล่าเรื่องราวว่า ใครทำอะไร ที่ไหนอย่างไร แต่มีความแตกต่างตรงที่ต้องสื่อความหมายออกมาเป็นภาพ บทเป็นการเตรียมงานผลิต (pre-production) เบื้องต้นอันประกอบไปด้วยเรื่อง (story), แนวความคิด (concept), แก่นเรื่อง (theme), เรื่องย่อ (plot), โครงเรื่อง (treatment), ตัวละคร (character), บทสนทนา (dialogue), ถึงจะสามารถเริ่มฝึกซ้อมนักแสดงได้ จากความเห็นของธรากร จันทนะสาโร

> การออกแบบบทการแสดงเป็นเสมือนแผนที่นำทางให้เข้าใจภาพรวมของเนื้อหาการแสดงทั้งหมดว่าต้องการจะบอกสิ่งใด บทการแสดงสามารถแบ่งองก์การแสดงได้มากกว่าหนึ่งการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จำเป็นต้องมีบทการแสดงเพื่อให้ผู้ชมและนักแสดงเข้าใจว่าตนเองกำลังเดินทางไปสู่เป้าหมายเดียวกันกับศิลปินผู้สร้างงาน (ธรากร จันทนะสาโร สัมภาษณ์, 20 กันยายน 2558)

1.1) แรงบันดาลใจในการทำบทการแสดงเกิดจากสิ่งเร้าด้านเสียง-ภาพจากการได้ชมการแสดงหลากหลายรูปแบบทั้ง ภาพยนตร์ สารคดี ละคร นาฏยศิลป์ของผู้วิจัย โดยเฉพาะละครจินตภาพร่วมสมัยเรื่อง“นารายณ์อวตาร *รามเกียรติ์วิวัฒน์*” เพราะผู้วิจัยได้เป็นส่วนหนึ่งของละครเรื่องนี้จึงใช้เป็นเครื่องมือในการทำวิจัยในฐานะผู้สังเกตการณ์(observe)ละครเรื่องนี้ใช้รูปแบบคำประพันธ์เป็นร้อยกรองสละสลวย ซึ่งอ่านแล้วสามารถเห็นเป็นภาพการเคลื่อนไหวได้อย่างชัดเจนเช่น กรายกรร่อนร้องโอดครวญ โหยหวนงอนจริตประดิษฐ์ท่า” สมิธ ออทาร์ด (Smith Autard) กล่าวเกี่ยวกับ สิ่งเร้าในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ว่า “สิ่งเร้าเป็นตัวกำหนดหรือปลุกจิตวิญญาณในการสร้างสรรค์กิจกรรมต่างๆของมนุษย์ สำหรับสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์สามารถเกิดขึ้นได้จากการได้ยินการมองเห็น แนวความคิด การสัมผัสหรือการเคลื่อนไหว” (Smith, 2010: 29-31 อ้างถึงในธรากร จันทนะสาโร, 2557: 52)

จากการสังเกตการณ์ด้านการสร้างบทการแสดงของละครจินตภาพนารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์และค้นคว้าจากวิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตเรื่อง “การศึกษาลีลาสตรีและบทบาทนางมณโฑในนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นารายณ์อวตาร” พบว่า

> ละครเรื่องนี้มีการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลเพื่อที่จะสร้างบทการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “นารายณ์อวตาร” โดยคัดเลือกและตัดเฉพาะตอนที่เกี่ยวกับการกำเนิด (AVATAR) อันเป็นปฐมบทของการเกิดเรื่องราวใน “รามเกียรติ์” โดยแบ่งออกเป็น 3 องค์ ได้แก่ นารายณ์ปราบนนทุก, นารายณ์อวตาร, ลงกาและอโยธยา (มณโฑหอมข้าวทิพย์ชื่อตอนในบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1) ซึ่งการแสดงครั้งนั้นเต็มไปด้วยคุณค่าแห่งความงดงามในด้านการผลิต ทั้งบทการแสดงการออกแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก แสง เสียงดนตรีบรรเลงสด ในแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งยังคงไว้ในความสำคัญของบทบาทการแสดงแบบดั้งเดิมไว้อีกด้วย ถือว่างานชิ้นนี้มีเอกลักษณ์ (Identity)(สมชาย โตวิทิตวงศ์, 2553:1-2)

จากการสร้างบทการแสดงที่ชัดเจน ดังนั้นผู้วิจัยจึงเริ่มต้นจากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่อง“รามเกียรติ์”ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เพื่อให้เกิดความเข้าใจในบทละคร ซึ่งมีรูปแบบของการประพันธ์เป็นฉันท์ลักษณ์ของกลอนบทละคร โดยใช้วิธีการอ่านเอาเรื่อง เพื่อให้ได้เนื้อหาโดยรวม ตลอดจนกระบวนการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ สู่การตีความหมาย (Interpretation) และนำมาประกอบเป็นโครงบทการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังตามแนวทางที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้

1.2) แนวเรื่องผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังนำเสนอด้วยรูปแบบสารคดี (documentary) ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2542 ให้ความหมายสารคดีว่า “เรื่องที่เขียนขึ้นจากเค้าความจริง มิใช่เรื่องที่เกิดจากจินตนาการ” ตรงตามแนวคิดของงานวิจัยนี้ที่มุ่งเน้นเสนอความจริงที่เกิดขึ้นในการแสดงนาฏยศิลป์ทั้งก่อนและหลังการแสดง ทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังการแสดง ซึ่งการนำเสนอแนวเรื่องลักษณะนี้ในนาฏยศิลป์ยังปรากฏให้เห็นอยู่น้อย

1.3) โครงเรื่อง

ในการสร้างสรรค์บทสำหรับการแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง นั้นผู้วิจัยต้องวางโครงเรื่องก่อนเขียนเพื่อเป็นแนวทางว่าจะนำเสนอสาระสำคัญแยกเป็นกี่ประเด็น มีอะไรบ้าง ในประเด็นหลักมีประเด็นย่อยๆ มีตัวอย่างมีเหตุผลเพื่อสนับสนุนประเด็นหลักอย่างไรบ้าง ทำให้เรื่องมีลำดับต่อเนื่องกันและได้เนื้อความครบถ้วนเกิด

เอกภาพ (Unity of Plot) ดังนั้นผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องกำหนดโครงเรื่องให้บทการแสดง และลำดับเหตุการณ์ทั้งหมดในเรื่องอย่างมีที่มาที่ไป

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาการสร้างโครงเรื่อง จากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง“รามเกียรติ์”ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ตอนนารายณ์อวตาร เพราะตัวบทพรรณนาถึงการร่ายรำของเหล่าเทวดานางฟ้าเพื่อเฉลิมฉลองให้กับพระนารายณ์ที่ทรงอวตารไปยังโลกมนุษย์อันสามารถสื่อให้เห็นบทสรุปรวบยอดแห่งบทละครตอนนี้อีกด้านหนึ่ง เบื้องหลังของการออกแบบและฝึกซ้อมฉากนี้มีความน่าสนใจของกระบวนการเหมาะสมกับการนำมาเสนอเป็นการแสดง เพื่อความเข้าใจก่อนนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์บทการแสดงผู้วิจัยได้ศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่อง“รามเกียรติ์”ตอนนารายณ์อวตารซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

เมื่อนั้น เทพไทนางฟ้าทุกราศี
เห็นพระนารายณ์ฤทธี กับพระลักษมีร่วมใจ
ทั้งคทาจักรสังข์บัลลังก์นาค อวตารจากเกษียรสมุทรใหญ่
ไปเป็นมนุษย์วุฒิไกร พวกภัยจะม้วยด้วยฤทธา
ต่างองค์โปรยทิพย์มาลาศ อภิวาทน์อวยพรถ้วนหน้า
เป่าสังข์ดังสนั่นลั่นฟ้า เทวาก็จับระบำบัน
ยักย้ายถ่ายเทเล่ห์กล แยบยลชั้นเชิงบิดผัน
ตีวงลดเลี้ยวเกี้ยวพัน เทวัญกั้นกางนางไว้
ฉวยฉุดยุดชายสไบทรง แทรกเปลี่ยนเวียนวงขวักไขว่
สาวสวรรค์หันหลีกเลี่ยงไป เทวัญกระชั้นไล่ตามมา
นางเทพอัปสรเวียนซ้าย เทเวศร์เรียงร่ายเวียนขวา
สาวสวรรค์หันล่อเทวา ทำท่ามิให้ใกล้ชิด
นางเทพอัปสรศรี แต่ชม้อยคอยทีจะเบี่ยงบิด
สลัดปัดกรสุราฤทธิ์ แสนสำราญบานจิตทุกเทวา
เมื่อนั้น ฝูงนางอัปสรเสน่หา
รำล่อคลอเคียงเข้ามา นัยนาชม้อยคอยที
ครั้นเทวัญกระชั้นเข้าชิด นางฟ้าทำจริตบิดหนี
รำร่ายกรายท่าม้าตีคลี มารศรีล่อเลี้ยวให้ติดพัน
เปลี่ยนกรร่อนรำเยื้องไหล่ เทพบุตรเข้าใกล้ก็บิดผัน
เยื้องยักผลักมือเทวัญ หันวงเวียนไปข้างซ้าย
เทเวศร์ก็รำย้ายท่า มยุราฟ้อนหางเฉิดฉาย

นางรำเรียงหมอนกรกราย ชม้ายม่ายเมียงเคียงไป
เทพบุตรรำท่าเลียบถ้ำ นางรำผาลาเพียงไหล่
เทวารำเคล้าเย้ายั่วใจ นางในสุขเกษมเปรมปรีดิ์
เมื่อนั้น ฝ่ายฝูงเทวาในราศี
รำเคล้านางเทพนารี ทำทีไขว่คว้าเลียมลวน
แล้วแซงเยื้องย่างเข้ากางกั้น ทอดสนิทติดพันแย้มสรวล
ฝูงเทพธิดาทำกระบวน รำทวนล่อร่ายชายตา
เทวารำภุมรีเคล้า สัพยอกหยอกเย้าแล้วเวียนขวา
นางรำสอดสร้อยมาลา วงมาเบื้องซ้ายเทวินทร์
เทพบุตรเปลี่ยนท่าเยื้องกราย เหราเล่นสายกระแสสินธุ์
อัปสรร่อนรำเป็นหงส์บิน ผันผินคอยทีป้องกัน
เทเวศร์รำเคล้าเข้าให้ใกล้ เลี้ยวไลไขว่คว้านางสวรรค์
ต่างฉวยต่างปัดพัลวัน เกษมสันต์บันเทิงพันทวี
เมื่อนั้น ฝูงเทพธิดามารศรี
รำล่อสุราลัยในที ชายหนีโดยกระบวนระบำบัน
ครั้นเทพบุตรเลี้ยวไล่ นางฟ้าค้อนให้แล้วผินผัน
เทวาแทรกเปลี่ยนพัลวัน นางสวรรค์หลีกล่อรอมา
กรายกรร่อนร้องโอดครวญ โหยหวนงอนจริตประดิษฐ์ท่า
ทำทีเลี้ยวล่อเทวา ด้วยมารยาแยบยลกลใน
เห็นเทเวศร์เวียนขวาเข้ามากั้น ทอดสนิทติดพันคว้าไขว่
นางสวรรค์เวียนซ้ายชายไป มิให้สุราลัยเข้าชิด
อันเทวานางฟ้าก็ชื่นบาน ด้วยนารายณ์อวตารสำราญจิต
ถวายพระศุลีมีฤทธิ์ อันประสิทธิ์ประเสริฐเลิศธาตรี

ในลำดับต่อมานั้น ผู้วิจัยได้ถอดความจากบทร้อยกรองข้างต้นและนำส่วนหนึ่งของนารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์มาพัฒนาสร้างเป็นโครงเรื่องเบื้องหน้าเบื้องหลังใหม่ ดังนั้น ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาและสร้างบทการแสดงขึ้นใหม่โดยเน้นการนำเสนอรูปแบบการแสดงให้มีความแตกต่างออกไปโดยเรื่องราวที่ผู้วิจัยได้นำเสนอนั้น จะเป็นรูปแบบสารคดี (documentary) อันมีองค์ประกอบเช่นเดียวกับความเรียงทั่วไป คือ ความนำ (การเปิดเรื่อง) เนื้อเรื่อง (การดำเนินเรื่อง) ความลงท้าย (การปิดเรื่อง) แล้วนำมาสร้างเป็นโครงเรื่องของการแสดง โดยแบ่งออกเป็น 4 องก์ด้วยกัน คือ องก์ที่ 1 บทนำ

(Introduction) องก์ที่ 2 เบื้องหน้า (Front) องก์ที่ 3 เบื้องหลัง (Back) และองก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ผู้วิจัยจะอธิบายภาพรวมของแต่ละองก์ดังต่อไปนี้

องก์ที่ 1 บทนำ (Introduction)

เป็นการเปิดเรื่องบอกเล่าข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับงานวิจัยให้ผู้ชมทราบ เพื่อชักจูงให้ผู้ชมสนใจโดยนำเสนอปมประเด็นปัญหาภาพรวมของสถานการณ์นาฏยศิลป์ ความเป็นมาความสำคัญของปัญหาผ่าน Voice Over ทบทวนนาฏยศิลป์ตัวอย่าที่มีการแก้ไขปัญหานี้ แสดงแนวคิดหลักที่นำมาตั้งสมมุติฐานในการแก้ไขปัญหาและนำเข้าสู่การแสดงจริงผ่าน Narrator

องก์ที่ 2 เบื้องหน้า (Front)

นำเสนอเรื่องราวเบื้องหน้าละครจินตภาพร่วมสมัยเรื่อง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”ผู้วิจัยต้องการสะท้อนให้เห็นคุณค่าความงามของงานศิลปะนาฏยศิลป์ทั้งด้านองค์ประกอบ ลีลา แนวคิด รูปแบบ วิธีการนำเสนอ นำเสนอผ่านอาการของนักแสดง เช่น ได้ยินเสียงที่ไพเราะ ตะลึงกับภาพการแสดงสวยงามในจินตนาการ จนกระทั่งนั่งหันหลังสดับรับชม เหมือนตกอยู่ในภวังค์

องก์ที่ 3 เบื้องหลัง (Back)

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลหลังโรงลิเก หลังเวทีคอนเสิร์ต การสัมภาษณ์ทั้งจากผู้เชี่ยวชาญ นักแสดงประสบการณ์ของผู้วิจัยเอง ทำให้ได้ข้อมูลดิบ เกี่ยวกับหลังเวทีผู้วิจัยจึงนำมาวิเคราะห์แยกหมวดหมู่ออกได้เป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือการออกแบบฝึกฝนฝึกซ้อมการแสดง ทั้งนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์สากล(ballet) เนื่องจากการแสดงชิ้นนี้ผู้วิจัยได้เลือกการแสดงนารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์ มาเป็นแบบจำลอง ผู้วิจัยจึงออกแบบเบื้องหลังการซ้อมของการแสดงเรื่องนี้เข้าไปด้วย เบื้องหลังในที่นี้จะประกอบไปด้วยการแต่งหน้า แต่งตัว ละพิธีกรรมหลังโรงการแสดง

องก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

ผู้วิจัยได้เปิดเผย เหตุการณ์จริง 3 ส่วนพร้อมกัน บนพื้นที่เวทีเดียวกัน คือ เบื้องหน้าเวทีที่มีการแสดงนาฏยศิลป์อันงดงาม เบื้องหลังเวทีมีการแต่งหน้าแต่งตัว และผู้ชม ในแนวคิดที่ต้องการเปิดเผยความจริง ในงานนาฏยศิลป์

2) การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง ครั้งที่ 1

ในการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดงสำหรับการทดลองครั้งที่ 1 นี้ ผู้วิจัยทบทวนด้วยตนเองก่อนการตัดสินใจออกแบบโดยพิจารณาถึงเสียงเพลงที่สะท้อนถึงอารมณ์ บรรยากาศ ของการแสดง ผู้วิจัยจึงคัดเลือกเสียงที่จะส่งเสริมและสื่อสารอารมณ์ มาเป็นส่วนประกอบของการแสดง สอดคล้องกับทรรศนะของจุติกา โกศลเหมมณี ที่กล่าวว่า “การแสดงต้องมีการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องไปกับเสียงดนตรีและเสียงร้องในการช่วยกำหนด ลีลาจังหวะหรือเพื่อบอกเรื่องราวเพื่อให้การแสดงออกสามารถสื่อสารได้อย่างสมบูรณ์” (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556 : 59)

ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงความจำเป็นของงานดนตรีที่มีต่อนาฏยศิลป์แล้วนั้นความสัมพันธ์นี้มีความสอดคล้องกับทรรศนะจารุณี หงส์จารุ ที่กล่าวว่า

> อริสโตเติล (Aristotle) ให้ เพลง เป็นองค์ประกอบที่ 5 ของบทละคร ซึ่งหมายถึง เสียง เพราะบทละครกรีกโบราณล้วนแต่มีบทเพลงซึ่งคอรัส (Chorus) หรือนักร้องหมู่จะต้องขับร้องทั้งสิ้นในที่นี้หมายถึงรวมไปถึงเสียงที่ปรากฏบนเวทีซึ่งภาษาที่ใช้ในบทพูดคือเสียงของภาษา รวมถึงความเงียบระหว่างคำพูดต่างก็เป็นเพลง ในแง่ของละคร ตามหลักของอริสโตเติลนั้น บทเพลงที่ดีต้องเป็นส่วนหนึ่งของบทละคร เช่นเดียวกับบทพูด และต้องมีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่นๆ ในละครด้วย (จารุณี หงส์จารุ, 2549: 116)

ในการออกแบบดนตรีครั้งที่ 1 นั้น ผู้วิจัยใช้วิธีอ่านบทพระราชนิพนธ์ในตอนนารายณ์ อวตาร มาเป็นบทพากย์ (recite) เพื่อให้สอดคล้องไปกับรูปแบบการแสดงละครจินตภาพนารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์ ซึ่งทำให้อารมณ์ความรู้สึกกับผู้ชมคล้อยตามไปกับเนื้อหาการแสดง ตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์

3) การออกแบบลีลาการแสดง ครั้งที่ 1

3.1 การออกแบบลีลาครั้งที่ 1 องก์ที่ 1 บทนำ (Introduction) จากการศึกษาด้วยการสัมภาษณ์และสื่อออนไลน์พบว่าการบรรยายเชิงวิชาการในปัจจุบันมีหลายรูปแบบเพิ่มมากขึ้นหนึ่งในนั้นคือ live illustrate การนำเสนองานด้วยการแสดงสด ซึ่งผู้วิจัยเคยนำไปทดลองในการสัมมานา นานาชาติ HUBBING the WORLD Forum on Beyond Design 2014.5.1-5.2 ART HUB,NCCU Art & Culture Center National Cheng-chi University Taipei Taiwan หลังจากนั้นได้ค้นคว้าเพิ่มเติม จึงนำมาทดลองใช้ออกแบบลีลากับผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ในการทดลองลีลาครั้งที่ 1 องก์ 1 ในครั้งนี้

ภาพที่ 4.1 ประสบการณ์ live illustrate จากการสัมมานา นานาชาติ
Cheng-chi University Taipei Taiwan
ที่มา: ผู้วิจัย

หลังจากนั้นผู้วิจัยได้ค้นคว้าเพิ่มเติมทาง Internet แล้วพบว่ามีการนำเสนองานวิชาการรูปแบบนี้อยู่เหมือนกันตัวอย่างเช่น Dance your PhD John Bohannon Black Label Movement at TEDxBrussels นำเสนอเรื่องอะตอมโดยใช้ Dancer สร้างให้เกิดภาพด้วยการหยุดนิ่ง การเคลื่อนไหว ประกอบ ต่อตัวกัน เพื่อให้เห็นการทำงานของอะตอม

ภาพที่ 4.2 Dance your PhD John Bohannon Black Label Movement at TEDxBrussels
ที่มา : TED, ออนไลน์

เมื่อผู้วิจัยได้แนวทางการนำเสนอ องก์ 1 จึงเริ่มทดลองหาลีลาการแสดง ประกอบกับบทการแสดงที่ออกแบบไว้จดบันทึกและถ่ายภาพ และรวบรวมไว้เป็นข้อมูลดิบ

ภาพที่ 4.3 การทดลองย่อย องก์ที่ 1 บทนำ (Introduction)
ที่มา : ผู้วิจัย

3.2 การออกแบบลีลาครั้งที่ 1 องก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)ในการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 1 องก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบลีลาย่อย 3 ครั้ง เพื่อหาค่าน้ำหนักของลีลาที่จะเกิดขึ้นในการการแสดงครั้งนี้ โดยเลือกคัดตัดตอนเฉพาะฉากสำคัญที่อยู่ในองก์ 3 ของการแสดง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”ด้วยเหตุที่ฉากนี้เป็นสัญลักษณ์ของการเฉลิมฉลองการอวตาลของพระนารายณ์สะท้อนแกนหลักของเรื่องคือการเกิดดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกหยิบเอาบทพระราชนิพนธ์ช่วงนี้มาทำการทดลองออกแบบดังตารางเปรียบเทียบการออกแบบทดลองลีลาย่อยและพัฒนางานครั้งที่ 1 ดังนี้

ตารางที่ 4.1 ตารางเปรียบเทียบผลจากการออกแบบทดลองลีลาย่อยและพัฒนางานครั้งที่ 1

บทการแสดง	ทดลองลีลาย่อย 1	ทดลองลีลาย่อย 2	ทดลองลีลาย่อย 3
ยักย้ายถ่ายเทเล่ห์กล			
แยบยลชั้นเชิงบิดผัน			
ตีวงลดเลี้ยวเกี้ยวพัน			
เทวัญกั้นกางนางไว้			
ฉวยฉุดยุดชายสไบทรง			

บทการแสดง	ทดลองลีลาย่อย 1	ทดลองลีลาย่อย 2	ทดลองลีลาย่อย 3
แทรกเปลี่ยนเวียนวง ขวักไขว่			
สาวสวรรค์หัน หลีกเลี่ยงไป			
เทวัญกระชั้นไล่ตามมา			
นางเทพอัปสรเวียนซ้าย			
เทเวศร์เรียงร่ายเวียนขวา			
สาวสวรรค์หันล่อเทวา			
ทำท่ามิให้ใกล้ชิด			
นางเทพอัปสรศรีแต่ชม้อยคอยทีจะเบี่ยงบิด			

บทการแสดง	ทดลองลีลาย่อย 1	ทดลองลีลาย่อย 2	ทดลองลีลาย่อย 3
สลัดปัดกรสุราฤทธิ์ แสนสำราญบานจิต ทุกเทวา		 	

3.2.1 การออกแบบทดลองลีลาย่อยครั้งที่ 1 นั้นผู้วิจัยทดลองสร้างสรรค์ลีลาใหม่ขึ้นโดยใช้นาฏยศิลป์ไทยและการเต้นร่วมสมัยถ่ายทอดผ่านนักเต้นคู่ชาย-หญิง และมีนักแสดงเสริม (Ensemble) ทำหน้าที่ขยายอารมณ์รวมถึงนำอุปกรณ์ร่มมาประกอบการแสดง ผลจากการออกแบบทดลอง คือ ลีลาที่เกิดขึ้นมีความเชื่อมโยงกับเนื้อหาของบทพระราชนิพนธ์ไม่มากนักอาจทำให้การสื่อสารผิดพลาดไป ผู้วิจัยจึงทำการออกแบบทดลองลีลาย่อยเป็นครั้งที่ 2

3.2.2 การออกแบบทดลองลีลาย่อยครั้งที่ 2 ปัญหาจากการทดลองออกแบบลีลาย่อยครั้งที่1 ผู้วิจัยหาทางออกด้วยการนำเอาการออกแบบท่าเต้นดั้งเดิม (choreography) ของการแสดง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”ซึ่งเป็นการเต้นร่วมสมัยมาทดลองตามแนวคิดพื้นฐานของความเคารพลีลาต้นแบบ แต่เพิ่มการแต่งกายแบบไทยประยุกต์ผลปรากฏว่าลีลาเดิมเหมาะสมกับบทพระราชนิพนธ์เพราะสร้างให้เห็นภาพการเคลื่อนไหวชัดเจนตามบทพระราชนิพนธ์ ติดที่ชุดเครื่องแต่งกายการแสดงมีอุปสรรคเนื่องจากมีท่าคู่ที่ต้องเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว มีท่ายกลอย ท่าเหวี่ยง ท่าลงพื้น ตามรูปแบบของการเต้นร่วมสมัยทำให้การเคลื่อนที่ไม่คล่องตัว ผู้วิจัยจึงออกแบบทดลองลีลาย่อยเป็นครั้งที่ 3

3.2.3 การออกแบบทดลองลีลาย่อยครั้งที่ 3 ปัญหาจากการทดลองออกแบบลีลาย่อยครั้งที่ 2 ผู้วิจัยแก้ปัญหา ด้วยการถอดเอาเครื่องแต่งกายแบบไทยร่วมสมัยออกแล้วใส่ชุดที่ใช้ฝึกซ้อมธรรมดา ซ้อมตามแนวคิดลัทธิจุลนิยม (Minimalism) ทำให้คล่องตัวในการเคลื่อนไหวมากขึ้น และยังส่งเสริมความหมายของงานวิจัยที่มุ่งเน้นความจริงของเบื้องหลัง โดยผู้วิจัยยังใช้ท่าเต้นชุดดั้งเดิม ผลปรากฏว่าสามารถเคลื่อนไหวได้ดี ส่งผลต่อลีลาที่เกิดขึ้น มีความคล่องตัวและสื่อความหมายได้ดีกว่าการทดลองลีลาย่อยครั้งที่ 2

จากการทดลองลีลาย่อยทั้ง 3 ครั้งทำให้ผู้วิจัยเห็นแนวทางในการออกแบบลีลาได้ชัดเจนขึ้น โดยการนำเอาการออกแบบท่าเต้นดั้งเดิม (choreography) ของการแสดง “นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”ซึ่งเป็นการเต้นร่วมสมัยมาทดลองตามแนวคิดพื้นฐานของความเคารพลีลาต้นแบบลดทอนองค์ประกอบเครื่องแต่งกายลงเพื่อเสริมคล่องตัวของลีลาให้เคลื่อนไหวได้มากขึ้นตามแนวคิดลัทธิจุลนิยม (Minimalism)

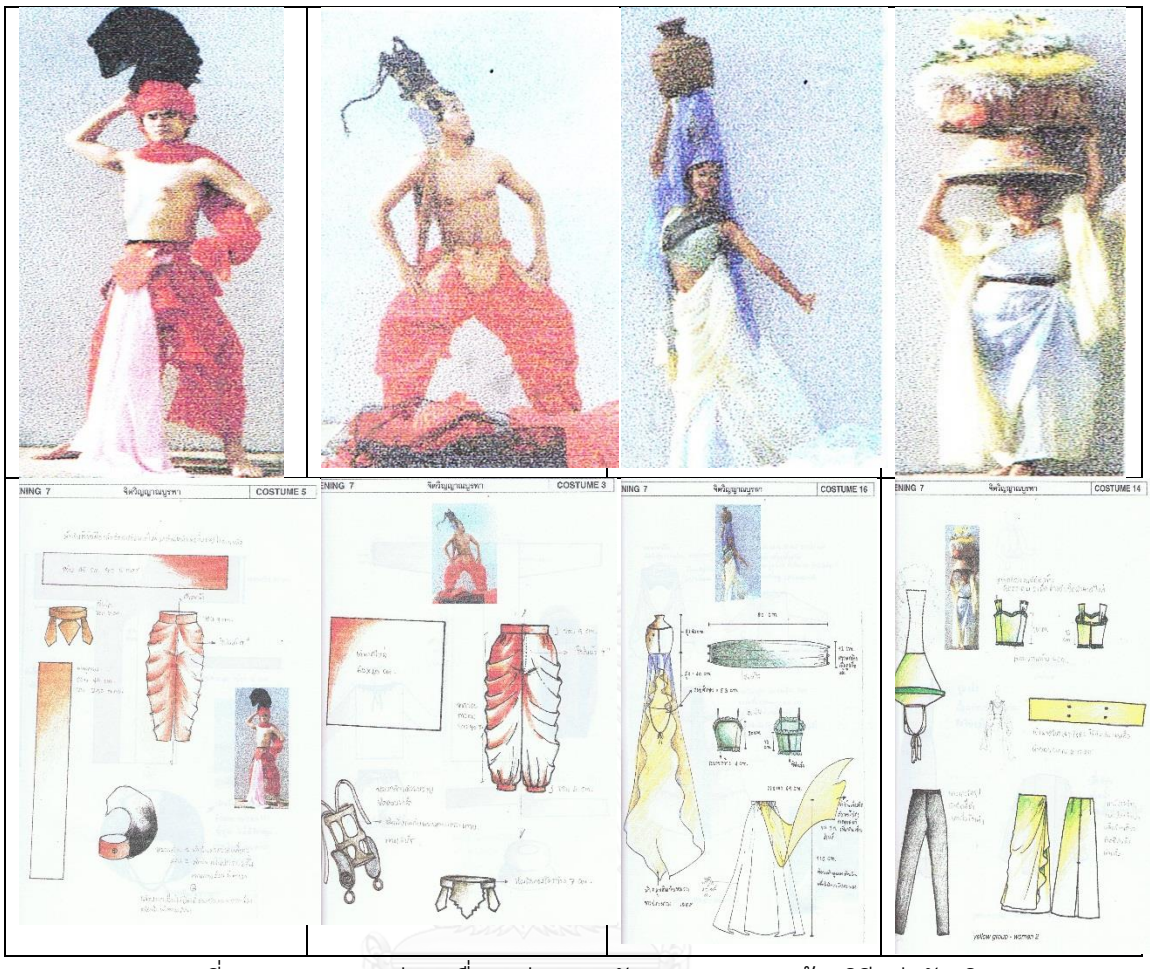
4) การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง ครั้งที่ 1

4.1 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยออกแบบเครื่องแต่งกายโดยการ ให้นักแสดงแต่งตัวและเต้นเพื่อหาทิศทางในการออกแบบและความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวซึ่งสอดคลองกับตรรกอันต้องใช้กระบวนการทางวิทยาศาสตร์ในการทดลอง เพื่อให้ได้มาซึ่งความคิดที่แท้จริงของการออกแบบเครื่องแต่งกายของงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง

ตรรก หมายถึง การตรึกตรอง ความคิด ความนึกคิด การใช้กฎเกณฑ์การใช้เหตุผล มีนักปราชญ์ทางตรรกศาสตร์ได้นิยามความหมายไว้มากมาย กีรติ บุญเจือ “วิชาที่ว่าด้วยกฎเกณฑ์การใช้เหตุผล” Wilfrid Hodges “การศึกษาระบบข้อเท็จจริงให้ตรงกับความเชื่อ” หลักการด้านตรรกะคือพัฒนาทักษะการให้เหตุผลและการคิดวิเคราะห์โดยใช้เหตุผลประกอบ และการนำกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ไปใช้ในชีวิตประจำวัน ซึ่งกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ประกอบด้วยการสังเกต (Observation) การตั้งคำถาม (Question) การตั้งสมมุติฐาน (Prediction) ทำการทดลอง (Experiment) และสรุปผลการทดลอง (Conclusion)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับการออกแบบเครื่องแต่งกายไว้ว่า การออกแบบเครื่องแต่งกายต้องทำแบบ 3 มิติ เพราะความเป็น3มิติจะใกล้เคียงกับความเป็นจริงที่มันจะเป็นไปได้ใกล้เคียงกับศิลปะจัดวาง(Installation art)ยกตัวอย่างงานเอเซียนเกมส์เอาหมอนเอาผ้านวมมาพันโดยไม่ผ่านการวาด คือ การออกแบบจากของที่มีอยู่จริงนำเอาของเหล่านั้นมาดีไซน์จัดวางใหม่



ภาพที่ 4.4 แสดงแบบร่างเครื่องแต่งกายหลังจากทดลองชุดด้วยวิธีแต่งตัวจริง
ที่มา : สารนิพนธ์ การแสดงในพิธีเปิด-ปิดการแข่งขันกีฬาเอเชียนเกมส์ครั้งที่ 13 กรุงเทพฯ
ในฐานะผู้ช่วยผู้กำกับ (สมชาย โตวิทิตวงศ์, 2541, ภาคผนวก)

4.1.1 การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายย่อยครั้งที่ 1

ผู้วิจัยใช้วิธีการทดลองใส่เครื่องแต่งกายจริงให้เห็นเป็นภาพสามมิติจับต้องได้ ไม่จินตนาการในกระดาษ ในการซ้อมการออกแบบลีลาย่อยครั้งที่ 1 เพื่อหาความสมดุลและความเป็นไปได้ที่แน่นอนในการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังผลปรากฏว่าเครื่องแต่งกายที่เกิดขึ้นมีความเชื่อมโยงกับเนื้อหาของบทพระราชนิพนธ์น้อย เนื่องจากเป็นบทที่พูดถึงการเฉลิมฉลองของเหล่าเทวดานางฟ้า ซึ่งอาจทำให้การสื่อสารผิดพลาดไปได้ ผู้วิจัยจึงเปลี่ยนเครื่องแต่งกายใหม่การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายย่อยครั้งที่ 2

ชุดนักแสดงหญิงไทย

ชุดนักแสดงชายไทย

ชุดนักแสดงหญิงร่วมสมัย

ชุดนักแสดงชายร่วมสมัย

ชุดนักแสดงอารมณ์

ภาพที่ 4.5 แสดงเครื่องแต่งกายในการทดลองย่อยครั้งที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

4.1.2 การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายย่อยครั้งที่ 2

จากการทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายย่อยครั้งที่1พบปัญหาผู้วิจัยจึงเปลี่ยนเครื่องแต่งกายแต่ยังคงใช้วิธีใส่เครื่องแต่งกายจริง ให้เห็นเป็นภาพสามมิติ จับต้อง ออกแนวไทยร่วมสมัยที่มีการเลียนแบบการแต่งยืนเครื่องพระนางในนาฏยศิลป์ไทย ผมปรากฏว่ามีความเข้าใจถึงบทบาทเทวดานางฟ้ามากขึ้นแต่ปัญหาคือการออกแบบท่าเต้นดั้งเดิมของละครจินตภาพนารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”เป็นการเต้นร่วมสมัย ด้วยแนวคิดของการวิจัยที่มุ่งเน้นความเคารพต่อลีลาต้นแบบที่มี ท่ายกลอย ท่าเหวี่ยง ท่าลงพื้น ท่าคู่ที่ต้องเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว ตามรูปแบบของการเต้นร่วมสมัยทำให้การเคลื่อนที่ไม่คล่องตัว เครื่องแต่งกายการแสดงจึงเป็นอุปสรรคในการทดลองครั้งนี้ เป็นเหตุให้ผู้วิจัยต้องทดลองออกแบบเครื่องแต่งย่อยเป็นครั้งที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุดนางฟ้า ด้านหน้า | ชุดนางฟ้า ด้านหลัง

ชุดนางฟ้า ด้านซ้าย | ชุดนางฟ้า ด้านขวา

ชุดเทวดา ด้านหน้า | ชุดเทวดา ด้านหลัง

ชุดเทวดา ด้านซ้าย | ชุดเทวดา ด้านขวา

ภาพที่ 4.6 แสดงเครื่องแต่งกายในการทดลองย่อยครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

4.1.3 การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายย่อยครั้งที่ 3

ปัญหาจากการทดลองออกแบบลีลาย่อยครั้งที่ 2 ผู้วิจัยแก้ปัญหาด้วยการถอดเอาเครื่องแต่งกายแบบไทยร่วมสมัยออกแล้วใส่ชุดที่ใช้ฝึกซ้อมธรรมดา ตามแนวคิดลัทธิจุลนิยม (Minimalism) ลดทอนองค์ประกอบเครื่องแต่งกายลงเพื่อเสริมคล่องตัวของลีลาให้เคลื่อนไหวได้มากขึ้น ทำให้เกิดความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวมากขึ้น ได้ความหมายของงานวิจัยที่มุ่งเน้นความจริงของเบื้องหลัง ผลปรากฏว่าสามารถเคลื่อนไหวได้ดี ส่งผลต่อลีลาที่เกิดขึ้น มีความคล่องตัวและสื่อความหมายได้ดีกว่าการทดลองลีลาย่อยครั้งที่ 2 แต่ในส่วนของการสื่อความหมาย เทวดา- นางฟ้า ผู้วิจัยต้องทำการวิจัย แล้วทดลองในครั้งต่อไป

ลีลาท่าคู่ ท่าที่ต้องต่อตัวกัน

ภาพที่ 4.7 ภาพแสดงเครื่องแต่งกายในการทดลองย่อยครั้งที่ 3 ไม่มีอุปสรรค์

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายทั้ง 3 ครั้งทำให้ผู้วิจัยเห็นแนวทางในการออกแบบออกแบบเครื่องแต่งกายได้ชัดเจนขึ้น โดยต้องคำนึงถึงความเหมาะต่อการออกแบบลีลาท่าเต้นดั้งเดิม (choreography) ของการแสดง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”แต่ยังคงให้ความหมายของตัวละครและยังอยู่บนพื้นฐานของแนวคิดลัทธิจุลนิยม (Minimalism) ผู้วิจัยต้องทำการวิจัย แล้วทดลองในครั้งต่อไป

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่ 1

ในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 1 ยังไม่มีการออกแบบไว้แต่มีแผ่นที่จะออกแบบในปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2

6) การออกแบบพื้นที่การแสดง ครั้งที่ 1

ในการออกแบบพื้นที่การแสดง ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 1 ยังไม่มีการออกแบบไว้แต่มีแผ่นที่จะออกแบบในปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2

7) การออกแบบแสงการแสดง ครั้งที่ 1

ในการออกแบบแสงของการแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 1 ยังไม่มีการออกแบบไว้แต่มีแผ่นที่จะออกแบบในปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 4

8) การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 1

การคัดเลือกนักแสดง หมายถึง การค้นหาผู้ที่เหมาะสมในการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยได้พิจารณาจากความสามารถและทักษะทางการแสดงและนาฏยศิลป์เป็นหลัก เพราะผู้แสดงต้องมีความเข้าใจในการเคลื่อนไหวในรูปแบบต่างๆ ที่อธิบายให้ปฏิบัติได้ ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกนักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ เพราะนักแสดงเหล่านี้มีทักษะทางนาฏยศิลป์และสามารถแสดงได้หลากหลายรูปแบบ โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงแบ่งเป็นผู้ชาย 3 คน และผู้หญิง 3 คน รวมทั้งสิ้นจำนวน 6 คน และนำมาใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการทดลองการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์ในครั้งที่ 1 ผู้วิจัยใช้กระบวนการในการคัดเลือกนักแสดงแบบทรายเอาท์ (tryout) คือเลือกเอาไว้ก่อนแล้วนำมาทดสอบความสามารถทางการแสดงตามที่ผู้วิจัยกำหนดให้ ซึ่งสอดคล้องและเป็นไปในรูปแบบเดียวกับทรรศนะของ นราพงษ์ จรัสศรี และ สทาศัย พงษ์หิรัญ ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> การคัดเลือกนักแสดง ควรพิจารณาจากบุคคลที่มีทักษะในการเคลื่อนไหว สามารถเข้าใจในการสื่อสารของผู้กำกับการแสดงได้เป็นอย่างดี โดยมีวิธีการเลือก คือ เลือกไว้ก่อนแล้วจึงทดสอบความสามารถในการปฏิบัติตามบท จนกระทั่งตัดสินใจเลือกนักแสดงที่ตรงตามบุคลิกลักษณะที่ต้องการ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 10 พฤษภาคม 2558)

การคัดเลือกนักแสดงเพื่อมารับบทบาทหนึ่งๆ ในศิลปะการแสดงนั้นแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ลักษณะแรกเรียกว่า “ออดิชั่น (audition)” หมายถึง การคัดเลือกจากคนหมู่มาก ไม่จำกัดจำนวน ไม่เห็นความสามารถของนักแสดงมาก่อน โจทย์สำหรับผู้คัดเลือกด้วยวิธีนี้มีความแตกต่างกันออกไป สุดท้ายทั้งนักแสดงที่ได้รับการคัดเลือก บางส่วนและบางส่วนถูกปฏิเสธ ลักษณะที่สองเรียกว่า “แคสติ้ง (casting)” หมายถึง การคัดเลือกจากคนกลุ่มเล็กลง มีการจำกัดจำนวนและพิจารณานักแสดงไว้ก่อนแล้ว และให้นักแสดงมาแสดงความสามารถต่างๆ ตามที่ผู้คัดเลือกต้องการ ซึ่งการคัดเลือกและถูกปฏิเสธเช่นกัน และลักษณะที่สามเรียกว่า “ทรายเอาท์ (tryout)” หมายถึง การคัดเลือกนักแสดงในจำนวนกลุ่มที่จำกัด โดยผู้คัดเลือกได้พิจารณานักแสดงไว้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว เพราะรู้ถึงศักยภาพและความสามารถของนักแสดงเรียบร้อย โดยให้นักแสดงเหล่านั้นมาแสดงความสามารถต่างๆ ให้ผู้คัดเลือกได้สังเกตเพิ่มเติม ซึ่งการคัดเลือกวิธีนี้ส่วนใหญ่ใช้กับงานนาฏยศิลป์ขณะที่การคัดเลือก 2 แบบแรกนิยมใช้กับงานละครมากกว่า (สทาศัย พงษ์หิรัญ อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557 : 78)

สรุปได้ว่าในการคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้คำนึงถึงทักษะความสามารถทางด้านการแสดงและนาฏยศิลป์ของนักแสดงเป็นอันดับแรก โดยเลือกใช้วิธีการเลือกนักแสดงไว้ก่อนแล้วจึงทดสอบความสามารถ จึงได้เลือกกลุ่มตัวอย่างจำนวน 6 คน ที่เข้าเกณฑ์ตามที่ผู้วิจัยกำหนดไว้มาทดลอง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 1

จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 ซึ่งประกอบไปด้วยทดลองขององค์ประกอบของการแสดง 5 ประการ คือ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง และการกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง โดยผู้วิจัยขอสรุปประเด็นปัญหาที่พบและแนวทางสำหรับการปรับปรุงการแสดง ดังปรากฏในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.2 ปัญหาและการแก้ไขการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 1

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุงแก้ไข
การออกแบบบทการแสดง	ไม่พบปัญหา	ไม่มีการแก้ไข
การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง	ต้องทำดนตรีเพิ่มในองก์ 1-3	ค้นหา จัดเตรียมเพลงและนัดนักพากย์ เข้าห้องอัดตัดต่อและลงเสียงเพลง
การออกแบบลีลาการแสดง	ยังขาดการออกแบบลีลาใน องก์ที่ 2-3	ศึกษาค้นคว้าหาวิธีการออกแบบลีลาเพิ่มเติม แล้วจัดให้มีการซ้อม
การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง	เครื่องแต่งกายยังไม่สื่อความหมายของการแสดง	ศึกษาและพัฒนาหาสิ่งที่เหมาะสมจากผู้เชี่ยวชาญ
การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	ยังไม่มีการทดลอง	ไม่มีการแก้ไข
ออกแบบสถานที่พื้นที่เวทีการแสดง	ยังไม่มีการทดลอง	ไม่มีการแก้ไข
การออกแบบแสงการแสดง	ยังไม่มีการทดลอง	ไม่มีการแก้ไข
การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง	ทักษะและจำนวนนักแสดงไม่เพียงพอ	ค้นหาเปิดให้มีการทรายเอาท์ (tryout) เพิ่มเติม

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า จากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 พบว่าปัญหาที่ควรปรับปรุงคือด้าน การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง และการกำหนดบทบาทการคัดเลือกนักแสดงให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น และจะมีการออกแบบเพิ่มเติมในส่วนของ การออกแบบสถานที่พื้นที่เวทีการแสดง ซึ่งผู้วิจัยได้นำภาพบันทึกการเคลื่อนไหวของการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิข้อเสนอแนะและข้อคิดเห็นที่สามารถนำมาพัฒนาการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ในครั้งต่อไป

4.2.1.2 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2

จากการทดลองออกแบบการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 1 นั้นผู้วิจัยได้พิจารณาองค์ประกอบและปรึกษาผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ จึงพบปัญหาและจุดอ่อนที่ต้องเพิ่มเติมในรายละเอียด โดยการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ 6

องค์ประกอบคือ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่พื้นที่เวทีการแสดง การออกแบบแสงการแสดง และการกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ดังนี้

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 2

บทการแสดง แรงบันดาลใจ แนวเรื่อง และโครงเรื่องของผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 2 ยึดตามการทดลองครั้งที่ 1

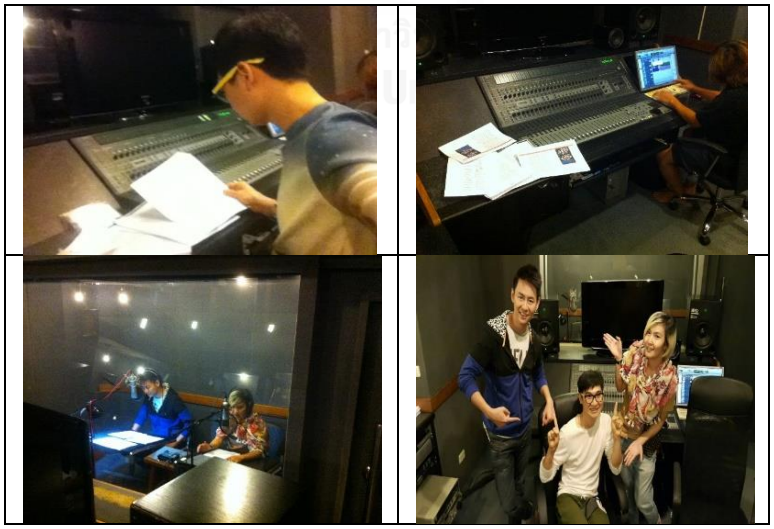
2) การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดงครั้งที่ 2

ในการออกแบบดนตรีครั้งที่2 นั้น ผู้วิจัยนำบทพระราชนิพนธ์ในตอนนารายณ์ อวตารจากการทดลองครั้งที่ 1 มาเป็นบทพากย์เพลง มีการเข้าห้องอัดเพื่อตัดต่อเพลงและลงเสียงพากย์ในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยใช้เพลงร่วมสมัย เพลง new ageเป็นเพลงพื้นหลัง (Background music)ผสมกับเสียงบรรยาย(narration) บทพากย์ (recite) เพื่อให้สอดคล้องไปกับรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ ให้อารมณ์ความรู้สึกกับผู้ชมได้คล้อยตามไปกับเนื้อหาการแสดง ตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า

> การที่คีตกวีคนใดก็ตามแต่งบทเพลงขึ้นมานั้น เขาย่อมจะต้องเกิดความบันดาลใจอย่างหนึ่งอย่างใดขึ้นมาก่อน ความบันดาลใจนี้อาจจะเกิดขึ้นจากสิ่งที่เป็นธรรมชาติก็ได้ อารมณ์ก็ได้ หรือสภาพแวดล้อมรอบตัวเขาเกิดมี idea ขึ้นมาแล้วเขาก็พร้อมที่จะใช้ idea นั้นเป็นชนวนอันแรกที่จุดไฟทิพย์ของการสร้างสรรค์ของเขาให้โชติช่วงขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2546 : 77)

โดยเพลงพื้นหลังส่วนใหญ่ใช้เพลงของศิลปิน เทอร์รี่ ไรลีย์ (Terry Riley) เขาเกิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 1935 เป็นนักแต่งเพลงและนักดนตรีชาวอเมริกันที่มีความสามารถสูง เขาคือผู้บุกเบิกจัดตั้งโรงเรียนดนตรีคลาสสิกตะวันตกแบบ minimalist ชื่อว่าSchool of Western classical music ผลงานของเขาได้รับอิทธิพลอย่างมากจากเพลงแจ๊สและเพลงคลาสสิกอินเดียเป็นผู้ชำนาญการเล่นดนตรีโดยใช้กลวิธีแบบด้นสด (improvising through a series of modal figures of different lengths) แล้วนำมาเรียงร้องจัดหมวดหมู่แบ่งตามโครงร่างบทโดย องก์ 1 บทนำ (Introduction) ใช่เพลง Persian Surgery Dervishes เป็น Background musicร่วมกับเสียงVoice overบรรยาย(narration)ภาพรวมของปัญหาต่อด้วยบทบรรยาย(narrative)โดย narrator พูดถึงแนวคิดที่นำมาตั้งสมมุติฐานในการแก้ไขปัญหาแล้วนำเข้าสู่การแสดงองก์2 เบื้องหน้า (Front) เพลงญี่ปุ่นฉะอ้อนเพลงเดียวกับฉากเปิดสวรรค์ของละครจินตภาพร่วมสมัยเรื่อง “นารายณ์อวตาร

รามเกียรติ์วิวัฒน์”เพื่อฟื้นความทรงจำถึงความงามเบื้องหน้าของการแสดงแล้วจบองค์ด้วยบทพากย์ (recite) ช่วงนางฟ้าเทวดาเต้นรำยินดีต่อจากนั้นเพลงก็จะเปลี่ยนอารมณ์นำเข้าสู่องก์ที่ 3 เบื้องหลัง (Back) นำเสนอ 2 เหตุการณ์เบื้องหลังการแสดงคือช่วงฝึกซ้อมและเหตุการณ์หลังเวทีก่อนขึ้นแสดง โดยใช่เพลงA Rainbow in Curved Air และ In C(version for chamber ensemble)ช่วงกลางของเพลง A Rainbow in Curved Air จะมีการเล่นวนซ้ำท่อน(repeatedly)ทำให้เหมาะกับการออกแบบลีลาที่จะสื่อถึงการฝึกซ้อมที่ทำซ้ำแล้วซ้ำเล่า จนขาดท่อนเพลงไป จากนั้นเพลงเปลี่ยนทันทีนำเข้าสู่หลังเวทีในวันแสดง เชื่อมโดยเสียง Sound Effect แสดงบรรยากาศ(Ambient)หลังโรงความวุ่นวายสับสนแสดงให้เห็นถึงกิจกรรมเบื้องหลังที่เต็มไปด้วยความสับสนวุ่นวายช่วงท้ายใช้เพลง Poppy No good และเพลงวา แสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมการไหว้สิ่งศักดิ์สิทธ์ที่เคารพบูชาแล้วเตรียมพร้อมขึ้นแสดงบ้างก็ดูแลเครื่องแต่งกาย แต่งหน้า บ้างก็ดัดแขนขา บ้างก็รำเพลงเร็วเพื่อจะสื่อถึงการอบอุ่นร่างการ(worm up)ก่อนขึ้นแสดง องก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK) ใช้เพลงHappy Endingที่มีทวงทำนองสง่างามประกอบกับภาพที่เปิดเผยให้เห็นถึงเบื้องหลังและเบื้องหน้าของการแสดงต่อด้วยเพลงAfrica Express Presents Terry Riley's In C Maliซ้อนทับกับบทกลอน ผู้วิจัยนำบทพระราชนิพนธ์ในตอนนารายณ์อวตารมาพากย์ (recite)สลับชาย หญิง เพื่อให้เกิดความรู้สึกว่ามีการเต้นรำของเทวดา นางฟ้า “เมื่อนั้น เทพไทนางฟ้าทุกราศีฯลฯ”ด้วยทวงทำนองของดนตรีคึกคักสนุกสนานสร้างจินตนาการให้เห็นภาพการเต้นรำเคลื่อนไหวของเหล่าเทวดานางฟ้าที่รวมเฉลิมฉลองการอวตารของพระนารายณ์ จบด้วยบทสรุปแบบตั้งคำถามให้ผู้ชมคิดต่อจาก Narrator



ภาพที่ 4.8 การทดลองออกแบบเสียงดนตรีประกอบการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

3) การออกแบบลีลาการแสดง ครั้งที่ 2

ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาและสร้างบทการแสดงขึ้นใหม่โดยเน้นการนำเสนอรูปแบบการแสดงให้มีความแตกต่างออกไปโดยเรื่องราวที่ผู้วิจัยได้นำเสนอนั้น จะเป็นรูปแบบสารคดี(documentary) อันมีองค์ประกอบเช่นเดียวกับความเรียงทั่วไป คือ ความนำ(การเปิดเรื่อง) เนื้อเรื่อง(การดำเนินเรื่อง) ความลงท้าย(การปิดเรื่อง)แล้วนำมาสร้างเป็นโครงเรื่องของการแสดง โดยแบ่งออกเป็น4 องก์ด้วยกัน คือ องก์ที่ 1 บทนำ(Introduction) องก์ที่ 2 เบื้องหน้า(Front) องก์ที่ 3 เบื้องหลัง(Back) และองก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK) ผู้วิจัยจะอธิบายภาพรวมของแต่ละองก์ดังต่อไปนี้

องก์ที่ 1 บทนำ(Introduction)

เป็นการเปิดเรื่องบอกเล่าข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับงานวิจัยให้ผู้ชมทราบ เพื่อชักจูงให้ผู้ชมสนใจโดยนำเสนอปมประเด็นปัญหาภาพรวมของสถานการณ์นาฏยศิลป์ ความเป็นมาความสำคัญของปัญหาผ่าน Voice Over ทบทวนนาฏยศิลป์ตัวอย่างที่มีการแก้ไขปัญหานี้ แสดงแนวคิดหลักที่นำมาตั้งสมมุติฐานในการแก้ไขปัญหาและนำเข้าสู่การแสดงจริงผ่าน Narrator

ภาพที่ 4.9 การทดลองครั้งที่ 1 องก์ที่ 1 บทนำ(Introduction)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ที่ 2 เบื้องหน้า (Front)

นำเสนอเรื่องราวเบื้องหน้าละครจินตภาพร่วมสมัยเรื่อง “นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”ผู้วิจัยต้องการสะท้อนให้เห็นคุณค่าความงามของงานศิลปะนาฏยศิลป์ทั้งด้านองค์ประกอบ ลีลา แนวคิด รูปแบบ วิธีการนำเสนอ นำเสนอผ่านอาการของนักแสดง เช่น ได้ยินเสียงที่ไพเราะ ตะลึงกับภาพการแสดงสวยงามในจินตนาการ จนกระทั้งนั่งหันหลังสดับรับชม เหมือนตกอยู่ในภวังค์

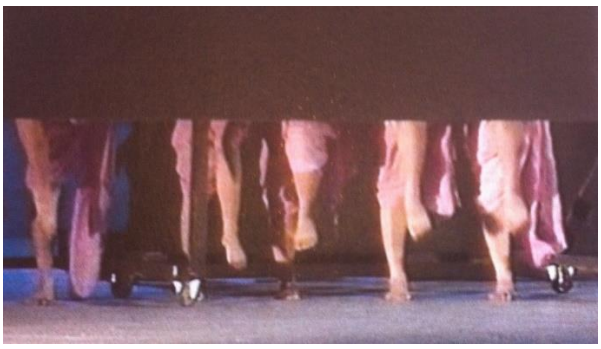
ภาพที่ 4.10 การทดลองครั้งที่ 1 องก์ที่ 2 เบื้องหน้า (FRONT)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ที่ 3 เบื้องหลัง(Back)

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลหลังโรงลิเก หลังเวทีคอนเสิร์ต การสัมภาษณ์ทั้งจากผู้เชี่ยวชาญ นักแสดงประสบการณ์ของผู้วิจัยเอง ทำให้ได้ข้อมูลดิบ เกี่ยวกับหลังเวทีผู้วิจัยจึงนำมาวิเคราะห์แยกหมวดหมู่ออกได้เป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือการออกแบบฝึกฝนฝึกซ้อมการแสดง ต้นฉากผู้วิจัยใช้การรำแบบนาฏยศิลป์ไทยแทนสัญลักษณ์การฝึกฝนในชั้นเรียนของนักแสดง

ผู้วิจัยได้พบตัวอย่างการแสดงที่มีรูปแบบการนำเสนอที่หน้าสนใจ การแสดงนั้นใช้ผืนผ้าปิดบังบางส่วนของนักแสดงให้เห็นเฉพาะท่อนบนหรือท่อนล่างเน้นให้เห็นอวัยวะเฉพาะส่วนเหมือน นราพงษ์ จรัสศรี ผู้สร้างสรรค์เล่าให้ฟังว่า “นี่เป็นการแสดงในงานสมาพันธ์สมาคมภาพยนตร์แห่งชาติประจำปีพ.ศ.2537 การแสดงใช้ผืนผ้าปิดบังบางส่วนของนักแสดง การเน้นเฉพาะจุดนี้สื่อถึงมุมกล้องภาพยนตร์เวลา Zoom เพื่อดึงความสนใจจองผู้ชมไว้ที่จุดใดจุดหนึ่ง(focus)” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 20 พฤษภาคม 2558)



ภาพที่ 4.11 สมาพันธ์ภาพยนตร์
ที่มา: ภาพส่วนตัวนราพงษ์ จรัศศรี

จากนั้นผู้วิจัยใช้นาฏยศิลป์สากล(ballet)โดยนำเฉพาะส่วนขามานำเสนอ เนื่องจากนาฏยศิลป์ประเภทนี้เน้นการฝึกฝนโดยการใช้ขาและเท้ามากที่สุดในการฝึกฝนประสาทสัมผัสต้องใช้เวลาเรียนหลายปีเพื่อให้ได้มาซึ่งทักษะความชำนาญแต่เงื่อนไขของนักแสดงทั้งหมดมีทักษะของทางด้านนาฏยศิลป์ไทยผู้วิจัยได้ปรับให้ใช้แขนแสดงแทนขา เพื่อยังคงต้องการเก็บข้อความเกี่ยวกับนาฏยศิลป์สากลเอาไว้

ภาพที่ 4.12 The opening ceremony of Beijing 2008 Paralympic Games in the National Stadium
ที่มา: Youtube, ออนไลน์

เนื่องจากการแสดงชิ้นนี้ผู้วิจัยได้เลือกการแสดงนารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์ มาเป็นแบบจำลอง ผู้วิจัยจึงออกแบบเบื้องหลังการซ้อมของการแสดงเรื่องนี้เข้าไปด้วย นักแสดงต้องท่องบทให้ได้เพราะต้องเต้นตามบทกลอน ต้องทำงานร่วมกับผู้ออกแบบลองผิดลองถูกร่วมกับผู้ออกแบบดูความเหมะสมของท่าเต้นท่านั้นๆ เมื่อได้กระบวนท่าแล้วก็ต้องทำท่าเดิมๆซ้ำกันหลายๆครั้งซ้ำแล้วซ้ำอีกเพื่อให้ท่าอันนั้นเกิดความเสถียร ซึ่งผู้วิจัยก็สะท้อนไปในการแสดงช่วงนี้ ธรากร จันทนะสาโรได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องการทำซ้ำในนาฏยศิลป์ (Repetitive Movement) ดังกล่าวว่า

> การทำซ้ำในนาฏยศิลป์ (repetitive movement) เป็นลักษณะหนึ่งในนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ การทำซ้ำมีหลายลักษณะ เช่น ทำท่าเดิมซ้ำ ๆ โดยนักแสดงคนเดิม หรือเปลี่ยนนักแสดง ทำท่าที่เน้นอวัยวะเดิม ๆ หรือ ทำท่าที่อยู่ในตำแหน่งเดิม ๆ เหล่านี้เป็นลักษณะของการทำซ้ำที่แตกต่างกันออกไป และให้อารมณ์ความหมาย หรือความรู้สึกที่ต่างกันด้วย การทำซ้ำในแง่ของจิตวิทยามักเป็นการสร้างสมาธิให้เกิดขึ้น เหมือนกับการฝึกหัดอ่านหนังสือหรือเขียนตัวหนังสือ คือเมื่อฝึกหรือกระทำเรื่องเดิมซ้ำ ๆ ไปมา ก็จะทำให้เกิดสมาธิกับสิ่งนั้น โดยมากวิธีการทำซ้ำมักจะอยู่ในส่วนหนึ่งของบทเรียนสำหรับนักแสดงละคร ขณะที่นักเรียนนาฏยศิลป์ก็จะเห็นลักษณะดังกล่าวในชั้นเรียน แต่เมื่อการทำซ้ำปรากฏในผลงานนาฏยศิลป์ก็จะให้ความหมายหรือมีนัยอีกแบบหนึ่ง ถือเป็นแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่มุ่งเน้นสิ่งที่จำเจกระทำซ้ำไปมากระทำแต่น้อย ซึ่งการทำซ้ำมักจะพบเห็นคู่กับแนวคิดมินิมอลลิสม์ (minimalism) (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 19 สิงหาคม 2558)

ฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทย	ฝึกหัดนาฏยศิลป์สากล
เรียงแก้วน้ำแทนสัญลักษณ์การก่อสร้างงานศิลป์	ท่องบทกลอน
แสดงการทำงานรวมกับนักออกแบบทดลองลีลา	ฝึกปฏิบัติซ้ำๆเพื่อให้ลีลาเกิดเสถียรภาพ

ภาพที่ 4.13 ภาพการทดลองการแสดงครั้งที่ 1 องก์ที่ 3 เบื้องหลัง(Back) ส่วนแรกการฝึกฝน ฝึกซ้อม
ที่มา: ผู้วิจัย

ดังนั้นการที่ผู้วิจัยใช้ภาพการฝึกฝนในนาฏยศิลป์ไทย-สากล และนารายณ์อวตารก็เพื่อต้องการสื่อในเชิงสัญลักษณ์ที่เน้นให้เห็นความงามของศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ในด้านจิตวิญญาณแห่งความมานะ พยายามในการฝึกฝนกว่าจะได้มาซึ่งท่วงท่าลีลาอ่อนช้อยงดงาม ต้องอาศัยความอุตสาหะความพากเพียรพยายาม ของศิลปินนักออกแบบ นักเต้น มากเพียงไร กว่าจะได้มาซึ่งงานศิลปะซักหนึ่งชิ้น

ส่วนที่สองนำเสนอด้านหลังเวทีในวันที่มีการแสดง จากการสังเกตการณ์การชมการแสดงเรื่อง Ballerina: The pathetic creature – นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนาและลงพื้นสำรวจหลังโรงลิเกมีกิจกรรมที่ทำเบื้องหลังเวที คล้ายกันคือ การแต่งหน้า การแต่งตัว พิธีกรรม

ผู้วิจัยจึงนำมาเสนอในการแสดง มีการนำเบื้องหลังก่อนขึ้นแสดง เช่นการแต่งหน้า แต่งตัว มาแสดงเบื้องหน้า

ภาพที่ 4.14 Ballerina The Pathetic Creature นักเต้นระบำผู้น่าเวทนา 24 - 26 ตุลาคม 2013 โดย นราพงษ์ จรัสศรี และ BU Theatre Company

ที่มา : BU Theatre Company

การแต่งหน้าหลังโรงละเก	การแต่งตัวหลังโรงละเก	พิธีกรรมหลังโรงละเก

ภาพการแสดงช่วงการแต่งหน้า	ภาพการแสดงช่วงการแต่งตัว	ภาพการแสดงช่วงพิธีกรรม

ภาพที่ 4.15 การทดลองครั้งที่ 1 องก์ที่ 3 เบื้องหลัง(Back) แสดงถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นหลังเวที

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้สะท้อนเบื้องหลังการแสดง ออกมาเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือการออกแบบฝึกฝนฝึกซ้อมการแสดง ส่วนที่ 2 ด้านหลังเวทีในวันที่มีการแสดง การแต่งหน้าแต่งตัว ผู้วิจัยต้องการสะท้อนให้เห็นกระบวนการสร้างงานนาฏยศิลป์ ก่อนที่ผู้ชมจะได้เห็นการแสดงเบื้องหน้านั้นมีลายละเอียดซ่อนอยู่เบื้องหลังมากมาย

องก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK)

ผู้วิจัยได้นำหลักการออกแบบทางนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของ โพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) ซึ่งใช้วิธีการที่เรียกว่า “เอเวอร์รี่เดย์มูฟเม้นท์ (Everyday Movement) หรือการใช้ท่าทางของร่างกายในชีวิตประจำวัน ได้แก่การก้าว การวิ่ง การเดิน การกระโดดเป็นต้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 18 ตุลาคม 2557) นอกจากนั้นเครน เดบเบอรา (Crain Debra) และ จูดิท แมคคาเรลล์ (Judith Mckrell) ได้กล่าวว่า “อีวอน เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) ได้ใช้คำนี้เป็นครั้งแรกมีความหมายรวมถึงงานในแบบทดลอง (Experimental Dance) ที่สร้างสรรค์ขึ้นในราวต้นปี ค.ศ.1960 จนถึงปี ค.ศ.1990” (Debra and Mckrell, 2000: 376-377

ส่วนในเรื่องของการใช้ท่าทางของร่างกาย ในชีวิตประจำวันนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงการออกแบบลีลาในสมัยของคอนเทมโพรารีดานซ์ (Contemporary Dance) ว่า

> เอสปลานาด (Esplanade) (ค.ศ.1975) งานชิ้นแรกหลังจากเทย์เลอร์ได้หยุดงานเต้นลง เป็นงานที่สนุกสนานด้วยลีลาท่าเต้นที่ใช้ความเร็วสูงเร่งเร้าด้วยเพลงของบาค (Bach) ถือเป็นงานชิ้นเอกของคอนเทมโพรารีดานซ์ลีลาท่าเต้นจะประกอบไปด้วยการวิ่ง กระโดด เดินและแม้แต่การคลาน ซึ่งเทย์เลอร์ได้นำเอาท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์มาใช้อย่างสร้างสรรค์ จนดูสง่างามชวนติดตาม (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 129)

นอกจากนั้น สมพร ฟูราจ ก็ได้แสดงทัศนะขยายความเกี่ยวกับ เทคนิคการใช้ร่างกายในชีวิตประจำวัน ที่สอดคล้องกันไว้ ว่า

> วิธีเราใช้ร่างกายในชีวิตประจำวัน แตกต่างจากวิธีที่เราใช้ในการแสดงไม่ว่าจะเป็นการยืน เดิน นั่ง กิน แบกของ เราเคลื่อนไหวออกท่าทางที่เราคิดว่าเป็นธรรมชาติ แต่แท้จริงแล้วท่าทางเหล่านั้นถูกกำกับโดยวัฒนธรรม โดยสถานะทางสังคม และโดยอาชีพ ที่เป็นตัวกำหนดเทคนิคของการใช้ร่างกายว่าจะต้องทำอย่างไร (สมพร ฟูราจ, 2554: 82)

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

> ลักษณะการแสดงออกที่เราสามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน อาจเป็นการแสดงท่าทางของผู้คนบนท้องถนนหรืออากัปกิริยาของผู้คนในตลาด หรือสถานที่สาธารณะต่างๆ โดยท่าทางที่เราพบเห็นอาจได้แก่ การทำความเคารพ การโบกมือ การชี้ การป้องปากการหัวเราะ การกุมท้อง เป็นต้น การแสดงท่าทางที่เป็นลักษณะพฤติกรรมที่เห็นได้จากภายนอกนี้ บ่อยครั้งยังเป็นการแสดงให้เห็น ถึงความคิด หรือความตั้งใจที่อยู่เบื้องหลังการกระทำของบุคคลนั้นๆ ด้วย เพราะท่าทางที่เขาแสดงออกเป็นส่วนช่วยให้เราสามารถเข้าใจสิ่งที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของพวกเขาได้ เราอาจจะทราบข้อมูลที่เกี่ยวกับบุคคลที่ทำท่าทางต่างๆ เหล่านั้น ในเรื่องของลักษณะนิสัย เวลา สุขภาพร่างกาย สถานการณ์เฉพาะหน้า ภูมิอากาศ เป็นต้น นอกจากนี้การแสดงท่าทางที่เป็นพฤติกรรมภายนอก บางครั้งยังถูกกำหนดโดยลักษณะนิสัยของบุคคล เวลา และสถานที่แวดล้อมพวกเขาด้วย ท่าทางที่เกิดขึ้นอาจเป็นการทำท่าในลักษณะของตนเองหรือในลักษณะที่เป็นพฤติกรรมส่วนรวมได้ (อ้างถึงในสามมิติ สุขบรรจง, 2550, 4)

จากข้อมูลข้างต้น ดังที่กล่าวเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของมนุษย์ ในการออกแบบลีลาสำหรับการแสดงองก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยได้เปิดเผย เหตุการณ์จริง 3 ส่วนในคณะเดียวกัน บนพื้นที่เวทีพร้อมกัน คือ ส่วนหน้าเวทีที่มีการแสดงนาฏยศิลป์อันงดงามในที่นี้ผู้วิจัยเลือกระบำสี่บทของเทวดานางฟ้าซึ่งเป็นตอนสุดท้ายของนารายณ์อวตาร นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์อันเป็นตอนสำคัญของละครที่สะท้อนให้เห็นการเฉลิมฉลอง ยินดีให้แก่การอวตารของพระนารายณ์แสดงอยู่ในกรอบเวที ด้านขวา ส่วนคนดูกำหนดให้อยู่ในช่องกลางเวทีหันด้านซ้ายก็เหมือนไปแอบดูด้านหลังเวทีหันด้านขวาก็เหมือนชมการแสดงด้านขวา สวนหลังเวทีผู้วิจัยกำหนอให้อยู่ในพื้นที่ช่องซ้ายมือของเวทีและกำหนดให้ผู้แสดงใช้การเคลื่อนไหวรูปแบบ “เอเวอร์รี่เดย์มูฟเมนท์” (Everyday Movement) ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่ได้แรงบันดาลใจจาก การกระทำ และการเคลื่อนไหวของมนุษย์ ในชีวิตประจำวัน ภาพที่เห็นคือการแต่งหน้า แต่งตัว เหมือนเบื้องหลังในการแสดงจริงตามแนวคิดของงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ที่ต้องการนำเสนอความจริง

ภาพที่ 4.16 พื้นที่เปิดเผยให้เห็นลีลาในองก์ 4 พร้อมกันทั้ง 3 เหตุการณ์

ที่มา : ผู้วิจัย

4) การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงครั้งที่ 2

4.1 ในการออกแบบเครื่องแต่งกายของผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 2 ยึดตามการทดลองย่อย 3 ของการทดลองครั้งที่ 1

4.2 การออกแบบเครื่องสวมศีรษะ

เครื่องสวมศีรษะคือชฎาโดยทั่วไปมียอดแหลมประดิษฐ์ขึ้นด้วยโลหะ เช่นทองหรือเงิน หรือวัสดุอื่นเช่นไม้ เปเปอร์มาเช่ หรือพลาสติก แล้วทาสีให้ดูเหมือนโลหะ ผิวด้านนอกของชฎาจะตกแต่งอย่างสวยงาม โดยการแกะสลัก ประดับอัญมณี กระจกสี และพวงดอกไม้ ชฎามักใช้ในงานพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับเจ้านายชั้นสูงและใช้ในงานนาฏยศิลป์จึงแทบจะแยกชฎาออกจากเครื่องแต่งกายทางนาฏยศิลป์ไทยไม่ได้เลย

ภาพที่ 4.17 ชฎาเครื่องสวมศีรษะโดยทั่วไปมียอดแหลมใช้ในงานนาฏยศิลป์

ที่มา : ผู้วิจัย

วิทยานิพนธ์ของ สมชาย โตวิทิตวงศ์ มีการพูดถึงการสร้างสรรค์เครื่องประดับศีรษะของการแสดงละครจินตภาพ นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์ นี้ไว้ด้วยว่า

> นางมณโฑจะสวมมงกุฎนาง ยอดสูงอันแสดงถึงยศศักดิ์ของนางกษัตริย์โดยมีการประดับกระจกแบบเดียวกับการประดับชฎาของนาฏยศิลป์ไทยต่างกันที่เป็นสีดิน เพื่อลดการดึงดูดความสนใจไปจากลีลา ถึงสีจะเป็นแบบนั้นแต่น้ำหนัก กลับเบา เนื่องจากวัสดุที่นำมาสร้างเป็นกระดาษ (Paper macher) ช่วยให้สามารถเคลื่อนไหวได้สะดวก ความสูงของยอดชฎายังช่วยส่งเสริมในแง่ภาพของการแสดงสด ทำให้สามารถมองเห็นได้ในระยะไกล (สมชาย โตวิทิตวงศ์, 2553: 121)

ภาพที่ 4.18 ชฎาหรือมงกุฎในการแสดงละครจินตภาพ นารายณ์อวตาล รามเกียร์วิวัฒน์
ที่มา : สมชาย โตวิทิตวงศ์, 2553: 25

ภาพจากงาน South Pacific Film Festival 1997 เป็นงานที่มีการออกแบบชุดนานชาติใหม่ ผู้วิจัยได้ร่วมแสดงด้วย ความพิเศษของการแสดงนี้คือมีการออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายนานาชาติขึ้นใหม่หนึ่งในนั้นคือชุดไทยที่มีเครื่องสวมศีรษะทำจากพลาสติกและฟิล์มถ่ายภาพ ในรูปจะเห็นเครื่องสวมศีรษะรูปทรงคล้ายชฎาแต่มีความใส สามารถมองเห็นฟิล์มที่สอดอยู่ภายในได้

ภาพที่ 4.19 South Pacific Film Festival 1997

ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัว นราพงษ์ จรัสศรี

ในการทอดลองออกแบบเครื่องแต่งกายการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากประสบการณ์และนำมาพัฒนาสร้างเครื่องสวมศีรษะของการแสดงนี้โดยศึกษาหาวัสดุที่มีคุณสมบัติเบาช่วยในการเคลื่อนไหวของลีลาและสามารถมองทะลุผ่านได้ จนได้พบภาชนะใส่ขนมหวาน ถ้วยเยลลี่พลาสติกเหลือใช้จึงนำมาต่อกันเป็นชั้นหารูปทรงที่ใกล้เคียงกับชฎาโดยมี 3 ขนาดแล้วทดลองกับศีรษะหาความเหมาะสมซึ่งได้ขนาดกลางและออกแบบส่วนหน้าของเครื่องสวมศีรษะโดยจำลองกระจังหน้าของเครื่องประดับในนาฏยศิลป์ไทยจากนั้นประดับด้วยเม็ดพลอยสำเร็จรูปเหมือนการประดับกระจกในชฎา

ภาพที่ 4.20 แสดงขั้นตอนการสร้าง ชฎาของการแสดงครั้งนี้

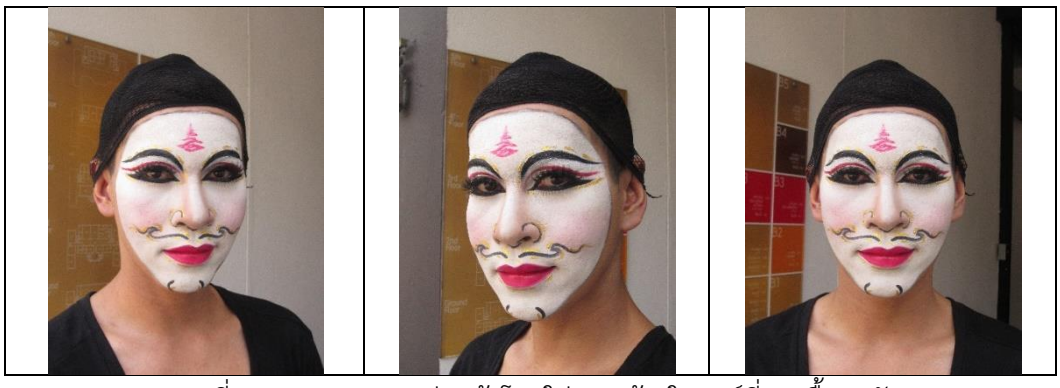
ที่มา : ผู้วิจัย

ดังนั้นการสร้างสรรค์เครื่องประดับศีรษะของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง เน้นให้มีน้ำหนักเบาประดับด้วยพลอยสำเร็จรูปแบบเดียวกับการประดับกระจกชฎาของนาฏยศิลป์ไทย ใช่วัสดุพลาสติกใสมองผ่านได้ สะท้อนแนวคิดเปิดเผยจริงใจไม่ปิดบัง นำมาทดลองสวมใส่ปฏิบัติลีลาจนได้เครื่องสวมศีรษะของงานการแสดงชิ้นนี้ออกมา

4.3 การออกแบบการแต่งหน้า

การแต่งหน้าเป็นส่วนประกอบสำคัญของการแสดงมาตั้งแต่สมัยโบราณ ในการแสดงนี้ได้นำแนวคิดแม่แบบการแต่งหน้ามาจากจิตรกรรมฝาผนังที่เน้นลายเส้น และ จะไม่แสดงออกทางสีหน้ามากนักเพื่อให้สื่อถึงความรู้สึกของภาพจิตรกรรมฝาผนัง ตัวละครเกือบทุกตัวจะหน้าขาวและมีคิ้วโก่งมากกว่าเดิม แก้มถูกทาด้วยสีฝุ่น ปากก็จะถูกเขียนให้บาง และมีเส้นดำเป็นเส้นตัดขอบเหมือนการเขียนภาพจิตรกรรมไทย จากวิทยานิพนธ์ สมชาย โตวิทิตวงศ์ มีการกล่าวถึงการแต่งหน้าในการแสดง นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์ว่า มนตรี วัดละเอียด ผู้มีประสบการณ์ในการแต่งหน้าซึ่งเป็นผู้ออกแบบและนำช่างแต่งหน้ามาร่วมสร้างสรรค์งานนั้น ได้ให้ความเห็นว่า “แนวคิดในการแต่งหน้าการแสดง นารายณ์อวตาร มีรากฐานแนวคิดมาจากจิตรกรรมฝาผนัง จึงเน้นเรื่องของลายเส้นเลียนแบบจิตรกรช่างฝีมือโบราณ มากกว่าการแต่งหน้า สีสันจัดจานตามแบบละครเวทีที่เน้นการดูจากที่ไกล ไม่ใช้ความระยิบระยับของกากเพชรเหมือนโชว์ Las Vegas”
(สมชาย โตวิทิตวงศ์, 2553: 124)

ภาพที่ 4.21 การแต่งหน้าการแสดงนารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์
ที่มา : สมชาย โตวิทิตวงศ์, 2553: 105



ภาพที่ 4.22 แสดงการแต่งหน้าโดยใช่ลายเส้น ในองก์ที่ 3 เบื้องหลัง

ที่มา : ผู้วิจัย

ดังนั้นแนวคิดในการแต่งหน้าผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง องก์ที่3 เบื้องหลัง มีแม่แบบมาจากจิตรกรรมฝ่าผนังที่เน้นลายเส้น จะทาหน้าขาวและมีคิ้วโก่ง แก้มถูกทาด้วยสีฝุ่น ปากก็จะถูกเขียนให้บาง และมีเส้นดำเป็นเส้นตัดขอบ เน้นสีเดี่ยว ไม่จัดจาน

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่ 2

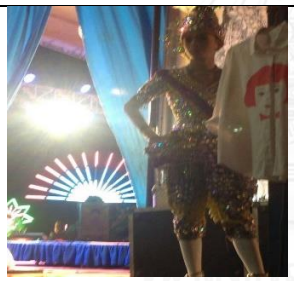
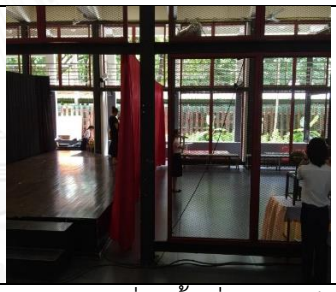
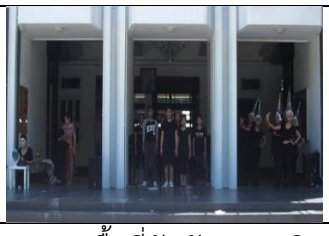
ในการทดลองครั้งที่ 2 องก์ 3 เบื้องหลังช่วงฝึกฝนมีการทดลองใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ในขณะที่นักแสดงฝึกท่องกลอนมีการนำแก้วน้ำมาเรียงต่อกันเพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการสร้างงานศิลปะ และนำผ้าผืนยาวสีทองขึงยาวเพื่อปิดบังบางส่วนและเปิดเผยบางสวนของร่างกาย มีโต๊ะแต่งหน้าและเครื่องแต่งหน้า แล้วชุดยืนเครื่องนาง นำมาเสริมบรรยากาศให้เกิดความเข้าใจว่าเป็นพื้นที่หลังเวทีหรือห้องฝึกซ้อม ช่วง 3 ช่วงพิธีกรรมหลังเวทีการแสดง นักแสดงเคลื่อนตัวมาเป็นแถวไม่มีอุปกรณ์ประกอบ ใช้ลีลาแบบละครใบ้(Mime)เพื่อสื่อความหมายว่ามีเครื่องเซนสังเวยในช่วงนั้นของการแสดง

6) การออกแบบพื้นที่การแสดง ครั้งที่ 2

สถานที่ถือได้ว่าเป็นส่วนที่มีความสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดง เพราะการเลือกสถานที่ได้เหมาะสมย่อมนำมาซึ่งประโยชน์ใช้สอยในการใช้พื้นที่และยังช่วยในการสื่อความหมายและอารมณ์ในการแสดงอีกด้วย โดยผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดของงานศิลปะการใช้พื้นที่หรือศิลปะเฉพาะที่ (Site Specific Art) ซึ่งเป็นแนวคิดสมัยใหม่ของเมิร์ซ คันนิ่งแฮม ศิลปินโมเดิร์นดานซ์กล่าวไว้ว่า

เมิร์ซ คันนิ่งแฮม (Merce Cunningham) หนึ่งในศิลปินนิวดานซ์ (New Dance) กลุ่มแรกที่มีความคิด แตกต่างไปจากทฤษฎีของศิลปินโมเดิร์นดานซ์รุ่นแรก โดยสิ้นเชิง งานการแสดงของคันนิ่งแฮมชื่ออีเว้นส์ (Event) ในปีค.ศ. 1964 คณะของเขาได้ตระเวนแสดงในทวีปยุโรปและต้องเผชิญกับปัญหาที่ต้องแสดงในพื้นที่เต้น (Space) ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น ในพิพิธภัณฑสถานกรุงเวียนนา (Vienna) เขาคิดว่าการแสดงนาฏยศิลป์ธรรมดาคงจะไม่เหมาะกับสถานที่นั้น (จูดิท สตีห์ 2525: 212 อ้างอิงใน นราพงษ์ จรัสศรี,248: 127)

การออกแบบพื้นที่เวทีสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้ ใช้การออกแบบพื้นที่แบบศิลปะเฉพาะที่ (Site Specific Art) โดยใช้พื้นที่ด้านหน้าและช่องทางเข้าคณะศิลปกรรมจุฬาฯเพื่อแสดง 3 เหตุการณ์ เบื้องหน้า เบื้องหลัง และผู้ชมบน ภาพการแสดงภาพเดียวจึงต้องอาศัยพื้นที่เฉพาะที่สามารถแบ่ง 3 ภาพย่อยให้อยู่ในภาพใหญ่ภาพเดียวได้

	
หลังโรงลิเก	แรงบันดาลใจเรื่องพื้นที่เปิดให้เห็นทั้งด้านหน้า-หลัง
	
ช่อง 3 ทาง ที่ใช้นำเสนอเบื้องหน้า-หลัง-ผู้ชม	ทดลองพื้นที่กับนักแสดงจริง

ภาพที่ 4.23 แสดงภาพจากการลงพื้นที่แล้วนำมาออกแบบการทดลอง

ที่มา : ผู้วิจัย

7) การออกแบบแสงการแสดง ครั้งที่ 2

ในการออกแบบแสงของการแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 2 ยังไม่มีการออกแบบไว้แต่มีแผ่นที่จะออกแบบในปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 4

8) การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 2

จากการทดลองครั้งที่ 1 มีการเพิ่มรายละเอียดของบท ทำให้จำนวนของนักแสดงไม่เพียงพอต่อการหมุนเวียนเพื่อทำการแสดงผู้วิจัยจึงเพิ่มจำนวนนักแสดง โดยพิจารณาจากความสามารถและทักษะทางการแสดงและนาฏยศิลป์เป็นหลัก เพราะผู้แสดงต้องมีความเข้าใจในการเคลื่อนไหวในรูปแบบต่างๆ ที่อธิบายให้ปฏิบัติได้ ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกนิสิตสาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมาเพิ่มเติมด้วยวิธีทรายเอาท์ (tryout) และนักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ นักแสดงทั้ง 2 กลุ่มมีทักษะทางนาฏยศิลป์และสามารถแสดงได้หลากหลายรูปแบบ โดยนักแสดงในการทดลองครั้งที่ 2 นี้แบ่งเป็นผู้ชาย 6 คน และผู้หญิง 9 คนรวมจำนวนทั้งสิ้น 15 คน แล้วนำมาใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการทดลองการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์ในครั้งที่ 2

ตารางที่ 4.3 แสดงจำนวนนักแสดง ทักษะ และบทบาทที่ได้รับ

ลำดับที่	รูปภาพนักแสดง	รายชื่อนักแสดง	ทักษะ/ภาค/หลักสูตร/มหาวิทยาลัย	รับบท
1		นายภานุมาศ ผลพิกุล	ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Narrator Dancer 1
2		นายณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม	ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 2
3		นายภูวนัย กาฬวงศ์	กำลังศึกษาปริญญา มหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 3

ลำดับที่	รูปภาพนักแสดง	รายชื่อนักแสดง	ทักษะ/ภาค/หลักสูตร/ มหาวิทยาลัย	รับบท
4		นายวุฒิชัย เรืองศักดิ์	ปริญญาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 4
5		นางสาวพิมพิกา มหามาตย์	ปริญญามหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 5
6		นางสาวลักขณา แสงแดง	ปริญญามหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 6
7		นางสาวธิติมา อ่องทอง	ปริญญามหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 7
8		นางสาวตวงพร มีทรัพย์	กำลังศึกษาปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 8
9		นางสาวกุลนาถ ชินโคตร	กำลังศึกษาปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	รูปภาพนักแสดง	รายชื่อนักแสดง	ทักษะ/ภาค/หลักสูตร/มหาวิทยาลัย	รับบท
10		นางสาวภคพร หอมนาน	กำลังศึกษาปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 10
11		นายกฤตน์ชฎาภา ปัตตาเทสัง	นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศิลปะการแสดง มรภ.วไลยอลงกรณ์	Actor 1
12		นายพัชรวัฒน์ สุขเกิด	นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศิลปะการแสดง มรภ.วไลยอลงกรณ์	Actor 2
13		นางสาวตรีญารัตน์ เนื่องจำนงค์	นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศิลปะการแสดง มรภ.วไลยอลงกรณ์	Actor 3
14		นางสาวนพรัตน์ กิ่งเกษม	นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศิลปะการแสดง มรภ.วไลยอลงกรณ์	Actor 4
15		นางสาวเอมอร ศรีระพันธ์	นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศิลปะการแสดง มรภ.วไลยอลงกรณ์	Actor 5

ตารางที่ 4.4 ปัญหาและการแก้ไขการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 2

องค์ประกอบต่างๆ	ปัญหาที่พบ	การแก้ไข
การออกแบบบทการแสดง	ไม่พบปัญหา	ไม่มีการแก้ไข
การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง	ไม่พบปัญหา	ไม่มีการแก้ไข
การออกแบบลีลาการแสดง	ไม่พบปัญหา	ไม่พบปัญหา
การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง	ยังไม่มีการทดลอง ไม่พบปัญหา	ไม่มีการแก้ไข
การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	เพิ่มอุปกรณ์เพื่อความเข้าใจ	ศึกษาพิธีการว่าใช่อุปกรณ์อะไรบ้างในการทำพิธีกรรม
ออกแบบสถานที่พื้นที่เวทีการแสดง	ต้องปรับBlocking เพื่อให้สื่อความหมายกว่านี้	ปรึกษาผู้เชียวชาญ
การออกแบบแสงการแสดง	ยังไม่มีการทดลอง ไม่พบปัญหา	ไม่มีการแก้ไข
การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง	ทักษะนักแสดงไม่เหมาะสมกับบทบาท	ทบทวนการคัดเลือกนักแสดงแล้วจัดฝึกซ้อม

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า จากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 พบว่าปัญหาที่ควรปรับปรุงคือด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่พื้นที่เวทีการแสดง การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ด้วยเวลาการส่งการทดลองครั้งที่ 3 กระชั้นชิดจึงยังไม่มีการออกแบบองค์ประกอบอื่นๆ แต่จะนำไปทดลองออกแบบในครั้งที่ 4 ต่อไป

4.2.1.3 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งที่ 2 นั้น ผู้วิจัยได้พิจารณาประกอบกับการปรึกษาผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ได้ให้ความเห็นดังนี้

จากความเห็นของนราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับจังหวะของลีลา (Tempo) และการเคลื่อนไหวของนักแสดงที่แสดงเป็นผู้ชมในสวนช่องกลางเวทีว่า “ควรกำหนดให้ใช้เทคนิค หยุดนิ่ง (Freeze) เพื่อทำให้ผู้ชมเห็นภาพชัดขึ้น รวมไปถึงความหมายที่แฝงที่อยู่ภายใต้ความเงียบ เพราะการไม่เคลื่อนไหว สร้างความรู้สึกสะเทือนใจ กลัว หรือสงสาร ได้มากกว่า”(นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 1 กรกฎาคม 2558)

จากความเห็นของฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์ “ไม่เข้าใจอุปกรณ์การแสดงที่เอาแก้วน้ำมาต่อๆกันสูงๆเพื่อต้องการจะสื่ออะไร สถานที่ไม่ควรยึดติดกับฉากหลังที่เป็นช่องหน้าต็กซึ่งตามความเห็นของอาจารย์ไม่จำเป็นต้องกำหนดแบบนั้น”(ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์, สัมภาษณ์, 1 กรกฎาคม 2558)

จากความเห็นของณัฐภา นาฏยนาวิน “มีข้อสังเกตเรื่องขนาดของอุปกรณ์ผ้าสีทอง กว้างไม่เพียงพอเพราะไม่สามรถซ้อนความอลม่านหลังผ้าได้ อาจเป็นเพราะนักแสดง ยังไม่ชินกับอุปกรณ์และเพลงจึงทำให้ขาดความพร้อมเพรียงในการแสดง” (ณัฐภา นาฏยนาวิน, สัมภาษณ์, 1 กรกฎาคม 2558)

จากความเห็นของวรรณวิภา มัธยมนันท์ “เรื่องทักษะการรำองศาของมือแขนขา การจัดร่างกายต่างจากเด็กนาฏยศิลป์ไทย” (วรรณวิภา มัธยมนันท์, สัมภาษณ์, 1 กรกฎาคม 2558)

ผู้วิจัยจึงพบปัญหาและจุดเพิ่มเติมในรายละเอียด โดยการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ 3 องค์ประกอบคือ การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่การแสดง และการคัดเลือกนักแสดงตามรายละเอียดดังนี้

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 3

บทการแสดง แรงบันดาลใจ แนวเรื่อง และโครงเรื่องของผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 3 ยึดตามการทดลองครั้งที่ 2

2) การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดงครั้งที่ 3

ในการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดงของผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 3 ยึดตามการทดลองครั้งที่ 2

3) การออกแบบลีลาการแสดง ครั้งที่ 3

ลีลาใน องก์ที่ 3 (เบื้องหลัง) มีการเปลี่ยนแปลงจากการทดลองครั้งที่ 2 ในส่วนผู้เชี่ยวชาญแนะนำให้จัดองค์ประกอบภาพใหม่โดยการจัดวางตำแหน่งนักแสดงที่แต่งหน้าแต่งตัวให้ย้ายมาอยู่ด้านหน้าเยื้องไปทางซ้ายในขณะที่การแสดงช่วงฝึกฝนฝึกซ้อมยังดำเนินอยู่ เพื่อให้ได้บรรยากาศเสมือนอยู่ในห้องฝึกฝนแล้วนำลีลาในชีวิตประจำวัน “เอเวอร์รี่เดย์มูฟเมนท์” (Everyday Movement) มาใช้ในการออกแบบ เพื่อสื่อความหมายความเป็นหลังโรงละครหรือห้องซ้อมการแสดง

4) การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง ครั้งที่ 3

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงของผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 3 ยึดตามการทดลองครั้งที่ 2

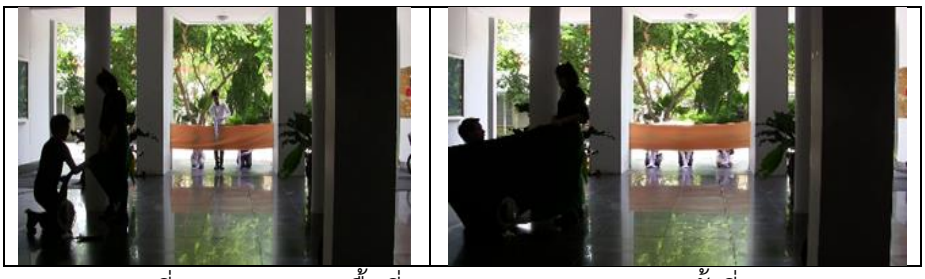
5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่ 3

ในการทดลองครั้งที่ 2 องก์ 3 องก์เบื้องหลัง ช่วงพิธีการนักแสดงตั้งขบวนออกมาเป็นแถวแต่ไม่มีอุปกรณ์ใดมาทำให้ผู้ชมไม่เข้าใจฉากนั้นว่าเป็นพิธีกรรมหลังเวทีการแสดง ผู้วิจัยจึงเพิ่มอุปกรณ์ ถาด พาน เชิงเทียน เพื่อสื่อความหมายและเพิ่มความเข้าใจให้กับช่วงนั้นของการแสดง

ภาพที่ 4.24 อุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อสื่อความหมายพิธีกรรม
ที่มา : ผู้วิจัย

6) การออกแบบพื้นที่การแสดง ครั้งที่ 3

จากการทดลองออกแบบพื้นที่การแสดงครั้งที่ 3 ใช้ส่วนในร่มด้านในตึกคณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพราะต้องการจำกัดพื้นที่ในการมองเห็นของผู้ชมให้แคบลงเพื่อให้เกิดสมาธิในการชม



ภาพที่ 4.25 ออกแบบพื้นที่การแสดงจากการทดลองครั้งที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปว่าการทดลองออกแบบพื้นที่การแสดงครั้งนี้ มีเสาอยู่ในพื้นที่หลายต้น เป็นอุปสรรคต่อการแสดงและพื้นที่สำหรับผู้ชมก็น้อยจึงมีแผนที่จะกลับไปเล่นที่หน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเหมือนเดิม

7) การออกแบบแสงการแสดง ครั้งที่ 3

ในการออกแบบแสงของการแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 3 ยังไม่มีการออกแบบไว้แต่มีแผ่นที่จะออกแบบในปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 4

8) การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 3

ในการทดลองครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้รับคำแนะนำจากวรรณวิภา มัธยมนันท์ เรื่องทักษะการรำองศาของมือแขนขาการจัดร่างกายผู้วิจัยจึงมีความจำเป็นในการตัดนักแสดงอันเนื่องมาจากนักแสดงมาจากหลากหลายที่ทำให้ทักษะของการนำมาใช้ในการแสดงต่างกัน ผู้วิจัยจึงแก้ไขปัญหาโดยการเลือกนักแสดงมาจากนิสิตสาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อแก้ไขจุดบกพร่องทั้งนี้การคัดเลือกนักแสดงยังคงเลือกใช้วิธีแบบทรายเอาท์ (try out)อยู่โดยคำนึงถึงทักษะการปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์ และการถ่ายทอดอารมณ์ของนักแสดงเป็นหลัก โดยนักแสดงในการทดลองครั้งที่ 3 นี้แบ่งเป็นผู้ชาย 4 คนและผู้หญิง 6 คนรวมทั้งสิ้น 8 คน

ตารางที่ 4.5 แสดงจำนวนนักแสดง ทักษะ และบทบาทที่ได้รับ

ลำดับที่	รูปภาพนักแสดง	รายชื่อนักแสดง	ทักษะ/ภาค/หลักสูตร/มหาวิทยาลัย	รับบท
1		นายภานุมาศ ผลพิกุล	ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Narrator Dancer 1
2		นายณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม	ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 2
3		นายภูวนัย กาฬวงศ์	กำลังศึกษาปริญญา มหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 3
4		นายวุฒิชัย เรืองศักดิ์	ปริญญาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 4
5		นางสาวพิมพิกา มหามาตย์	ปริญญามหาบัณฑิตภาควิชา นาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย	Dancer 5
6		นางสาวลักขณา แสงแดง	ปริญญามหาบัณฑิตภาควิชา นาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย	Dancer 6

ลำดับที่	รูปภาพนักแสดง	รายชื่อนักแสดง	ทักษะ/ภาค/หลักสูตร/ มหาวิทยาลัย	รับบท
7		นางสาวธิติมา อ่องทอง	ปริญญามหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 7
8		นางสาวตวงพร มีทรัพย์	กำลังศึกษาปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 8
9		นางสาวกุลนาถ ชินโคตร	กำลังศึกษาปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 9
10		นางสาวภคพร หอมนาน	กำลังศึกษาปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 10

ตารางที่ 4.6 ปัญหาและการแก้ไขการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 3

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุงแก้ไข
การออกแบบบทการแสดง	ปรับแก้ ตัดทอนบ้างฉากที่ไม่สื่อถึงการแสดง	ปรับบทและทดลองย่อย
การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง	เพลงบังคับการแสดงลีลาดูไม่สมจริง ขาดอิสรภาพ ต้องเพิ่มดนตรีสด	ปรึกษาผู้เชียวชาญ หาเครื่องดนตรีสดมาแสดงประกอบ
การออกแบบลีลาการแสดง	เพิ่มเติมลายละเอียด	ศึกษาค้นคว้าหาวิธีการออกแบบลีลาเพิ่มเติม แล้วจัดให้มีการซ้อม
การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง	เครื่องแต่งกายยังไม่สื่อความหมายของการแสดง	ศึกษาและพัฒนาหาสิ่งที่เหมาะสมจากผู้เชี่ยวชาญ

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุงแก้ไข
การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	มีการเพิ่มอุปกรณ์การแสดงแล้ว แต่อุปกรณ์ที่ใช้รวมกับการแสดงยังมีข้อบกพร่อง	ทดลองทำอุปกรณ์นั้นแล้วนำมาซ้อมรวมกันการออกแบบลีลา
ออกแบบสถานที่พื้นที่เวทีการแสดง	เสาอยู่ในพื้นที่หลายต้นและพื้นที่สำหรับผู้ชมก็น้อย	กลับไปแสดงที่หน้าคณะเหมือนเดิม
การออกแบบแสงการแสดง	ไม่พบปัญหาเนื่องจากยังไม่มีการทดลอง	ไม่มีการแก้ไข
การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง	ทักษะของนักแสดงดีเหมาะสมกับงานแต่จำนวนไม่เพียงพอ	ต้องคัดนักแสดงและจัดซ้อมเพิ่มเติม

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า จากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 พบว่าปัญหาที่ควรปรับปรุงคือด้าน การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง และการกำหนดบทบาทการคัดเลือกนักแสดงมีความไม่ชัดเจนอยู่ และจะมีการออกแบบเพิ่มเติมในส่วนของ การออกแบบลีลาการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบแสงการแสดงซึ่งผู้วิจัยได้นำภาพบันทึกการเคลื่อนไหวของการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิแสดงทัศนะ เพื่อนำข้อเสนอแนะและข้อคิดเห็นที่นำมาพัฒนาการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ในครั้งต่อไป

4.2.1.4 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 4

การทดลองออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ในครั้งนี้ เกิดขึ้นเมื่อวันที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2558 ณ ห้องโถงชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยพบปัญหาและจุดเพิ่มเติมในรายละเอียด โดยการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ 8 องค์ประกอบคือ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบพื้นที่การแสดง การออกแบบแสงการแสดง การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดงผู้วิจัยได้ทำการทดลองโดยคิดค้นแนวทางการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจากการการทดลองปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ผ่านมา และดำเนินการพัฒนาองค์ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์เพิ่มเติมเพื่อให้เป็นประโยชน์กับผลงานการแสดงมากที่สุด ผู้วิจัยจะอธิบายตามลำดับดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 4

ผู้วิจัยได้ทำการทดลองโดยเริ่มต้นที่การพัฒนาในส่วนของบทการแสดง เพราะเล็งเห็นความสำคัญว่าจะสามารถเป็นแนวทางของการแสดงที่จะดำเนินไปธรากร จันทนะสาโร เคยกล่าวไว้ว่า“บทการแสดงเป็นเสมือนแผนที่นำทางให้เข้าใจภาพรวมของเนื้อหาการแสดงทั้งหมดว่าต้องการจะบอกสิ่งใด”(ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์ : 12 สิงหาคม 2558) ในการทดลองออกแบบบทการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4 ก็มุ่งเน้นแสวงหาแผนที่นี่เช่นกันหลังจากการทดลองครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้ค้นคว้าหาข้อมูลจากแหล่งต่างๆในหลายรูปแบบเพิ่มเติม ดังเช่น การแสดงแสงสีเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง คนดีศรีอยุธยา ที่ต้องการพูดถึงการต่อสู้ของชาวกรุงศรีอยุธยาและเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาแต่ละพระองค์มานำเสนอ จึงจำเป็นต้องอาศัยการคัดเลือกตัดทอนเหตุการณ์สำคัญในแต่ละรัชสมัยมาสร้างเป็นบทการแสดงเพื่อนำเสนอเรื่องราวให้แก่ผู้ชม นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ความเห็นไว้ว่า

> การกล่าวถึงกษัตริย์ในสมัยอยุธยา แม้ว่าจะไม่ครบทุกพระองค์นับตั้งแต่การเริ่มสร้างอยุธยาอวสานแต่การเลือกกษัตริย์แต่ละพระองค์มากล่าวย่อมเป็นการเลือกประเด็นที่สำคัญ ก่อให้เกิดความเข้าใจและเกิดความชัดเจนในการเรียงร้อยความเป็นมาของอยุธยาอย่างชัดเจน จดจำได้ง่ายขึ้น ทำให้ผู้ชมเกิดความซาบซึ้ง เท่ากับเป็นการจัดองค์ประกอบของเรื่องเพื่อให้เกิดจังหวะ น้ำหนัก เช่นเดียวกับจังหวะของเสียงเพลงและน้ำหนักของโทนสีทำให้เกิดเป็นภาพที่น่าสนใจทำให้ผู้ชมมีความรู้สึกคล้อยตามไปกับเรื่องราว(นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 สิงหาคม 2558)

ภาพที่ 4.26 การออกบทการแสดงแสงสีเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง คนดีศรีอยุธยา
ที่มา: ภาพส่วนตัวนราพงษ์ จรัสศรี

ดังนั้นบทการแสดงแสงสีเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง คนดีศรีอยุธยา มุ่งเน้นการนำเสนอสาระสำคัญและประเด็นหลักที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ในจินตนาการให้สะท้อนออกมาเป็นภาพการแสดง วิทยานิพนธ์ เรื่อง “ดรสาแบหลา:นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา” มีการสร้างสรรค์บทการแสดงใหม่บนพื้นฐานจากวรรณคดีไทย ได้มีการปรับแต่งบทการแสดง เรียบเรียงเนื้อหาใหม่โดยผ่านกระบวนการตีความหมาย (interpretation) และการวิเคราะห์บทวรรณกรรม (Script analysis) จากร้อยกรอง สำหรับการอ่านมาเป็นร้อยแก้วที่ใช้สำหรับแสดง เพื่อช่วยให้มีความกระชับและก่อให้เกิดภาพรวมใหม่ในแต่ละองก์ แต่ยังคงเนื้อหาสาระของเรื่องเดิมตามแบบฉบับของวรรณคดีไทยไว้ได้ โดยได้แบ่งบทการแสดงดังที่ สทาศัย พงศ์หิรัญ กล่าวว่า “ดรสาแบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา แบ่งบทการแสดงออกเป็น 2 องก์ตามโครงสร้างการละครตะวันตก ว่าด้วยเรื่องความขัดแย้ง(Conflict)” (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์, 9 สิงหาคม 2558) ในขณะที่ ดาริณี ชำนาญหมอ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับประเด็นการออกแบบบทการแสดงว่า “แม้ว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานจะมีสิทธิในการ ตีความและนำเสนอมุมมองใหม่ที่แตกต่างไปแต่อย่างไรก็ดีต้องให้ความเคารพต่อแนวคิด ภูมิปัญญาและคุณค่าขอผลงานเดิม โดยไม่หักล้างหรือทำลายความเชื่อของผลงานต้นแบบนั้น” (ดาริณี ชำนาญหมอ, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2558)

องก์ 1 ความขัดแย้งภายในช่วงที่ 5 : ต่อสู้	องก์ 2 ความขัดแย้งภายนอกช่วงที่ 4 : ทรมาน

ภาพที่ 4.27 แสดงการแบ่งบทการแสดง“ดรสาแบหลา”ออกเป็น 2 องก์
ที่มา: สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 166, 171, 178

หลังจากผู้วิจัยได้ทำการศึกษาตัวอย่างผลงานและหาข้อมูลจากผู้มีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยประกอบกับการวิเคราะห์การทดลองด้านบทการแสดงของการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 3 แล้วนั้นพบจุดด้อยของบทการแสดงในองก์ 1 ที่ควรปรับปรุงและดำเนินการแก้ไขให้มีความกระชับโดยเลือกประเด็นที่สำคัญมานำเสนอซึ่ง นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับบทการแสดงหลังจากได้ชมการทดลองครั้งที่ 3 ว่าต้องสร้างความชัดเจนระหว่างเบื้องหน้าและเบื้องหลังไม่ให้คนดูสับสน “เบื้อง

หน้าคือสิ่งที่ถูกประดิษฐ์สร้างออกแบบให้มีความสวยงามเป็นระเบียบ มีขั้นตอน มีกระบวนการ เบื้องหลังต้องเป็นเรื่องธรรมดาโลก ไม่ประดิษฐ์ ไม่เป็นระเบียบ แต่ผ่านการออกแบบ วางแผนจัดการให้ดูสมแก่สถานการณ์จริง” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 15 สิงหาคม 2558) ผู้วิจัยพิจารณาแล้วเห็นว่าควรรวมเอาองก์ที่ 1 บทนำ (Introduction) กับองก์ที่ 2 เบื้องหน้า (Front) ที่มีความคล้ายคลึงกันเข้าไว้ด้วยกันให้กลายเป็นองก์ 1 เบื้องหน้า (Front)

ตารางที่ 4.7 ภาพพัฒนาการบทองก์ 1 เบื้องหน้า (Front) ในการทดลองครั้งที่ 4 จากซ้ายไปขวา

องก์ 1 บทนำ(Introduction) ในการทดลองครั้งที่ 2-3	องก์ 2 เบื้องหน้า(Front) ในการทดลองครั้งที่ 2-3	นำมารวมเป็นองก์ 1 เบื้องหน้า(Front) ในการทดลองครั้งที่ 4

โดยให้นักแสดงสมทบอ่านบทกลอนร่วมกับการออกแบบเคลื่อนย้ายตัวของกลุ่มส่วนนักแสดงหลักปฏิบัติลีลาต้นแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนารายณ์อวตารประกอบ เสมือนทบทวนถึงการแสดงและเกรินนำผู้ชมให้เห็นว่านำเสนอผ่านการแสดงนี้ นอกจากนั้นยังมีการหาทิศทางที่ชัดเจนขององก์นี้ด้วยการนำนาฏยศัพท์ภาษาท่า“กล่อมหน้า”มากำหนดเป็น คำสำคัญ (Keyword) เพื่อสื่อประเด็นหลักขององค์ที่ 1 (เบื้องหน้า) ให้เด่นชัดเพื่อให้เกิดความกระชับและป้องกันความสับสน เพราะผู้วิจัยตระหนักถึงความเข้าใจในการรับสารของผู้ชมเป็นสำคัญ อีกทั้งต้องการให้การแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง มีความเป็นเอกภาพ

สรุปในการทดลองครั้งที่ 4 นี้บทการแสดงของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังได้คำนึงถึงบทการแสดงเป็นเสมือนแผนที่นำทางให้เข้าใจภาพรวมของเนื้อหาการแสดงทั้งหมดว่าต้องการจะบอกสิ่งใด คำนึงถึงจรรยาบรรณให้ความเคารพต่อแนวคิด ภูมิปัญญาและคุณค่าของการสร้างสรรค์บทการแสดงเดิม โดยไม่หักล้างหรือทำลายความเชื่อของการสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบนั้น มุ่งเน้นการนำเสนอสาระสำคัญและประเด็นหลักที่เกิดขึ้นอย่างกระชับชัดเจน ตรงไปตรงมา จนสามารถแสดงภาพสะท้อนออกมาได้ ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดในการพัฒนาบทการแสดงใหม่ในด้านเนื้อหา โดยผ่านกระบวนการตีความหมาย (interpretation) และการ

วิเคราะห์บท (Script Analysis) ที่ยึดตามโครงสร้างทฤษฎีแนวคิดการละครตะวันตกแบ่งการแสดงออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 เบื้องหน้า (Front) องก์ 2 เบื้องหลัง (Back) องก์ 3 เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) นอกจากนี้ได้นำนาฏยศัพท์คำว่า“กล่อมหน้า”มากำหนดทิศทางขององก์ที่ 1 ดังที่ผู้วิจัยนิยามความหมายของบทการแสดงนี้ว่า“เบื้องหน้าจัดฉากเบื้องหลังความจริง”

2) การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง ครั้งที่ 4

ในการทดลองออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4 นั้น ผู้วิจัยเห็นความจำเป็นให้คงเสียงและดนตรีประกอบไว้เพื่อสร้างความแข็งแรงของการนำเสนอในแต่ละฉากของการแสดงแต่ปัญหาที่พบจากการทดลองที่ผ่านมาคือความยืดหยุ่นของการแสดงเพราะลักษณะของการบันทึกเสียงและดนตรีประกอบการแสดงไว้แล้วนั้น นักแสดงต้องปฏิบัติลีลาให้ตรงตามดนตรีที่บันทึกไว้ บางครั้งอารมณ์ของการแสดงยังไม่ถึงจุดที่สามารถเร้าให้นักเต้นแสดงลีลาออกมาได้ ทำให้ลีลาดูไม่สมจริงขาดอิสรภาพในการแสดง ผู้วิจัยจึงศึกษาค้นคว้า ปรึกษาผู้เชียวชาญรวมถึงหาตัวอย่างการแสดงที่ใช้เสียงและดนตรีประกอบ นำมาวิเคราะห์หาความเหมาะสมให้กับการแสดงนี้โดยการตั้งประเด็นคำถามกับนักวิชาการและผู้มีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ รักษ์สินี อัครศวะเมฆ ให้ความเห็นว่า “เสียงประกอบมีส่วนช่วยสร้างความสมจริงให้กับการแสดงและช่วยสร้างจินตนาการให้ผู้ชมรู้สึกไปในทางเดียวกัน ความหลากหลายรูปแบบของการนำเสนอเสียงประกอบช่วยยกระดับด้านรสนิยมในการนำเสนอผลงานได้มากขึ้น แต่มีข้อพึงระวังหากมากเกินไปจะทำให้ดูเกินจริง” (รักษ์สินี อัครศวะเมฆ สัมภาษณ์, 8 สิงหาคม 2558) ในขณะที่ สทาศัย พงศ์หิรัญ กล่าวว่า “ดนตรีประกอบคือเครื่องกระตุ้นในการทำกิจกรรมต่างๆ เช่นการขับรถ การเรียน การวิ่งเหยาะๆ ออกกำลังกายเป็นส่วนประกอบในการทำกิจกรรมนั้น” (สทาศัย พงศ์หิรัญ สัมภาษณ์, 8 สิงหาคม 2558) นอกจากนี้ ดาริณี ชำนาญหมอ ยังให้ความเห็นอีกว่า“เสียงเงียบ (Silence)เป็นส่วนหนึ่งของการใช้เสียงในการแสดงมีจุดประสงค์เพื่อต้องการสร้างความสนใจหรือเรียกความสนใจของผู้ชมให้รู้สึกฉุกคิดว่าเกิดอะไรบางอย่างขึ้นกับการแสดงที่กำลังดำเนินอยู่” (ดาริณี ชำนาญหมอ สัมภาษณ์, 8 สิงหาคม 2558) มีตัวอย่างการแสดงของนราพงษ์ชิ้นหนึ่งที่ใช้เสียงเงียบคือ ซาโลเม่ Salome Dancing for the head – ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัวศิลปินได้รับแรงบัลดาลใจจากเกล็ดในคัมภีร์ไบเบิลล์นำมาสู่การสร้างงานการแสดงในรูปแบบ Dance Theatre ที่ใช้ลีลาท่าทางสัญลักษณ์ และละครสื่อถึงเรื่องราวของหญิงสาวที่เต้นระบำ จนทำให้พ่อเลี้ยงพอใจพร้อมที่จะยกทรัพย์สมบัติอันมีค่า และดินแดนครึ่งหนึ่งที่ปกครองให้เป็นรางวัล แต่เธอกลับต่อรองเรียกร้องขอเอาเพียงสิ่งเดียว คือ ศีรษะของนักบุญ จอหน์ เดอะ แบพทิส เสียงที่ใช้ในการแสดงคือเสียงเงียบจนคนดูได้ยินเสียงเสียงลมหายใจของตัวเองและนักแสดง

ดาริณี ชำนาญหมอ ยังพูดถึงการแสดงที่ใช้เสียงเงียบเรื่อง ซาโลเม่ (Salome Dancing for the head)อีกว่า “การแสดงทั้งหมดแสดงในความเงียบเพราะศิลปินนึกถึงจิตใจของซาโลเม่ในตอนนั้นที่ต้องต่อสู้กับจิตใจของตนเองจึงต้องการความสงบแต่ในขณะแสดง ผู้ชมจะได้ยินเสียงจากสิ่งที่ทำให้เกิดเสียงขึ้นโดยธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นเสียงฝีเท้า เสียงใบไม้ไหว เสียงกำไลกระทบเท้า เป็นต้น” (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 42-43)

ภาพที่ 4.28 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว
ที่มา: BU Theatre Company

ศิลปินด้านดนตรีก็มีผลงาน“เสียงเงียบ (Silence)”ลักษณะนี้เช่นเดียวกัน อย่างเช่น จอนห์ เคจ ได้ทดลองการแสดงคอนเสิร์ตเปียโนที่ปล่อยให้ผู้ชมได้เพลิดเพลินไปกับเสียงที่มีอยู่ในธรรมชาติ พอล อัลเลน และ เจน ฮาร์วี อธิบายว่า

> แม้จะมีสิ่งแปลกปลอมแทรกเข้ามาในงานเปียโนของเคจ ซึ่งทำให้เกิดแนวคิดในเรื่องของการสร้างสรรค์แบบที่ไม่ได้ตั้งใจในกรรมวิธีการสร้างงานศิลปะซึ่งเคจได้มีส่วนเป็นผู้ร่วมแสดงด้วย ซึ่งถือเป็นจุดเริ่มต้นของแนวคิดนี้ เคจ โต้แย้งว่าการตั้งใจทำบางครั้งเป็นอุปสรรคกับการสร้างสรรค์งาน ศิลปินควรจะทำให้ผู้ชมได้เพลิดเพลินไปกับสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ เขาไม่ได้หมายความถึงธรรมชาติแท้แต่เป็นการพูดรวมถึงมนุษย์ และเทคโนโลยีด้วย การอยู่ในสายฝน เสียงผู้ชมถอนหายใจ เสียงแตรรถ เสียงการหาคลื่นวิทยุช่อง 12 ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นส่วนหนึ่งของผลงานชื่อ อิมเมจินารี เบอร์ 4 (1951) (พอล อัลเลนและ เจน ฮาร์วี 2003: 34 อ้างถึงใน สุมิตร เทพวงษ์, 2554: 127)

การหาอิสระให้แก่การแสดงส่วนหนึ่งมาจากดนตรีเพราะถือเป็นเครื่องมือในการกำกับขับเคลื่อนการแสดง ปราชญา สายสุข ได้ให้ความเห็นว่า “การเล่นดนตรีที่มีความอิสระสำหรับนักดนตรีก็คือการเล่นดนตรีแบบด้นสด(Improvisation)” (ปราชญา สายสุข, สัมภาษณ์, 9 สิงหาคม 2558) การด้นสด(คีตปฏิภาณ)เป็นการบรรเลงทำนองเพลงที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาให้เข้ากับการแสดงที่กำลังดำเนินอยู่ในทันที โดยใช้ความสามารถทักษะประสบการณ์ ความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการของนักดนตรี มิได้บรรเลงตามบทที่มีอยู่แต่ประการใดจึงทำให้เกิดอิสระทางความคิด ดังนั้นการด้นสดจึงเป็นศิลปะทางด้านดนตรีชั้นสูง

หลังจากลงพื้นที่รวบรวมข้อมูลเพื่อประกอบการทดลองการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4 นั้นผู้วิจัยใช้แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังยุคหลังสมัยใหม่(Post-Modern Dance) ในการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบ หมายถึงเสียงของเครื่องดนตรี ได้แก่ ระนาดเอก กลองทัด กลองแขก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน ฉิ่ง ที่แสดงถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมถูกนำมาใช้ในประเด็นใหม่ในการแสดงครั้งนี้ มิได้บรรเลงเพื่อความสุนทรียะอีกต่อไปแต่ต้องการสื่อสารในความหมายอื่น ผู้วิจัยจำแนกออกเป็น 3 องก์และอธิบายลายละเอียดดังนี้

องก์ 1 (เบื้องหน้า)ในช่วงแรกตีกลองทัดดังราวกับสัญญาณออกรบ ช่วงที่ 2 ใช้เสียงตีฆ้องวงเป็นจังหวะสม่ำเสมอ(Repetitive)เหมือนนักบุญกำลังสวนมนต์ ประกอบการอ่านบทกลอนต่อด้วยเพลงต้นวรเชษฐ์โดยปรกติใช้ในงานมงคลต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง เป็นเพลงที่มีการเรียบเรียง(Compose) ถือได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ของการบรรเลงดนตรีเบื้องหน้า

องก์ที่ 2 (เบื้องหลัง)ช่วงต้นใช้เสียงเงียบเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชมหลังจากนั้นใช้เพลง “ฉิ่งมูล่ง” บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่ละชิ้นเพลงนี้เป็นเพลงฝึกหัดของนักดนตรีไทยจึงนำมาเป็นสัญลักษณ์ของการฝึกฝนฝึกซ้อมของนักดนตรีหลังโรงละครสลับกับการด้นสด (Improvisation) การเคาะ ตี เพื่อสื่อถึงบรรยากาศหลังเวที ในส่วนของนักแสดง ผู้วิจัยเลือกใช้เสียงธรรมชาติเช่น เสียงพูดคุยกันตามธรรมชาติของนักแสดงไม่ผ่านการปรุงแต่งบทพูด เสียงทำอาหารและเสียงอื่นๆ เสียงเหล่านี้เชื่อมโยงสถานการณ์จริงและสะท้อนถึงเหตุการณ์จริงโดยไม่ผ่านการประดิษฐ์สร้าง ผู้วิจัยเชื่อว่าเสียงธรรมชาติเหล่านี้สามารถส่งผ่านความรู้สึกและสื่อสารอารมณ์ไปถึงผู้ชมได้อย่างมีพลัง ช่วงท้ายองก์ที่ 2 ผู้วิจัยพบว่าความเชื่อของชาวอุษาคเนย์นิยมนับถือสิ่งเหนือธรรมชาติหรือที่เรียกว่าศาสนาผี แม้ต่อมาศาสนาได้เข้ามาในภูมิภาคนี้แต่ความเชื่อเรื่องของผี บรรพบุรุษ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ยังไม่ถูกลบหายไป ยังคงเห็นร่องรอยในพิธีกรรมหรือวัฒนธรรมในสังคมนั้นๆ ปราชญา สายสุขได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเพลงที่เชื่อมโยงกับความเชื่อนี้ไว้ว่า “พิธีกรรมอันเป็นมงคลและการทำขวัญซึ่งเป็นพิธีกรรมอันเกี่ยวข้องกับชีวิตต่างๆนับแต่อดีต ใช้เพลงศักดิ์สิทธิ์ที่ชื่อ นางนาค เป็นส่วนดำเนินพิธีที่สำคัญมาโดยตลอด” (ปราชญา สายสุข, สัมภาษณ์, 9 สิงหาคม 2558) มีความสอดคล้องกับการลงพื้นที่สังเกตการณ์ของผู้วิจัยพบว่าไม่ว่าจะเป็นหลังโรงลิเก หลังเวทีการแสดงต่างๆสิ่งที่พบคือ การตั้ง

โต๊ะสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บางแห่งก็ตั้งเศียรครูฤาษี(เศียรพ่อแก่)ผู้วิจัยให้ความเคารพต่อความเชื่อนี้จึงสะท้อนออกมาในการแสดงโดยคัดเลือกเพลงนางนาคซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับผู้ฝึกหัดเพลงหน้าพาทย์แทนเพลงสาธุการมาเสนอในช่วงนี้ เพื่อแสดงถึงการเคารพครูบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์สื่อให้เห็นถึงความอ่อนน้อม ความเชื่อ ความศรัทธาของคนในแวดวงนาฏยศิลป์

องก์ที่ 3 (เบื้องหน้าเบื้องหลัง)ตอนต้นใช่เทคนิคการถ่ายทำภาพยนตร์แบบลองเทค (long take) หมายถึงดนตรียังบรรเลงเพลงนางนาคต่อเนื่องแต่แสงไฟในพื้นที่หน้าตะแกรงดับลงเพื่อสื่อว่าการแสดงกำลังจะเริ่มหลังจากนั้นเมื่อแสงสว่างกลับมาดนตรีใช้เสียงเงียบ(Silence) เพื่อสร้างความสนใจให้ผู้ชมพิจารณาภาพ 3 ส่วนการแสดงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เหตุการณ์ด้านหลังพื้นที่ตระแกรงเหล็กผู้ชมจะเห็นการแสดงเบื้องหน้าอยู่ด้านขวาของผู้ชมเริ่มแสดงลีลาต่อเนื่องกิจกรรมหลังเวทีที่อยู่ด้านซ้ายของผู้ชมก็ดำเนินต่อไป ในขณะที่กึ่งกลางเวทีคือผู้ชมการแสดงก็นั่งชมเหตุการณ์ทั้ง 2 อยู่ ขณะเดียวกันเพลงเชิดก็บรรเลงต่อเนื่องจากเพลงนางนาค โดยความหมายของเพลงเชิดใช้สำหรับการเดินทาง การออกรบ ในโขน ผู้วิจัยต้องการสื่อสารว่าทั้ง 3 ส่วน ไม่ว่าจะเป็นเบื้องหน้า เบื้องหลัง ผู้ชม เป็นองค์ประกอบแห่งความจริงที่อยู่คู่กับงานนาฏยศิลป์มาโดยตลอดไม่เคยแยกออกจากกันได้เลย ล้วนแล้วแต่เป็นเสียงที่ส่งสัญญาณสื่อสารความเข้าใจในเชิงสัญลักษณ์ ที่ส่งเสริมแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังยุคโมเดิร์นดานซ์ (Post-Modern Dance)

สรุปการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4 ได้สังเคราะห์จนได้แนวทางในการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดงดังนี้ ในองก์ที่ 1 (เบื้องหน้า) เริ่มการแสดงด้วยการตีกลองทัดจังหวะสม่ำเสมอ(Repetitive)ประกอบการอ่านบทกลอนต่อด้วยเพลงต้นวรเชษฐ์ สื่อถึงสัญลักษณ์ของการบรรเลงดนตรีเบื้องหน้า ในองก์ที่ 2 (เบื้องหลัง)ช่วงต้นใช้เสียงเงียบจากนั้นใช้เพลง “ฉิ่งมูล่ง”สลับกับการด้นสด(Improvisation)เป็นสัญลักษณ์ของการฝึกฝนฝึกซ้อมของนักดนตรีหลังโรงละคร ช่วงต้นใช้การเคาะ ตี เพื่อสื่อถึงการฝึกฝนฝึกซ้อมของนักดนตรีหลังเวทีด้วยวิธีด้นสด (Improvisation) ในส่วนนักแสดง ผู้วิจัยใช้เสียงธรรมชาติเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความเป็นธรรมดาของด้านหลังเวทีการแสดง ช่วงท้ายใช้เพลงนางนาคเพื่อแสดงถึงการเคารพครูบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์สื่อให้เห็นถึงความอ่อนน้อม ความเชื่อ ความศรัทธาของคนในแวดวงนาฏยศิลป์ ในองก์ที่ 3 (เบื้องหน้าเบื้องหลัง)ใช่เทคนิคการถ่ายทำภาพยนตร์แบบ ลองเทค (long take) เพื่อสื่อถึงทั้ง 3 ส่วนว่าเป็นองค์ประกอบแห่งความจริงที่อยู่คู่กับงานนาฏยศิลป์มาโดยตลอดการทดลองออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังนี้ผู้วิจัยถือได้ว่าเป็นการใช้แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังยุคโมเดิร์นดานซ์ (Post-Modern Dance) ได้เป็นอย่างดี

3) การออกแบบลีลาการแสดง ครั้งที่ 4

ในการทดลองออกแบบลีลาการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4 นั้นมีการเพิ่มเติมลายละเอียดจากการทดลองครั้งก่อน โดยนำหลักการออกแบบทางนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) มาสร้างลีลาการแสดง นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงแนวความคิดของโพสต์โมเดิร์นดาร์นซ์ (Post Modern Dance) ไว้ว่า “แนวความคิดของโพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) คือสิ่งที่ไม่สาระไม่มีอุดมคติ และเป็นการผสมผสานหลายสิ่งซึ่งมีความแตกต่างกันมารวมเข้าไว้ด้วยกัน”(นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 20 พฤษภาคม 2558)การสร้างสรรค์ลีลานาฏยศิลป์ได้จะต้องเป็นผู้ที่สั่งสมประสบการณ์ มีความรู้ ความสามารถ บูรณาการความรู้ต่างๆ แล้วเชื่อมโยงไปสู่ความรู้ใหม่ อันเป็นกระบวนการในการประดิษฐ์ลีลา ซึ่งอาจจะเป็นสิ่งแปลกใหม่ หรือเป็นการปรับปรุง เปลี่ยนแปลง ลีลาที่มีอยู่เดิมให้แปลกออกไป ในความเห็นของธรากร จันทนะสาโร กล่าวว่า

> การออกแบบลีลาตามกระบวนการสากลเป็นสิ่ง ที่นิยมกระทำ โดยเริ่มจากการหาแรงบันดาลใจ การทดลอง และการปรับปรุงท่าทาง แต่ในงานสร้างสรรค์ใหม่ ๆ อาจจะเริ่มต้นการออกแบบลีลา นาฏยศิลป์จากสิ่งที่พบเห็นได้จากชีวิตประจำวัน ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจมาจากการสังเกต (visual stimuli) (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

การออกแบบลีลามีจุดมุ่งหมายเพื่อสื่อสารกับผู้ชม เป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจในวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์งานนั้นๆ ธรชญา ภูมิจิโรจพูดถึงการออกแบบลีลาไว้ว่า “ลีลานาฏยศิลป์เป็นภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่มีความเป็นนามธรรมสูง(Abstract) ผู้ออกแบบลีลาจึงต้องคำนึงถึงวัตถุประสงค์การแสดงและความสามารถที่จะทำความเข้าใจของผู้ชมด้วย” (ธรชญา ภูมิจิโรจ, สัมภาษณ์, 10 เมษายน 2546 อ้างถึงในจุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 138) สอดคล้องกับฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์ ได้ให้ความเห็นไว้ว่า “ผู้ออกแบบลีลาต้องคำนึงถึงวัตถุประสงค์การแสดงและการสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวที่ต้องการถ่ายทอด” (ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์, สัมภาษณ์,15 กันยายน 2558)

จากการสังเกตการณ์ผ่านการแสดงนารายณ์อวตารผู้วิจัยใช้ประสบการณ์ตรงเป็นเครื่องมือในการศึกษาพบว่า ลีลาที่เกิดขึ้นในการแสดงครั้งนั้น เป็นการสร้างสรรค์ลีลาการแสดงใหม่ โดยมีรากของนาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิม สามารถมองเห็นถึงที่มาของลีลาเดิมได้ วิธีการดังกล่าว

เป็นการช่วยให้ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ หรือชาวต่างชาติ สามารถเข้าใจเรื่องราว เปรียบเสมือนสิ่งนำทางให้เข้าใจไปถึงความงามที่แท้จริงของการแสดงในแบบนาฏยศิลป์ไทย ดังมีกล่าวไว้ในวิทยานิพนธ์ของ จุติกา โกศลเหมมณีว่า

> ในการแสดง นารายณ์อวตาร (พ.ศ.2546) ได้มีการนำเสนอลีลาการรำของนางอัปสรา หรือ นางนารายณ์ ซึ่งเป็นการรำในเพลงแม่บทตามแบบฉบับของนาฏยศิลป์ไทย และ ในฉากเดียวกันนี้ มีนางฟ้าอื่นๆ มาร่ายรำในลีลาที่กระชับขึ้น จิรายุทธ พนมรักษ์ ได้ให้ความเห็นใน ประเด็นนี้ว่า “ท่าต่างๆไม่ได้นำมาเรียงร้อยต่อเนื่องกันในรำแม่บท จึงเกิดเป็นงานสร้างสรรค์ที่มา จากการรำแม่บท” (จิรายุทธ พนมรักษ์, สัมภาษณ์, 9 เมษายน 2556) นอกจากนั้น ระบำสี่บท ในฉากสุดท้ายของการแสดงนารายณ์อวตาร (พ.ศ.2546) กล่าวถึงเหล่าเทวดานางฟ้าออกมา ร่ายรำโดยใช้ลีลาการรำในแบบฉบับดั้งเดิม มาปรับให้กระชับขึ้น นอกจากนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ถึง การสร้างสรรค์โดยมีพื้นฐานมาจากนาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิมในนารายณ์อวตารไว้ว่า“การแสดงนี้มีการร่ายรำแม่บท เป็นการแสดงที่มีการออกแบบท่าเต้นในลักษณะแบบประเพณี ไทยดั้งเดิม เช่น การร่ายรำของนนทก ซึ่งเป็นรำพื้นฐานจนกระทั่งเป็นรำแม่บท” (นราพงษ์ จรัสศรี 2550: 58-59) การนำเสนอในลักษณะดังกล่าวนั้น สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้กล่าวไว้ว่า“การแสดงนารายณ์อวตารเป็นการแสดงที่มีความน่าสนใจ มีการนำเทคนิคเข้ามาใช้และบูรณาการให้เข้ากับการแสดงได้อย่างเหมาะสม น้อยคนนักที่จะมีการนำเสนอรูปแบบการแสดงใน ลักษณะนี้”(สุวรรณี ชาลนุเคราะห์, สัมภาษณ์, 10 เมษายน 2556) (อ้างถึงใน จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 139)

จากตัวอย่างข้างต้น เห็นได้ว่า นราพงษ์ จรัสศรี สร้างสรรค์ลีลาการแสดงใหม่ บนพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิม ซึ่งเป็นการเสริมคุณค่าให้กับนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิมและเป็นการอนุรักษ์ สืบทอด ศิลปะการแสดงได้อีกทางหนึ่ง

ภาพที่ 4.29 ภาพสร้างสรรค์ลีลาการแสดงใหม่ โดยมีรากของนาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิมในนารายณ์อวตาร
ที่มา: :Naraphong Charassri, 2549: 72

นอกจากนั้นการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้า เบื้องหลัง ยังหาหลักการในการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ในองค์ที่ 2 ตามแนวคิดของโพสต์ต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) เพื่องเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ลีลาการแสดง จากการศึกษาผู้วิจัยได้ค้นพบการออกแบบลีลาที่เกิดจากชีวิตประจำวัน(Every day moment) ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรีได้เล่าถึงการออกแบบลีลาชีวิตประจำวันพร้อมยกตัวอย่างการแสดงปาร์ฟูม (พ.ศ.2532) ว่า “การแสดงเป็นการนำท่าทางที่เกิดขึ้น ในชีวิตประจำวัน เช่นท่าก้าวเดิน ท่ากระโดด มาปรับใช้ในลีลาของโสเภณี ในการแสดงเดี่ยว” (นราพงษ์ จรัสศรี สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2558)

ภาพที่ 4.30 ลีลาชีวิตประจำวัน (Every day moment)ในการแสดงปาร์ฟูม (พ.ศ.2532)
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวนราพงษ์ จรัสศรี

นอกจากนี้นราพงษ์ จรัสศรียังได้อธิบายถึงลีลาชีวิตประจำวัน ไว้ในวิทยานิพนธ์ของสุมิตร เทพวงษ์ว่า

> พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor, ค.ศ.1930) ผู้สร้างสรรค์ลีลาท่าเต้นที่ประกอบไปด้วยการวิ่ง กระโดด เดินและแม้แต่การคลานซึ่งเทย์เลอร์ได้นำเอาท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์มาใช้อย่างสร้างสรรค์จนดูสง่างามชวนติดตามเรียกว่า Everyday Movement หรือท่าธรรมดาสามัญที่พบในประจำวัน (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548 : 128) ซึ่งเป็นการบูรณาการทั้งภาพและเสียงในการแสดง ตามแนวคิดของการสร้างสรรค์งานแบบที่ไม่ได้ตั้งใจที่สื่อถึงธรรมชาติ” (นราพงษ์ จรัสศรี อ้างถึงใน สุมิตร เทพวงษ์, 2554: 128)

ดังนั้นในการทดลองออกแบบลีลาในการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4 นั้นจึงมีลักษณะดังต่อไปนี้ คือในส่วนการออกแบบลีลาองก์ที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ออกแบบลีลาโดยยึดหลักการออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์แบบข้ามวัฒนะธรรม (Cross culture) ผสมผสานและบูรณาการลีลา นาฏยศิลป์ไทยร่วมกับนาฏยศิลป์ตะวันตกโดยนำลีลาเดิมของการแสดงนารายณ์อวตารมาจัดองค์ประกอบใหม่และเพิ่มนักแสดงสมทบอ่านบทของการแสดงประกอบการสร้างแพทเทิร์น (Patterns) ทำให้สามารถกำหนดจังหวะ (Tempo)ของลีลา และการเคลื่อนไหวของนักแสดงหลักได้ดีกว่า นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิค “หยุดนิ่ง” (Freeze) ก็เป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่สามารถนำมาปรับใช้กับการแสดง เพื่อทำให้ผู้ชมเห็นภาพชัดขึ้น องก์ที่ 2 ลีลาที่เกิดจากชีวิตประจำวัน (Every day moment) องค์ที่ 3 ใช้ลีลาเดิมแต่จัดองประกอบภาพใหม่สื่อให้เห็นแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) ในด้านการเสนอลีลาอีกด้วย

องก์ที่ 1 เบื้องหน้า (FRONT)	องก์ที่ 2 เบื้องหลัง (Back)	องก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

ภาพที่ 4.31 ลีลาในการแสดงการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
ในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย

สรุป ผู้สร้างสรรค์นำลีลาเดิมของการแสดงนารายณ์อวตารมาจัดองค์ประกอบใหม่ร่วมกับการใช้เทคนิคลีลาที่เกิดจากชีวิตประจำวัน (Every day moment) มาสร้างการเคลื่อนไหวให้กับการทดลองครั้งที่ 4 นี้

4) การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง ครั้งที่ 4

ในการทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4 ผู้วิจัยคำนึงถึงแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังเป็นหลักภายใต้ประเด็นคำถามของงานวิจัยที่ต้องการนำเสนอคุณค่าของงานนาฏยศิลป์และความจริงอย่างเปิดเผย ตรงไปตรงมา ด้วยข้อปัญหาที่ค้นพบในการทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง ครั้งที่ 2 ที่ไม่สามารถแสดงลีลาในชุดไทยประยุกต์ได้จนต้องปรับเป็นชุดซ้อมสีดำ ผู้วิจัยจึงค้นคว้าหาข้อมูลจากแหล่งต่างๆในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการค้นหาตัวอย่างการออกแบบเครื่องแต่งการเพื่อการแสดง การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเพิ่มเติม นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

> การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้สำหรับการแสดง ต้องเน้นลักษณะเครื่องแต่งกายที่นักแสดงสามารถปฏิบัติลีลาท่าทางได้ง่ายและไม่เป็นอุปสรรคสำหรับการแสดง ยกตัวอย่างเกี่ยวกับเสื้อผ้าที่ช่วยส่งเสริมลีลานาฏยศิลป์ไทยในงานการแสดงนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนกว่า ถูกลดทอนลายละเอียดให้เบาและคล่องตัวในการเคลื่อนไหว (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2558)

ผู้วิจัยจึงตั้งประเด็นคำถามว่าการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังควรเป็นอย่างไร มีนักวิชาการหลายท่านให้ความเห็นตัวอย่างเช่น พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ ให้ความเห็นผ่านแนวคิดการออกแบบทางสถาปัตยกรรมว่า

> จุดประสงค์ของการออกแบบเครื่องแต่งกายในลักษณะ ซีทรู (see through)นี้น่าจะเกิดขึ้นผ่านแนวความคิดเพื่อให้“มองเห็น” ส่วนสำคัญ (essence) หรือองค์ประกอบสำคัญ (element) ของแนวคิดในการออกแบบการแสดง ภายใต้ความคิดที่ว่าด้วย FRONT AND BACK ที่เป็นการเปิดเผยให้เห็นโครงสร้างทั้งภายนอก (outside) และ ภายใน (inside) ที่เกี่ยวข้องกับการเกิดขึ้นของการแสดงชิ้นหนึ่ง ดังนั้นแล้วเพื่อให้ส่วนของเครื่องแต่งกายการแสดงสามารถทำหน้าที่ในการสนับสนุนแนวความคิดของการเปิดเผยให้ “มองเห็น” ได้ถึงความสำคัญที่เป็นโครงสร้างหลักของการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ อันประกอบไปด้วย ร่างกายของ

นักแสดง โครงสร้างและการจัดวางองค์ประกอบของท่วงท่า (พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ, สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2558)

นอกจากนี้ ณัฐสุภา เจริญยิ่งวัฒนายังมีความเห็นเกี่ยวกับการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

> การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงเบื้องหน้าเบื้องหลังนั้นต้องคำนึงถึงแนวคิดหลักของการแสดงที่สามามารถมองเห็นความเป็นจริงอย่างเปิดเผยตรงไปตรงมาดังนั้นวัสดุจึงเป็นสิ่งสำคัญ ลูกไม้ เป็นวัสดุหนึ่งที่สามารถมองเห็นทะลุผ่านได้ในศตวรรษที่ 18-19 (ยุคโรแมนติก) นิยมนำมาทำชุดชั้นใน แต่ยังไม่อาจ ตอบโจทย์เครื่องแต่งกายในงานครั้งนี้ เพราะชุดไทยมีรูปทรงที่ชัดเจนของเส้นเลขาคณิต พลาสติก PVC วัสดุอีกชนิดหนึ่งที่สามารถตอบโจทย์ได้เนื่องจากมีความคงรูปของตัววัสดุสะท้อนความชัดเจนของทรง สามเหลี่ยมเลขาคณิตในพัตราภรณ์ ของไทยได้และยังสามารถมองทะลุผ่านได้อีกด้วยดังนั้นพลาสติกน่าจะเป็นวัสดุที่เหมาะสมกับการแสดงนี้ตามแนวคิด Post-modern ของการแสดง (ณัฐสุภา เจริญยิ่งวัฒนา, สัมภาษณ์, 1 กันยายน 2558)

จากหนังสือ Narai Avatara Performing The Thai Ramayana In The Modern World กล่าวถึงเครื่องแต่งกายในการแสดงนารายณ์อวตาลไว้ว่า

> ได้แรงบันดาลใจมาจากจิตรกรรมฝ่าผนังของสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินต์ design ของเครื่องแต่งกายจะเรียบง่ายแต่ยังคงความเสมือนจริงอยู่ อย่างที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่าจิตรกรรมฝ่าผนังของไทยมักถูกนำมาเป็นต้นแบบสำหรับการสร้างนาฏยศิลป์และเครื่องแต่งกายไทย สำหรับการแสดงนารายณ์อวตาลนั้น
>
> นักแสดงต้องการอิสระในการเคลื่อนไหวร่างกายมากที่สุด เครื่องแต่งกายเลยไม่สามารถคงรูปแบบเดิมไว้ได้อย่างเต็มที่ จึงต้องมีการลดทอนเพื่อให้เหมาะสมกับวัตถุประสงค์ของการออกแบบลีลาจะเห็นได้ว่า นี่เป็นการประยุกต์งานด้านศิลปะอีกรูปแบบหนึ่ง แต่อย่างไรก็ตามชุดที่เรียบง่ายเหล่านี้ก็ยังมีมุมที่เสมือนจริงคงเอกลักษณ์และความสำคัญแบบดั้งเดิมไว้ ชุดยืนเครื่องอลังการของนาฏยศิลป์ส่วนใหญ่ใช้ก็แต่ในพระราชสำนัก แต่การแต่งกายของการแสดงนารายณ์อวตาลนี้กลับเรียบง่าย โดยยึดหลัก ทำน้อยได้มาก (less is more) เพราะสอดรับกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการความยืดหยุ่นรองรับกับการออกแบบลีลาแต่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์สำคัญของไทยไว้ได้อย่างพอดี (สมชาย โตวิทิตวงศ์, 2553: 119)

อิสระในการเต้นท่าคู่ | อิสระในการใช้เทคนิคแรงโน้มถ่วง

ภาพที่ 4.32 แสดงความมีอิสระในการเคลื่อนไหวจากการออกแบบเครื่องแต่งกายในนารายณ์อวตาล

ที่มา : Naraphong Charassri, 1997: 78,75

ตัวละครชาย | ตัวละครหญิง

ภาพที่ 4.33 ความแตกต่างระหว่างตัวละครชายกับหญิงในนารายณ์อวตาล

ที่มา : Naraphong Charassri, 1997: 26,28

ด้วยการแสดงใช้ผู้ชายเล่นทั้งหมดงานสำคัญของการออกแบบชุดก็คือต้องให้คนดูสามารถเห็นความแตกต่างระหว่างตัวละครชายกับหญิง ฉะนั้นเครื่องแต่งกายของตัวละครจึงแสดงความต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ผู้ชายจะใส่โจงกระเบน ส่วนผู้หญิงใส่สะโหร่งที่ปิดขามิดชิดข้อสำคัญของเครื่องแต่งกายก็คือการใช้งานได้จริง ถึงแม้ว่าจะนุ่งโจงกระเบนหรือสะโรง แบบของเดิมแต่ก็ต้องดัดแปลงเพื่อการเคลื่อนไหวของ

สะโพก หน้าขาและเข่า เพราะเหตุนี้จึงจำเป็นต้องสร้างเครื่องแต่งกายที่น้อยชิ้นและใช้วัสดุที่เบา สำหรับนักแสดงชายจะเห็นได้ชัดว่าโจงกระเบนจะสั้นกว่าปรกติมาก การแต่งกายแบบนี้จะทำให้นึกถึงความแข็งแรงของผู้ชายไทยไม่ว่าเวลาทำงานหรือตอนเป็นนักรบ (สมชาย โตวิทิตวงศ์, 2553: 119-120)

4.1 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหลัก

ผู้สร้างสรรค์ลดทอนลายละเอียด ของเครื่องแต่งกายการแสดงให้เห็นความโปรงใส่มองทะลุผ่านได้ เบาและคล่องตัวในการเคลื่อนไหวและเลือกใช้กระบวนการทางการออกแบบที่ประกอบไปด้วยคุณลักษณะ ดังนี้

1. การลดทอนรายละเอียด หรือ แนวคิดแบบ minimalist ที่เน้นการให้ความสำคัญกับองค์ประกอบหลักและสาระสำคัญของงานออกแบบ โดยเลือกที่จะลดทอนส่วนประกอบที่ไม่มีความจำเป็นออกไปจากผลงาน เพื่อคงเหลือไว้ซึ่งส่วนประกอบที่ถือเป็นหัวใจสำคัญ ที่ถูกสร้างขึ้นมาด้วนความเรียบง่าย

2. การให้ความสำคัญกับการใช้งานจริง หรือ แนวคิดการออกแบบ แบบ Functionalism ที่เน้นกระบวนการสร้างงานออกแบบที่เน้นเฉพาะในส่วนที่มีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งกับการใช้งานจริง โดยตัดทอนส่วนตกแต่งที่ไม่มีความจำเป็นต่อการใช้งานออกไป

3. ความโปร่งใสหรือแนวคิดที่ว่าด้วยการเปิดเพื่อให้มองเห็น (transparency) ภายใต้ความเชื่อที่เกิดขึ้นในการเคลื่อนไหวทางด้านแนวโน้มของสถาปัตยกรรม ที่เน้นการสำรวจและเปิดเผยสิ่งที่เป็นเนื้อหาสาระที่แท้จริงซึ่งถือเป็นส่วนสำคัญในการสร้างผลงานการแสดง ซึ่งเมื่อเกิดลักษณะของการมองเห็นผ่านเข้าไปถึงความจริงแล้วนั้น จึงจะมีส่วนให้เกิดแนวคิดของสภาวะของการสะท้อนกลับ (reflect) ถึงความจริงในการแสดงที่เกิดขึ้นสู่ผู้ชมอีกครั้งหนึ่ง

ภาพที่ 4.34 แบบร่างเครื่องแต่งกายนักแสดงหลัก ชาย-หญิง

ที่มา : ผู้วิจัย

ด้านซ้าย	ด้านหน้า	ด้านขวา	ด้านหลัง
ด้านซ้าย	ด้านหน้า	ด้านขวา	ด้านหลัง

ภาพที่ 4.35 เครื่องแต่งกายนักแสดงหลัก ชาย-หญิง

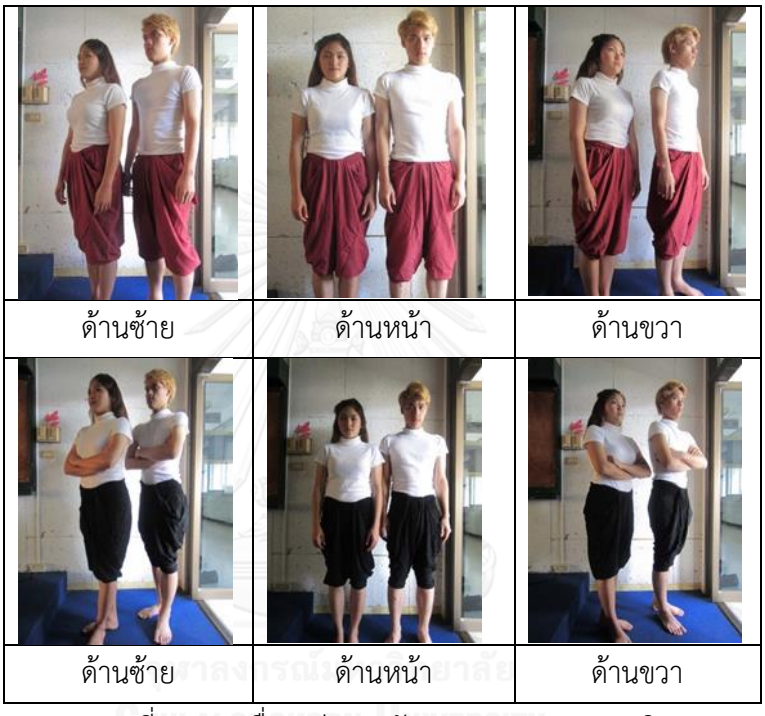
ที่มา : ผู้วิจัย

4.2 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงสมทบ จากความเห็นของ วรรณวิภา มัธยมนันท์

การแต่งกายของนักเรียนนาฏยศิลป์ การใช้โจงกระเบนสีแดงถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของนักเรียนนาฏยศิลป์ เนื่องจากเป็นจารีต และนิยมใช้กันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เหตุที่ใช้โจงกระเบนสีแดงเนื่องจากนักเรียนนาฏยศิลป์โดยมากจะเป็นเพศหญิง เมื่อการเคลื่อนไหวร่างกายในระหว่างมีประจำเดือนอาจทำให้เปื้อนผ้านุ่งได้ จึงมีการกำหนดให้ใช้โจงกระเบนสีแดงมาจนถึงปัจจุบัน (วรรณวิภา มัธยมนันท์, สัมภาษณ์, 20 กันยายน 2558)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังนั้นในองก์ที่ 2 (เบื้องหลัง)ผู้สร้างสรรค์จึงนำเรื่องของสีมาเป็นสัญลักษณ์และลดทอนรายละเอียดการนุ่งปรับให้เป็นแบบสำเร็จรูปสีแดง เพื่อความคล่องตัวในการเคลื่อนไหว ใช้เสื้อสีขาวเพื่อให้เกิดจินตนาการถึงชุดฝึกหัดสื่อถึงผู้ฝึกหัดนาฏยศิลป์ชั้นต้น ส่วนกางเกงทรง “โสดอ” ในองก์ที่ 3 (เบื้องหน้าเบื้องหลัง) ผู้วิจัยให้นักแสดงเปลี่ยนชุดในฉากการแสดงเพื่อสื่อในเห็นกิจกรรมหลังโรงที่ไม่เคยได้เปิดเผยให้ใครเห็นแต่การแสดงนี้ไม่ปิดบังกลับเปิดเผยต่อหน้าผู้ชมให้เห็นอย่างจริงใจตรงไปตรงมา สีดำของกางเกงสื่อถึงความลึกลับที่ซ้อนอยู่เบื้องหลังของจิตใจมนุษย์



ภาพที่ 4.36 เครื่องแต่งกายนักแสดงสมทบ ชาย-หญิง

ที่มา : ผู้วิจัย

4.3 การแต่งหน้า ในการแต่งหน้าผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง มีแม่แบบมาจากจิตรกรรมฝาผนังที่เน้นลายเส้น จะทาหน้าขาวและมีคิ้วโก่ง แก้มถูกทาด้วยสีฝุ่น ปากก็จะถูกเขียนให้บาง และมีเส้นดำเป็นเส้นตัดขอบ เน้นสีเดี่ยว ไม่จัดจาน จะเห็นได้ว่าหน้ากากที่ให้นักแสดงสวมใสก็มีการเขียนลายแบบเดียวกันแสดงให้เห็นถึงนัยสำคัญของความสัมพันธ์ระหว่างหน้าฉากหลังฉาก ว่าไม่เคยเลยแม้แต่ชั่วเวลาเดียวที่มนุษย์จะถอดหน้ากากออกไม่ว่าต่อหน้าหรือลับหลัง

ภาพที่ 4.37 แสดงการเขียนลายในการออกแบบแต่งหน้านักแสดงหลัก ชาย-หญิง
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปเครื่องแต่งกายมีส่วนช่วยในการส่งเสริม ให้ผลงานการแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้นสำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ได้นำแนวคิดเรื่องการมองเห็นทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังจริงใจปิดบังมานำเสนอเป็นเครื่องแต่งกายในการทดลองครั้งที่ 4 นี้ โดยออกแบบให้มองทะลุผ่าน(see through)ได้เพื่อนำไปสู่การให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ซึ่งสามารถสรุปรูปแบบได้ดังนี้ คือ ลดทอนรายละเอียดตามแนวคิดแบบ minimalist โดยยึดหลักทำน้อยได้มาก ให้ความสำคัญกับการใช้งานจริงเอื้อต่อลีลาและการเคลื่อนไหวของนักแสดงโดยอาศัยแนวคิดการออกแบบแบบFunctionalism มีความโปร่งใสโดยใช้แนวคิดที่ว่าด้วยการเปิดเพื่อให้มองเห็น (transparency)สื่อให้เห็นความจริงใจเปิดเผย ตรงไปตรงมาไม่มีสิ่งใดปิดบัง ทั้งหมดนี้ประเด็นที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังอันเป็นที่มาของแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในครั้งนี้ด้วย

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่ 4

อุปกรณ์ประกอบฉากและการแสดง(Property)ก็คือวัตถุที่สัมผัสโดยผู้แสดงหรืออุปกรณ์ประกอบฉากในภาษาไทยบางทีก็เรียกทับศัพท์ว่า "พรอป" เป็นวัตถุที่จัดวางให้เป็นองค์ประกอบของฉาก ทำให้เกิดทัศนียภาพหรือบรรยากาศที่ต้องการนำเสนอ เช่น เครื่องเรือน เครื่องใช้ของตัวละครและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ทำหน้าที่นำเสนอภาพและสร้างบรรยากาศของฉาก บ่งบอกยุคสมัย บ่งบอกลักษณะนิสัยและสถานภาพของตัวละคร เสริมการแสดงของนักแสดง มีอยู่ 2 ประเภท คือ เครื่องประกอบฉากที่ติดตั้งหรือจัดวางให้เป็นส่วนหนึ่งของฉาก เช่น โซฟา โต๊ะ

อาหาร โคมไฟ รถเข็นเด็ก และเครื่องประกอบฉากที่นักแสดงเป็นผู้นำเข้ามาในฉาก หรือเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายนักแสดง เช่น ปากกาซึ่งปักอยู่ที่กระเป๋าอกเสื้อนักแสดง หนังสือพิมพ์ที่ตัวละครเดินถือเข้ามาในฉาก กระเป๋าสะพายของตัวละครหญิง เป็นต้น ธรากร จันทนะสาโร อธิบายถึงความสำคัญของอุปกรณ์ประกอบการแสดงว่า

> การออกแบบอุปกรณ์การแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดงชนิดอื่น ๆ จำเป็นต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อใช้สื่อสารสาระสำคัญให้กับผู้ชมได้มากขึ้น เป็นสิ่งที่ช่วยอธิบายบุคลิกลักษณะตัวละคร เสริมการอธิบายเหตุการณ์ สร้างบรรยากาศของสถานที่ในบทการแสดงนั้น ๆ เช่น อาวุธ ไม้เท้า เก้าอี้ สิ่งของเครื่องใช้ตามเนื้อหาของการแสดง แม้กระทั่งบางครั้งผู้ออกแบบลีลาสามารถสร้างสรรค์ให้นักแสดงได้ใช้ประโยชน์ผ่านอุปกรณ์ดังกล่าว หรืออาจเป็นการเคลื่อนไหวในเชิงสัญลักษณ์นั้น ๆ กับอุปกรณ์ เป็นต้นว่าผ้า เชือก ริบบิ้น (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

ภาพที่ 4.38 การแสดง fiend study (1984)
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนราพงษ์ จรัสศรี

มีการแสดงต่างประเทศชิ้นหนึ่งที่ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง เรื่อง fiend study (1984) นราพงษ์ จรัสศรีเล่าถึงที่มาของการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้นว่า

การแสดงนี้เกิดขึ้นจากห้องซ้อมการแสดง ซึ่งได้มีการนำเก้าอี้มาเก็บเรียงรายไว้อยู่ในห้องซ้อม เป็นการบังเอิญที่ผู้ออกแบบชาวอเมริกัน (David gordon) ได้มาเห็นเข้า จึงเกิดเป็นแรงบันดาลใจทำให้ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์แนวโพสต์ต์มอเดิร์นท่านนี้นำไปใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งในที่สุดก็กลายเป็นปัจจัยหลักของการดำเนินเรื่อง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

ภาพโต๊ะบูชาจากการลงพื้นที่

ภาพโต๊ะบูชาในการแสดง

ภาพที่ 4.39 อุปกรณ์ประกอบแสดง
ที่มา : ผู้วิจัย

การแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 4 นี้มีการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงโดยจำลองโต๊ะบูชาเศียรพระฤาษี (พ่อแก่) ในองก์ที่ 2 ช่วงท้ายเพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่าสถานที่นี้คือหลังเวที นอกจากนี้ยังมีเตาแก๊สทำอาหาร กะละมังล้างจาน โต๊ะแต่งหน้า ราวเหล็กแขวนเสื้อผ้า ล้วนแล้วแต่เป็นการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่นำมาใช้แทนสัญลักษณ์เพื่อสร้างบรรยากาศและความเข้าใจในฉากนั้นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเหล่านี้เรียบง่ายแต่สามารถช่วยในการสื่อสารเรื่องราว สถานที่ เวลาได้เป็นอย่างดีโดยผู้วิจัยยึดหลักแนวคิดทำน้อยได้มาก (less is more)

6) การออกแบบพื้นที่การแสดง ครั้งที่ 4

การทดลองออกแบบพื้นที่การแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาตัวอย่างผลงานและหาข้อมูลจากผู้มีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยประกอบกับการวิเคราะห์การทดลองด้านการออกแบบพื้นที่ของการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 3 แล้วนั้น พบปัญหาว่าส่วนในร่มด้านในตึกคณะศิลปกรรม มีเสาอยู่ในพื้นที่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง

และพื้นที่สำหรับผู้ชมก็น้อยจึงมีแผ่นที่จะกลับไปเล่นที่หน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเหมือนการทดลองครั้งที่ 2 แต่ในช่วงกันยายนมีฝนที่ตกหนักลงมาอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งวันผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องหาพื้นที่ในการแสดงใหม่ กรินทร์ กรินทสุทธิ์ นักศึกษาปริญญาเอก วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้ให้ความเห็นเรื่องพื้นที่การแสดงว่า

> ผู้ออกแบบอาจจะมองว่าสถานที่เฉพาะที่แสดง (Site-specific) นั้นเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของการแสดงที่จะต้องนำมาพิจารณาในการออกแบบการแสดงควบคู่กันไปด้วยในสถานะของการเป็นพื้นที่ว่าง (space) หรือเป็น form หรือรูปทรง หรือเป็นบรรยากาศ หรืออื่นๆที่มีผลต่อการเป็นทั้งโอกาสและข้อจำกัดในการแสดง การออกแบบงานจึงมิได้แยกพื้นที่กับการแสดงออกจากกันการแสดงเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ และพื้นที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงจะแยกออกจากกันไม่ได้ (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2558)

ประกอบกับได้รับความเห็นจาก ณัฐภา นาฏยนาวิน ว่า “พื้นที่ในโถงคณะศิลปกรรมมีความเหมาะสมที่จะนำเสนอผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง พื้นที่หลังตะแกรงเหล็กถูกแบ่งเป็นกรอบสี่เหลี่ยมสีแดงเหมือนกรอบรูป สามารถใช้ พื้นที่ 3 กรอบแทนทางเข้าอาคาร 3 ช่อง หน้าตึกคณะศิลปกรรมได้” (ณัฐภา นาฏยนาวิน, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2558) ในขณะที่ ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์ เสริมว่า“พื้นที่การแสดงต้องส่งเสริมแนวคิดหรือกรอบของการแสดง อีกทั้งยังมีความสำคัญต่อการแสดงมากเพราะเป็นที่พบกันระหว่างนักแสดงกับคนดูหากมีอุปสรรค เช่น ฝน จะทำให้การสื่อสารถูกรบกวนจนนำไปสู่การที่ความผิดไปของคนดู” (ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2558) ส่วนในความเห็นของ วรรณวิภา มัธยมนันท์ คือ “การออกแบบพื้นที่การแสดงต้องคำนึงถึงการบริหารจัดการเรื่องงบประมาณในการจัดแสดงไม่ว่าจะเป็นทรัพยากรทุนแรงงานหรือเงินแรง ต้องคุ้มค่าและจัดการได้ หากเพิ่มแสงเป็น2พื้นที่จะเกิดความฟุ่มเฟือย ถ้าไม่ก็ต้องย้ายอุปกรณ์แสงซึ่งไม่พอแก่เวลาที่จำกัด” (วรรณวิภา มัธยมนันท์, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2558) นอกจากนั้นผู้วิจัยได้รับความคิดเห็นจากนักวิชาการ กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ได้ให้ความเห็นด้านพื้นที่การแสดงในแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ว่า

> ก่อนที่จะเข้าใจแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่(Post-Modern)ต้องรู้จักศิลปะสมัยใหม่ (Modern) เสียก่อน แนวคิดของกลุ่มนี้มุ่งหาความจริง หาสัจจะ มีการให้นิยายความหมายแบ่งแยกชัดเจน มนุษย์คือมนุษย์ ผู้ชายคือผู้ชาย ผู้หญิงคือผู้หญิง แต่ศิลปะหลังสมัยใหม่(Post-Modern)เชื่อว่าสัจจะไม่มีอยู่จริง สัจจะมันเปลี่ยนแปลง

ได้เสมอไม่มีการแบ่งแยกชัดเจน ผู้ชายคืออะไรบางครั้งผู้หญิงก็เป็นผู้ชายได้ คนไทยคือความเป็นไทยหรือป่าวไม่แน่ไม่มีความชัดเจน จะเริ่มเห็นความเบลอ มันทำให้เกิดการผิดบริบท ผิดที่ผิดเวลาเนื่องจากความไม่ชัดเจนในการแบ่งแยกแนวคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่จึงยอมรับความหลากหลายได้ เช่น เอาฮิตเลอร์มาทำเป็นตุ๊กตาหมีน่ารักเลี้ยงลูกแต่ศิลปะสมัยใหม่จะไม่ทำ ฮิตเลอร์คือฮิตเลอร์เป็นสัญลักษณ์ของความโหดร้าย แล้วมันเปลี่ยนแปลงความหมายของมันอย่างมากจากความโหดร้ายกลายเป็นสัญลักษณ์ของความน่ารักสนุกสนาน ทำให้มีความหมายใหม่และแหวกกฎของกาลเวลา กรอบของสถานที่ กรอบของบริบท กรอบของสไตล์ จะเห็นว่าศิลปะหลังสมัยใหม่ เอาสไตล์ หลายๆสไตมารวมในงานเดียวกัน ตัวอย่างหนัง Across the Universe มีการย้ายCenterในการเล่าเรื่องบางที่บุรุษที่ 1 เล่าย้ายมาบุรุษที่ 2 เล่าเปลี่ยนไปเป็นบุรุษที่ 3เล่านี่ก็ใช่แนวคิดหลังสมัยใหม่เล่าแต่ถ้าเป็นแนวคิดสมัยใหม่จะใช้คนเดียวเล่าส่วนงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ไร้กาลเวลามัน ลืมบริบท ไม่จำเป็นต้องเล่าเรื่องตามลำดับก่อนหลัง นำกลางเรื่องหรือเล่าจากท้ายเรื่อง หรือเล่าพร้อมกันอย่างเช่นการแสดงนี้ก็สามารถทำได้ ไม่จำเป็นว่าพื้นที่บริเวณนี้เคยเป็นเบื้อหน้ามาก่อนแล้วห้ามไปเป็นเบื้องหลัง ถ้าเป็นโมเดิร์น ต้องชัดเจนหน้าฉากหรือหลังฉาก ส่วนไหนแสดงเป็นหน้าเวทีก็หน้าเวทีไม่สามารถนำมาใช้เป็นหลังเวทีได้ มันมีการเคลื่อนเลื่อนไหลของทุกสิ่งได้ (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2558)

ภาพที่ 4.40 ประตูห้องน้ำที่อยู่บนเวทีในการแสดงการแสดง Craft (1999)
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนราพงษ์ จรัสศรี

ผู้วิจัยจึงศึกษาหาตัวอย่างการแสดงที่จะนำมาวิเคราะห์หาวิธีการใช้พื้นที่การแสดงในการทดลองครั้งที่ 4 นี้ จนพบการแสดง Craft (1999) จัดแสดงที่ หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์ ซอยอารีสัมพันธ์ ย่านสะพานควาย นราพงษ์ จรัสศรี อธิบายการแสดงว่า “ประตูสามบานที่อยู่ด้านหลังของเวที แท้ที่จริงก็คือประตูห้องน้ำที่สร้างไว้บนเวทีด้านหลังผ้าม่านด้านในสุด จากการเปลือยเวที ทำให้การแสดงชิ้นนี้มีความจริงใจ เปิดให้เห็นทุกส่วน ห้องน้ำไม่จำเป็นต้องอยู่ในที่ของมันเมื่อให้แสงแก่พื้นที่นั้นก็สามารถเปลี่ยนเป็นพื้นที่การแสดงได้”ผู้วิจัยซึ่งเป็นหนึ่งในนักแสดงได้รับโจทย์ให้ใช้พื้นที่นี้ในการแสดง ลีลาที่เกิดก็คือการเปิด-ปิดประตู แยงกันวิ่งเข้าออก-วิ่งเข้าในห้องน้ำสื่อถึงการแก่งแย้ง ชิงดีชิงเด่นกัน

ภาพที่ 4.41 การออกแบบพื้นที่การแสดงในองก์ที่ 3เบื้องหน้าเบื้องหลัง

ที่มา : ผู้วิจัย

เมื่อได้ข้อมูลเพียงพอผู้วิจัยจึงนำข้อมูลเหล่านั้นมาพัฒนาการทดลองออกแบบพื้นที่การแสดงครั้งที่ 4 ปัญหาและอุปสรรคของการออกแบบพื้นที่การแสดงในการทดลองครั้งที่ 3 คือฝนที่ตกหนักไม่สามารถแสดงในพื้นที่หน้าคณะศิลปกรรมได้ ในการทดลองครั้งที่ 4 นี้จึงต้องหาพื้นที่ใหม่ จากการศึกษาเรื่องพื้นที่การแสดงผู้วิจัยพบว่าอาณาเขตของ Acting area จะสิ้นสุดที่ผนังของฉากที่อยู่ด้านหลังพื้นที่การแสดงเพื่อความสะดวกในการทำงานเบื้องหลังฉาก นั้นจริงที่สุดจากความจริงนี้ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดในการเปิดให้เห็นความจริงที่อยู่นอกเหนือ Acting area โดยใช้หลักคิดแบบ Postmodern เปิดให้เห็นทุกรายละเอียดพื้นที่การแสดงในองก์ที่ 1 ดูเหมือนจะเป็นหน้าเวทีแต่กลับถูกใช้ซ้ำในองก์ที่ 2 เปลี่ยนความหมายใหม่เป็นเบื้องหลังเวที ในองก์ที่ 3 ก็มีการเคลื่อนเลื่อนไหลเพราะผู้ชมคิดว่าพื้นที่หลังตะแกรงเหล็กคือหลังเวทีแต่ที่ด้านขวาก็มีการแสดงเบื้องหน้าอยู่ด้านซ้ายก็เห็นกิจกรรมเบื้องหลัง กึ่งกลางเวทีมีนักแสดงที่รับบทเป็นคนดูตั้งคำถามและสะกิดให้ผู้ชมตีความว่าจริงแท้แล้วเค้าคือนักแสดงหรือผู้ชมกันแน่นอกจากนี้ในองก์ที่ 3 ยังผ่ากฎเกณฑ์ในการเล่าเรื่องตามลำดับเวลาและบริบท ด้วยการเสนอ 3 เหตุการณ์ 3 ช่วงเวลา 3 สถานที่ 3 กลุ่มมนุษย์ไปพร้อมกัน สร้างภาพใหม่ให้เกิดขึ้นในการแสดง ผู้วิจัยเชื่อว่าพื้นที่การแสดงที่ดีต้องเปิดโอกาสให้นักออกแบบได้ ฝึกประสบการณ์เพื่อทดลองเรียนรู้กระบวนการความคิดสร้างสรรค์ นั่นถึงจะเป็นกุญแจ

สำคัญในการนำไปสู่การพัฒนาการทางด้านความคิด ดังนั้นแล้วผู้วิจัยได้ประเมินเรื่องความเหมาะสมของพื้นที่การแสดงประกอบกับการบริหารจัดการเรื่องงบประมาณในการจัดแสดง จึงเห็นควรย้ายเข้ามาในโถงคณะศิลปกรรมที่มีพื้นที่หลังตะแกรงเหล็กเป็นเหมือนกรอบรูป 3 ช่องตามแนวคิดเดียวกับพื้นที่หน้าคณะที่ต้องการนำเสนอ 3 เหตุการณ์พร้อมกันมาเป็นพื้นที่การแสดงใหม่

ภาพที่ 4.42 แสดงพื้นที่โถงที่มีตะแกรงเหล็กและกรบอสีแดงเหมือนกรอบรูปภาพ

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปการปฏิบัติการทดลองครั้งที่ 4 ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกใช้ห้องโถงชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นพื้นที่ในการแสดงที่ใช้สำหรับปฏิบัติการแสดงในสถานที่จริงสำหรับวิทยานิพนธ์ เนื่องจากสามารถใช้งานได้เอนกประสงค์ และสามารถใช้พื้นที่ได้หลากหลายในการสร้างสรรค์การแสดง อีกทั้งเป็นการไม่จำกัดความคิดของผู้ชมในการจินตนาการการแสดง และเป็นพื้นที่โล่งกว้างที่ให้สื่อสารกับผู้ชมอย่างใกล้ชิด อีกทั้งเป็นการใช้ทรัพยากรที่มีอยู่ให้เกิดประโยชน์มากที่สุด และพื้นที่หลังตระแกรงเหล็กยังสามารถสื่อความหมายย้อนแย้งแบบ Post-modern(หลังสมัยใหม่) ตามแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังอีกด้วย

7) การออกแบบแสงการแสดง

ความสำคัญสำหรับการออกแบบแสงสำหรับการแสดงบนเวทีคือ Position จะประกอบไปด้วย ตำแหน่งต่างๆของนักแสดง และ การเคลื่อนที่ของนักแสดง ซึ่งทั้ง 2 องค์ประกอบนี้ถือว่ามีความสำคัญที่สุด สทาศัย พงศ์หิรัญ ให้ความเห็นเรื่องแสงไว้ว่า

> นอกจากแสงจะให้ความสว่างในการมองเห็นแล้ว แสงยังมีความสำคัญในการสร้างบรรยากาศ บอกถึงเวลาและสถานที่ ตลอดจนการบอกเล่าอารมณ์และความรู้สึกของภาพที่ปรากฏบนเวที อีกด้วย นอกจากนั้นแล้ว แสงยังเป็นตัวกำหนดจุดสนใจ (Focus) ให้กับผู้ชม เปรียบเสมือนการเลือกภาพของ กล้องถ่ายภาพในงาน

ละครโทรทัศน์ หรือ ภาพยนตร์ ที่กำหนดให้ผู้ชมสนใจเฉพาะในสิ่งที่ผู้สร้างคัดสรรแล้ว(สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

นอกจากนี้ ธรากร จันทนะสาโร ยังให้ความเห็นเพิ่มเติมว่า

การออกแบบแสงมีความสำคัญในการสร้างภาพหรือบรรยากาศบนเวทีการแสดงอย่างมาก นอกจากให้แสงสว่างแล้ว ยังช่วยสร้างจุดเด่นที่ต้องการจะสื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักหรือให้เกิดความสนใจ เป็นพิเศษ ในปัจจุบันด้วยเทคโนโลยีทางด้านระบบแสงมีการพัฒนาไปอย่างรวดเร็วและก้าวหน้า มาก การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบและแนวคิดในเรื่องการออกแบบแสงของนาฏยศิลปินนั้น ๆ ด้วยเช่นกัน(ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

ภาพที่ 4.43 การใช้แสงร้อน แสงเย็นในดรสา แบหลา

ที่มา : สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 166,185)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีตัวอย่างการใช้แสงในการแสดงผลงานการแสดง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา วิทยานิพนธ์ สทาศัย พงศ์หิรัญ อธิบายว่า

ใช้ทฤษฎีของสี ในการออกแบบบรรยากาศและการเล่าเรื่องในการแสดงโดยไล่ระดับตั้งแต่สีโทนเย็น(Cool Color) ไปจนถึงสีโทนร้อน (Warm Color)เพื่อเป็นการลำดับเหตุการณ์จากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดสูงสุดของเรื่อง และเป็นการพาผู้ชมเข้าสู่การแสดงอย่างค่อยเป็นค่อยไป ทางจิตวิทยาเชื่อว่า สีมีผลต่อการรับรู้ของผู้ชมอาทิ สีน้ำเงิน คือความเย็น ให้ความรู้สึกถึงความน่ากลัว ในขณะที่สีแดงคือสีของความร้อนให้ความรู้สึกถึงความรุนแรง และสิ่งรุมเร้าในใจตัวละคร(สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557:129)

ภาพที่ 4.44 การใช้แสงในContemporary Dance ชุด Tonpu
ที่มา : รูปถ่ายส่วนตัวนราพงษ์ จรัสศรี

ตัวอย่างการแสดงที่ใช้แสงเรียบง่ายใน Contemporary Dance ชุด Tonpu นำเสนอการใช้แสงที่ให้ความหมายกับพื้นที่อย่างเรียบง่าย หนึ่งในผู้ออกแบบการแสดงนี้เล่าให้ฟังว่า

> จากในภาพเป็นการแสดง Contemporary Dance ชุด Tonpu ออกแบบการแสดงโดย Teru Goi, Keiko Takkeya, นราพงษ์ จรัสศรี ในภาพจะเห็นนักแสดงสามคนปรากฏตัวอยู่บนพื้นที่แสดงตามทฤษฎีของมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) ก็คือบนพื้นที่ว่าง แต่ถูกสร้างสรรค์ที่ว่างโดยใช้แสง ในภาพจะเห็นการใช้แสงส่องลงพื้นที่มีความหนาบางแตกต่างกัน ทำให้เกิดเป็นแบบแผน (Pattern) ที่มีความเข้มข้นของแสงและเงาต่างกัน (นราพงษ์ จรัสศรี สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2558)

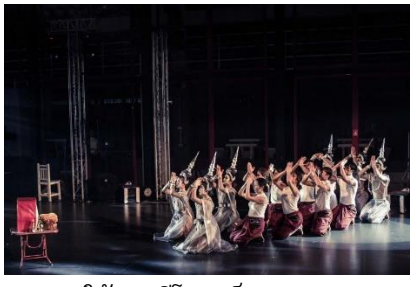
การแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่งกับบรรยากาศที่ใช้ประกอบการแสดง (Scene) แสงจะช่วยเสริมให้การแสดงดูเสมือนจริงได้ โดยจะมีข้อคำนึงถึงก็คือ สีของแสงที่ใช้ในการแสดง เช่น สีของแสงในบรรยากาศต่างๆ ลักษณะของแสง เช่นแสงที่ทำให้เกิดเงาของวัตถุที่มากหรือน้อยเพื่อบ่งบอกอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ที่นักแสดงถ่ายทอดออกมา จุดสนใจของแสง (Selective Focus) แสงที่เน้นความสำคัญและลักษณะเด่นของเหตุการณ์นั้นๆ อารมณ์ของแสง (Mood) และ การเคลื่อนไหวของแสง ที่สัมพันธ์กับการแสดง อุปกรณ์ประกอบฉากและการแสดง (Property)

ภาพที่ 4.45 แสงที่ทำให้เกิดเงาไฟโฟโล่ (Follow Light) ตัวกำหนดจุดสนใจ (Focus) ให้กับผู้ชม
ที่มา : ผู้วิจัย

องก์ที่ 1 (เบื้องหน้า) ใช้การออกแบบแสงที่ทำให้เกิดเงาของวัตถุในบรรยากาศต่างๆ ใช้ไฟโฟโล่ (Follow Light)เป็นตัวกำหนดจุดสนใจ (Focus) ให้กับผู้ชม ใช้การเคลื่อนไหวของไฟมูฟวิ่งเฮด(Moving Head)กวาดทั่วพื้นที่การแสดง ให้ความรู้สึกเหมือนชมการแสดงมหรสพ

ภาพที่ 4.46 แสดงการออกแบบแสงธรรมชาติในองก์ที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

องก์ที่ 2 (เบื้องหลัง) ช่วงแรกเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นหลังเวทีมีการทำอาหารกินข้าว แต่งตัวแต่งหน้า จึงมีการออกแบบแสงให้เป็นแบบธรรมชาติหมายถึงแสงซึ่งได้จากแหล่งกำเนิดที่เกิดขึ้นเองไม่ได้ปรุงแต่ง เช่น ดวงอาทิตย์ หรือแสงกลางวัน (Daylight) โดยให้แสงส่องผ่านมาเหมือนแสงลอดผ่านช่องประตู



ภาพที่ 4.47 แสดงการใช้แสงสีโทนเย็น (Cool Color) ในองก์ที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

องก์ที่ 2 (เบื้องหลัง) ช่วงท้ายเป็นช่วงแสดงให้เห็นการบูชาศักดิ์สิทธิ์ของนักแสดงสื่อให้เห็นถึงความเชื่อความศรัทธาจึงออกแบบโดยใช้แสงสีโทนเย็น (Cool Color) สร้างความรู้สึกสงบน่าเลื่อมใสให้กับฉากนี้

ภาพที่ 4.48 แสดงการให้น้ำหนักของแสงเพื่อแบ่งพื้นที่การแสดง ในองก์ที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

องก์ที่ 3 (เบื้องหน้าเบื้องหลัง) กำหนดให้แสงส่องด้างข้างเข้าหานักแสดงที่อยู่ในพื้นที่หลังตะแกรงเหล็กด้านขวาของผู้ชม มีสปอร์ตไลท์ (Spotlight) ส่องผ่านมาทางด้านหน้าให้ความหมายว่าเป็นพื้นที่เบื้องหน้า ในขณะที่พื้นที่หลังตะแกรงเหล็กด้านซ้ายให้แสงน้อยเห็นเป็นเงาลางๆให้ความหมายว่าเป็นพื้นที่เบื้องหลัง ส่วนกึ่งกลางเวทีให้แสงนิ่ง สะอาดเพื่อให้เห็นนักแสดงชัดเจน

ภาพที่ 4.49 ระบบไฟที่ใช้ในการแสดง

ที่มา : ผู้วิจัย

จะเห็นได้ว่าการออกแบบแสงในการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังได้ใช้การออกแบบแสงที่ให้ความสำคัญกับบรรยากาศการแสดงส่งเสริมให้ดูเสมือนจริง โดยคำนึงถึงน้ำหนักและสีของแสงที่ใช้ เช่น ใช้ไฟโฟโล่ (Follow Light) ทำให้เกิดเงาของนักแสดงในองก์ 1 (เบื้องหน้า) เพื่อบ่งบอกอารมณ์และความรู้สึกที่นักแสดงถ่ายทอดออกมา ฉากต่อจากนั้นมีการออกแบบให้เหมือนแสงธรรมชาติตอนกลางวัน (Daylight) ที่ส่องลอดผ่านช่องประตูในองก์ 2 (เบื้องหลัง)จากนั้นใช้แสงโทนเย็น (Cool Color) สร้างความรู้สึกสงบน่า

เลื่อมใสในฉากเคารพสิ่งศักดิ์สิทธ์ หรือแม้แต่การแบ่งพื้นที่ด้วยการใช้น้ำหนักของแสงในองก์ที่ 3 (เบื้องหน้าเบื้องหลัง) ถือว่าการออกแบบแสงในการแสดงครั้งนี้มีความสำคัญเป็นอย่างมาก

8) การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง

ในการกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดงจะทำการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งที่ 4 ผู้วิจัยพิจารณาหลักเกณฑ์การคัดเลือกนักแสดงตามที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้แง่คิดว่า

> ผู้สร้างสรรค์ผลงานควรพิจารณาคัดเลือกนักแสดงผู้มีทักษะในการเคลื่อนไหวที่เหมาะสมกับการแสดง และสามารถเข้าใจในสิ่งที่ผู้กำกับการแสดงต้องการสื่อสารได้เป็นอย่างดี โดยมีกระบวนการคัดเลือกกล่าวคือ คัดเลือกนักแสดงไว้ก่อนอยู่แล้ว จึงทำการทดสอบความสามารถในการปฏิบัติตามบทบาทที่นักแสดงแต่ละท่านได้รับ จนกระทั่งสามารถตัดสินใจเลือกนักแสดงที่มีความสามารถตรงตามบทบาท และบุคลิกลักษณะดังที่ต้องการ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 10 พฤษภาคม 2558)

ภาพที่ 4.50 ความหลากหลายของนักแสดงในการแสดง
The Narrow Road to the Deep North 1983
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนราพงษ์ จรัสศรี

จากตัวอย่างภาพด้านบน นราพงษ์ จรัสศรี อธิบายให้ฟังว่าเป็นภาพของนักแสดงสามคน ดังนี้ แคโรไล รอมเมอรี่ (Caroline Rommarie), นราพงษ์ จรัสศรี และ สเตนว่า พาวสัน (Steinvor Palsson) เป็นภาพของนักแสดงจากสามประเทศ แคโรไล รอมเมอรี่ เป็นคนอังกฤษ นราพงษ์ จรัสศรี คนไทยและสเตนว่า พาวสัน เป็นคน ไอซ์แลนด์ จากทฤษฎีของ Postmodern ความแตกต่างกันที่เข้ากันไม่ได้ มาอยู่

ร่วมกันในภาพเดียวกัน ซึ่งเป็นภาพที่มาจากการแสดงในรูปแบบของ Postmodern dance เป็นการต่อต้านอุดมการณ์ของความกลมกลืน (Harmony) ซึ่งปรากฏอยู่ในอุดมการณ์ของ modern dance ความแตกต่างกันนับตั้งแต่ สีผิว ลักษณะโครงสร้างของใบหน้า ถ้าภาพนี้เป็นภาพสีอาจจะมองเห็นถึงสีของตา ซึ่งมีความต่างกัน เช่นสีน้ำตาลของแคโรไล สีดำของนราพงษ์ สีฟ้าของ สเตนว่า นอกจากนี้ความรู้สึกภายในเช่นในเรื่องของสภาวะแวดล้อมของสามนักแสดง ก็เป็นสิ่งที่สร้างความรู้สึกของความแตกต่างอย่างสิ้นเชิง ทั้งในด้าน ประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรมและศาสนา จึงเป็นการใช้นักแสดงแบบอุดมการณ์ของ Postmodern (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 10 พฤษภาคม 2558)

หลังจากที่ผู้วิจัยได้จัดทำโครงร่างของการแสดงทั้งหมดแล้ว ผู้วิจัยจึงทำการคัดเลือกนักแสดงโดยมีเกณฑ์การคัดเลือกนักแสดงจากทักษะของนักแสดง ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มนักแสดงที่มีทักษะด้านนาฏยศิลป์มารับบทเป็นนักแสดงหลัก และกลุ่มนักแสดงที่มีทักษะด้านละครตะวันตกมารับบทเป็นนักแสดงสมทบ

ตารางที่ 4.8 แสดงจำนวนนักแสดง ทักษะ และบทบาทที่ได้รับ

ลำดับที่	รูปภาพนักแสดง	รายชื่อนักแสดง	ทักษะ/ภาค/หลักสูตร/มหาวิทยาลัย	รับบท
1		นายบุญฤทธิ์ บุญเทิง	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี ภาควิชานาฏยศิลป์ตะวันตก จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 1
2		นายปรมินทร์ คงดำ	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาศิลปะการแสดง เอกกำกับการแสดงและการแสดคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ	Dancer 2

ลำดับที่	รูปภาพนักแสดง	รายชื่อนักแสดง	ทักษะ/ภาค/หลักสูตร/มหาวิทยาลัย	รับบท
3		นายณัฐพล โตจีน (โฟล์ค)	กำลังศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง เอกการแสดงและการกำกับการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	Dancer 3
4		น.ส.ลักขณา แสงแดง	ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 4
5		น.ส.ตวงพร มีทรัพย์	กำลังศึกษาปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 5
6		น.ส.ภคพร หอมนาน	กำลังศึกษาปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	Dancer 6
7		นายอนันตชัย ตู้วิเชียร (เดเด้)	กำลังศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง เอกการแสดงและการกำกับการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	Actor 1

ลำดับที่	รูปภาพนักแสดง	รายชื่อนักแสดง	ทักษะ/ภาค/หลักสูตร/มหาวิทยาลัย	รับบท
8		นายภาณุพงศ์ พิมพ์ประสิทธิ์ (แบงค์พัน)	กำลังศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง เอกการแสดงและการกำกับการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	Actor 2
9		นายพิรพัฒน์ วัฒนเศรษฐสิริ (ดิเอิร์ธ)	กำลังศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง เอกการแสดงและการกำกับการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	Actor 3
10		น.ส.เจนจิรา อิศรเสนา ณ อยุธยา (จ๊ะจ๋า)	กำลังศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง เอกการแสดงและการกำกับการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	Actor 4
11		น.ส.สลินธร เบอร์เมอร์ (ซีลีน)	กำลังศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง เอกการแสดงและการกำกับการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	Actor 5

ลำดับที่	รูปภาพนักแสดง	รายชื่อนักแสดง	ทักษะ/ภาค/หลักสูตร/มหาวิทยาลัย	รับบท
12		น.ส.ปุญญภา ภูมิดิษฐ์ (พิ้งกี้)	กำลังศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง เอกการแสดงและการกำกับการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	Actor 6
13		น.ส.รมิดา เจริญคลัง (ปิ่นมุก)	กำลังศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง เอกการแสดงและการกำกับการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	Actor 7
14		น.ส.คาโอริ โอคาโมโต้ (คาโอริ)	กำลังศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง เอกการแสดงและการกำกับการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	Actor 8

สรุป จากการทดลองครั้งที่ 3 มีการกำหนดทิศทางของบทชัดเจนมากขึ้น โดยการรวมกันของ Introduction(องก์1)และเบื้องหน้า(องก์2) เข้าไว้ด้วยกันจึงสามารถลดจำนวนนักแสดงลงได้ตามแนวคิด Minimalism ทำให้การจัดการเรื่องการหมุนเวียนของจำนวนนักแสดงมีความเหมาะสม โดยยังคงพิจารณาจากความสามารถและทักษะทางการแสดงและนาฏยศิลป์เป็นหลัก เพราะผู้แสดงต้องมีความเข้าใจในการเคลื่อนไหวในรูปแบบต่างๆ ที่อธิบายให้ปฏิบัติได้ ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกนิสิตสาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 4 คน นักศึกษาสาขาศิลปะการแสดง

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒและมหาวิทยาลัยกรุงเทพรวม 10 คน ด้วยวิธีทรายเอาท์ (tryout) นักแสดงทั้ง 2 กลุ่มมีทักษะทางนาฏยศิลป์และสามารถแสดงได้หลากหลายรูปแบบ โดยนักแสดงในการทดลองครั้งที่ 4 นี้แบ่งเป็นผู้ชาย 6 คน และผู้หญิง 8 คนรวมจำนวนทั้งสิ้น 14 คน แล้วนำมาใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการทดลองการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์ในครั้งที่ 4

ตารางที่ 4.9 ปัญหาและการแก้ไขการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 4

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุงแก้ไข**
การออกแบบบทการแสดงการแสดง	มีความซ้ำซ้อน	รวม2ช่วงแรกมาเป็น องก์1
การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง	จำกัดอิสระในการแสดง	ใช้ดนตรีไทยบรรเลงสด
การออกแบบลีลาการแสดง	องก์ 1 สื่อสารไม่ชัดเจน	ใช้คำ“กล่อมหน้า”มาเป็นลีลา
การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง	ไม่พบปัญหา	ไม่มี
การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการ	ไม่พบปัญหา	ไม่มี
การออกแบบพื้นที่การแสดง	ฝนตกหนัก	ย้ายมาแสดโถง ในร่ม
การออกแบบแสงการแสดง	ไม่พบปัญหา	ไม่มี
การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง	ไม่พบปัญหา	ไม่มี

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า จากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 พบว่าปัญหาที่ควรปรับปรุงคือด้าน การออกแบบบทการแสดงการแสดง การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง และการออกแบบพื้นที่การแสดง ในส่วนการออกแบบการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการ การออกแบบแสงการแสดงและการกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ไม่พบปัญหา ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมผลการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 เพื่อออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยรวมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังให้สมบูรณ์และนำเสนอเป็นผลงานการแสดงจริงต่อไป

4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง

ในการศึกษาหัวข้อเรื่องแนวคิดในการแสดงนาฏยศิลป์นั้น ผู้วิจัยได้นำประเด็นคำถามของงานวิจัยเรื่องนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาคำตอบในเรื่องแนวคิดคำนึงในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งประกอบไปด้วยหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้

4.2.2.1 แนวคิดการแสดง เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

แนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK)นั้นมีปรากฏอยู่ในสาขาวิชาการท่องเที่ยว(Tourism)มีแนวคิดทฤษฎีที่ให้ความสำคัญกับข้อเท็จจริงที่อยู่เบื้องหลังของการจัดฉากของแหล่งท่องเที่ยวเพื่อให้นักท่องเที่ยวดู ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ชิ้นนี้ได้นำแนวคิดนี้มาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง จึงเป็นการนำเสนอความจริงของการเตรียมงานที่อยู่เบื้องหลังฉากการแสดงที่แสดงต่อหน้าผู้ชมการแสดงของงานนาฏยศิลป์ ผ่านการแสดงละครจินตภาพร่วมสมัยเรื่อง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์” ถ่ายทอดสู่ผู้ชมด้วยนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยมีตัวอย่างของงานการแสดง บทสัมภาษณ์ของผู้สร้างงานที่กล่าวถึงการสร้างงานที่เกี่ยวกับแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK) ไว้ดังนี้

จากเรื่องราวของนักเต้นระบำที่วุ่นวายอยู่กับการซ้อม ท่ามกลางความคิดคำนึงถึงภาพของการแสดงในอดีต ในการแสดงเรื่อง ดานซ์ ลาบอราตอรี แบคค์ แอนด์ ฟรอน อิน ดานซ์(Dance Laboratory : back and front in Dance) - เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ จัดแสดงในวันที่ 31 ตุลาคม- 2 พฤศจิกายน 2556 ณ โรงละคร แบลค บอกซ์ เธียร์เตอร์ (Black Box Theatre) มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายว่า

> ความน่าสนใจของภาพเบื้องหลังการซ้อมก่อนการแสดงจริงต่อหน้าผู้ชม ได้ถูกนำมาเป็นเนื้อหาในการแสดง นาฏยศิลป์การละคร (Dance Theatre) ที่ใช้ลีลาท่าทางเทคนิคการเต้นรำที่หลากหลายสื่อถึงเรื่องราวของนักเต้นระบำที่วุ่นวายอยู่กับการซ้อมท่ามกลางอุปสรรคทางด้านการบาดเจ็บของร่างกายระหว่างการซ้อม สลับกับภาพ ความคิดคำนึงถึงภาพของการแสดงในอดีตที่ยังคงจดจำได้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 20 กันยายน 2558)

ภาพที่ 4 51 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Dance Laboratory : back and front in Dance
เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ
ที่มา: Bu Theatre company

ในภาพที่4.51 จะเห็นบรรยากาศของการซ้อมบัลเลต์ของนักแสดงหลัก 1 คน และกลุ่มนักแสดงในบท แบคสเตจ (Back stages) กำลังแสดงอยู่เบื้องหนาผู้ชม โดยมีเนื้อเรื่องของการเตรียมความพร้อมก่อนทำการแสดง

จากการสังเกตการณ์ภาพยนตร์ Birdman กำกับการแสดงโดย อเลคันโดร กอนซาเลซ อินาร์ริตู โดยมี เอ็ดเวิร์ด นอร์ตัน,เอมม่า สโตน, นาโอมิ วัตส์, ไมเคิล คีตันแสดงนำ ได้รับ 3 รางวัลจากการประกาศผลรางวัลออสการ์ประจำปี 2015 ด้านภาพยนตร์ยอดเยี่ยม(Best Picture) กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม (Directing) บทภาพยนตร์ดั้งเดิมยอดเยี่ยม(Writing Original Screenplay) เข้าฉายในประเทศไทยเมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2558 ผู้กำกับได้ใช้ "อุปมานิทัศน์" ในการนำเสนอเรื่องราว โดยสถานที่หลักในการถ่ายทำจะเป็นด้านหลังโรงละคร St.James ใน Broadway โรงละครเป็นตัวแทนของวงการฮอลลีวูด ในด้านการใช้สัญลักษณ์ เสียงแทนความหลุ่มหลงและกิเลส ส่วนตัวละครต่างๆเป็นทั้งตัวแทนของดาราและสังคมในวงการมายา โดยถ่ายทอดออกมาในรูปแบบโลกจำลองของละครเวทีเพื่อสร้างความซับซ้อนในการรับชม ใช้ภาพเป็นตัวเล่าเรื่องด้วยวิธี storytelling โดยใช้เทคนิค long take นักแสดงจะต้องจำบทถึง 15 หน้าและจะต้องเดินเคลื่อนไหวให้ได้ตามจุดที่ผู้กำกับสั่ง หนังมีความยาว 1 ชม. 59 นาที มีการตัดต่อที่เห็นได้ชัดจริงๆแค่ 16 ครั้งเท่านั้น โดยผู้วิจัยยกตัวอย่างฉากที่มีการถ่ายทำแบบ long take ที่ใช้มุมกล้องแทนสายตาผู้ชมภาพยนต์ ติดตามตัวละครหลักตั้งแต่เบื้องหลังซึ่งบทสนทนาที่เกิดขึ้นเป็นเรื่องราวจริงของตัวละครเดินทางผ่านหลังโรงละครสู่เบื้องหน้าฉากการแสดงจนกระทั้งจบฉากนี้ด้วยการยิงตัวตายจริงๆแต่คนดูกลับเข้าใจว่าเป็นการแสดงที่ดีเยี่ยมจนถึงกับยืนปรบมือให้ สะท้อนความจริงของความเป็นเบื้องหน้าเบื้องหลังว่าไม่มีสิ่งใดเป็นสัจจะที่จริงแท้แน่นอน

ภาพที่ 4.52 ภาพยนตร์ BIRDMAN ฉากหลังโรงละครเล่าเรื่องด้วยวิธี storytelling โดยใช้ long take ที่มา : วีดีทัศน์ส่วนตัวของผู้วิจัย

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลศึกษาค้นคว้าวิจัยข้างต้นทำให้ผู้วิจัยได้เห็นแนวคิดในการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังว่ามีความจำเป็น ที่จะต้องให้ความสำคัญแก่เบื้องหน้าและเบื้องหลัง ผู้วิจัยจึงออกแบบการแสดงครั้งนี้โดยคำนึงถึงแนวคิดนี้เป็นสำคัญดังรายละเอียดที่ผู้วิจัยจะบรรยายต่อไป

ภาพที่ 4.53 ภาพการแสดงองก์ที่ 1 เบื้องหน้า

ที่มา: ผู้วิจัย

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดงในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ของผู้วิจัยในภาพที่4.53 เป็นฉากเบื้องหน้าที่มีการจัดการวางตำแหน่งกลุ่มนักแสดงหลักใส่เครื่องแต่งกายครบตั้งซุ้มจัดองค์ประกอบอยู่ด้านหน้าของนักแสดงสมทบที่ตั้งซุ้มจัดองค์ประกอบอยู่ด้านหลัง นักแสดงหลักใช้ลีลา “กล่อมหน้า”เป็นสัญลักษณ์ของการแสดงหน้าฉาก

ภาพที่ 4.54 ภาพการแสดงองก์ที่ 2 เบื้องหลัง

ที่มา: ผู้วิจัย

ในภาพที่ 4.54 แสดงให้เห็นเบื้องหลังการแสดง ที่เห็นกลุ่มนักแสดงบางกลุ่มกำลังใส่เครื่องแต่งกาย นักแสดงอีกกลุ่มหนึ่งจับกลุ่มกินข้าวอีกกลุ่มยืนคุยกัน และนักแสดงผู้หญิง 2 คนกำลังจะเดินข้ามเวทีจากซ้ายไปขวา

สรุปในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้อธิบายถึงขั้นตอนกระบวนการเพื่อหาแนวคิดก่อนการปฏิบัติงานสร้างสรรค์การแสดงได้ค้นพบว่า การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังนั้นเป็นผลงานที่สร้างขึ้นจากการ เก็บรวบรวมข้อมูล ค้นคว้าหาหลักฐานของการแสดงเบื้องหน้าเบื้องหลัง จนค้นพบว่ามีการนำการแสดงที่เกี่ยวกับเบื้องหน้าหรือเบื้องหลังมาแสดงเป็นฉากย่อยของการแสดงในอดีตอยู่แล้วหลายๆชิ้นงาน แต่ยังไม่เคยมีใครนำแนวคิดนี้มาเสนอเป็นประเด็นหลักในด้านศิลปะการแสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งงานทางด้านสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความมั่นใจที่จะนำแนวคิดนี้มาพัฒนาเป็นการแสดงสร้างสรรค์ในครั้งนี้

4.2.2.2 ความคิดสร้างสรรค์

ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังนั้นต้องคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ซึ่งมีนักวิชาการได้ให้ความเห็นที่แตกต่างกัน นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงรูปแบบความคิดสร้างสรรค์ไว้มากมายหนึ่งในนั้นคือการผสมผสานข้ามวัฒนธรรม

> การผสมผสานข้ามวัฒนธรรมเป็นรูปแบบหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ในอดีตปัจจุบันสังคมโลกกำลังอยู่ในยุคโลกาภิวัตน์สื่อต่างๆสามารถนำพาวัฒนะธรรมข้ามโลกมาเชื่อมโยงกันได้ทำให้เกิดการผสมผสานข้ามวัฒนธรรมกันมากขึ้นอันนำไปสู่แนวคิดหลังสมัยใหม่(Post-modern dance) ได้สื่อสารสามาร (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กันยายน 2558)

นอกจากนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ในสมัยของอิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ว่า

> อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan ค.ศ. 1878-1927) ผู้นำทางด้านโมเดิร์นดาน (Modern dance) ผู้ที่นำเสนอการแสดงที่ต่างไปจากการแสดงที่ดูมีระเบียบแบบบัลเลต์คลาสสิคและบางทีก็มีลีลาท่าทางที่ซ้ำไปซ้ำมาบ่อยครั้ง ด้วยลักษณะลีลาที่ดูเรียบง่าย (Simplicity) แบบทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระหรือฟรีสปิริต (Free Spirit) มีลักษณะที่ดูเหมือนการเต้นแบบด้นสด (Improvisation) แต่แท้ที่จริงมีการออกแบบไว้ก่อนนำเสนอเป็นการแสดงลีลาท่าทางของคนธรรมดา

ทั่วไปซึ่งจะไม่มีเทคนิคของการเตะขาสูง กระโดดสูงหรือแม้กระทั่งการหมุนตัว และแสดงลีลาการแสดงออกของอารมณ์ (นราพงษ์ จรัสศรี 2548 : 109)

อิซาดอร่า ดันแคน(Isadora Duncan) ผู้ริเริ่มสร้างสรรค์การเต้นรำสมัยใหม่แสดงการเต้นสมัยใหม่ชุด บริช(Beach) พร้อมกับนักเต้นของเธอที่ชายหาดในช่วงปลายทศวรรษที่ 1800 ถึงต้นปี 1900 แสดงให้เห็นถึงจิตวิญญาณแห่งความอิสระหรือฟรีสปิริต (Free Spirit) มีลักษณะที่ดูเหมือนการเต้นแบบด้นสด (Improvisation) แต่แท้ที่จริงมีการออกแบบไว้

การแสดงบัลเลต์คลาสสิคที่ปรากฏต่อหน้าผู้ชมบนเวทีเกิดขึ้นจากการฝึกซ้อมมาเป็นเวลานานเพื่อทำให้เป็นการแสดงที่ดูมีระเบียบแบบแผนเช่นเดียวกับการจัดแถวทหารเพื่อเดินสวนสนาม ทั้งหมดนี้ล้วนแล้วแต่เป็นการจัดฉากให้เป็นการแสดงแบบเบื้องหน้าในขณะที่สมัยต่อมาศิลปินยุคโมเดิร์นดานซ์ได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์โดยนำ การแสดงนาฏยศิลป์ที่ใช้ลีลาท่าทางที่ซ้ำไปซ้ำมาบ่อยครั้ง ลีลาที่มีลักษณะที่ดูเรียบง่าย (Simplicity) การแสดงที่มีลักษณะที่ดูเหมือนการเต้นแบบด้นสด (Improvisation) แต่แท้ที่จริงมีการออกแบบไว้ก่อนนำเสนอเป็นการแสดง สำหรับผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นการแสดงแบบเบื้องหลังเพราะดูเหมือนเป็นการซ้อมก่อนการแสดงจริง ซึ่งนอกจากที่กล่าวมายังมีลีลาท่าทางของคนธรรมดาทั่วไป ซึ่งจะไม่มีเทคนิคของการเต้นขาสูง กระโดดสูงหรือแม้กระทั่งการหมุนตัว และแสดงลีลาการแสดงออกของอารมณ์ เป็นต้น

ภาพที่ 4.55 การสร้างสรรค์ลีลาด้วยการจัดองค์ประกอบดูเรียบง่าย (Simplicity)
ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์การแสดงขึ้นใหม่อาจเป็นการนำเบื้องหน้าเบื้องหลังของเรื่องราวมาสร้างเป็นงานนาฏยศิลป์ได้ แต่ควรจะอยู่บนพื้นฐานของความเคารพในโครงเรื่องเดิมและคุณค่าของการแสดงเดิมโดยไม่มีการทำลาย

ภาพที่ 4.56 การแสดงลูกตุ้ม(Pendulum) นำวิธีการแต่งกายนำเสนอเป็นการแสดงเบื้องหน้า
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัว นราพงษ์ จรัสศรี

การแสดงสร้างสรรค์อีกตัวอย่างหนึ่งคือการแสดงชุด ลูกตุ้ม(Pendulum) นราพงษ์ จรัสศรีเล่าให้ฟังว่า

> การแต่งกายแบบครบเครื่องและไม่ครบเครื่อง คือ กลยุทธ์ที่ใช้เชื่อมต่อระหว่างฉากหนึ่งสู่ฉากต่อไป ในจุดหลักของการแสดงนั้น สิ่งแรก คือการแสดงถึงความแตกต่างของอิทธิพลทางประสบการณ์ในการแสดงชุดก่อนหน้านี้ เป็นการฝึกเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย เช่น รำแม่บท เป็นหนึ่งในการแสดงที่แต่งกายประณีตชุดหนึ่งซึ่งเรานำไว้เป็นชุดการแสดงแรกเพื่อหลีกเลี่ยงการใช้เวลามากในการแต่งตัวระหว่างการแสดง เพียงเติมแต่งแค่เฉพาะส่วนศีรษะเท่านั้น อีกหนึ่งจุดประสงค์คือ นำการแต่งกายมาใช้เชื่อมระหว่างฉากต่อไปกล่าวคือการแต่งกายครบเครื่องและไม่ครบเครื่องในขณะที่อยู่บนเวทีนั้นต้องมีสิ่งจำเป็นให้พร้อมเพราะนักแสดงจะไม่สามารถออกจากเวทีหรือหลุดออกจากสายตาผู้ชมได้เลย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กันยายน 2558)

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง คำนึงถึงความสร้างสรรค์ เช่น ด้านบทการแสดงนำเอาแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังมาเป็นประเด็นหลักของการสร้างบทการแสดงแต่ยังเคารพในคุณค่าของการแสดงเดิม ดนตรีไทยใช้การด้นสด (Improvisation) ในการบรรเลง ลีลาในองก์ที่ 1 มีการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์สมัยใหม่และนาฏยศิลป์ไทยแบบอนุรักษ์ องก์ที่ 2 ใช้ความเรียบง่าย (Simplicity)นำเอาลีลาท่าในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) การทำกิจกรรมของมนุษย์เช่นการแต่งตัว แต่งหน้า การฝึกฝนฝึกซ้อม การทำกิจวัตรต่างๆ กินข้าว พูดคุย วิ่งเล่น การบูรณาการระหว่าง 2 ลีลาแบบนี้ไม่ค่อยพบเห็นมากนัก เป็นต้น

ภาพที่ 4.57 แสดงความสร้างสรรค์เรื่องลีลาที่นำเอาท่าในชีวิตประจำวันมาสร้างเป็นการแสดง
ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังได้ให้ความสำคัญและคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ ต้องการหารูปแบบใหม่ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ที่มีความแปลกทั้งแนวคิดและรูปแบบ โดยนำมาถ่ายทอดเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่ตั้งใจเสนอภาพของความแท้จริงในการเตรียมงานนาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นหลังเวทีแล้วแสดงสิ่งที่เกิดขึ้นต่อหน้าผู้ชมบนเวที ด้วยการนำเสนอผ่านการแสดงนาฏยศิลป์สมัยใหม่และนาฏยศิลป์ไทยแบบอนุรักษ์ร่วมกัน

4.2.2.3 ความหลากหลายในการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังใช้รูปแบบการแสดงผลงานที่มีการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละครโดยการออกแบบลีลาสร้างจากบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับกลอนบทละครและเลือกใช้นักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานการเต้นแบบนักเต้น เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวตลอดทั้งเรื่อง มีตัวอย่างผลงานการแสดงของ

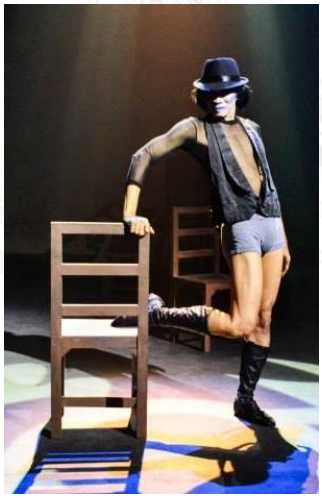
เคทที่ ดักค์ (Katie Duck)เรื่องออนเดอะเบดไลน์(On the Breadline) ที่มีแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง จัดแสดงในปี 1985 นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

ภาพที่ 4.58 ออนเดอะเบดไลน์ On the Breadline ปี 1985
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัว นราพงษ์ จรัสศรี

หนึ่งในนักแสดงของการแสดงนี้คือ นราพงษ์ จรัสศรีเล่าให้ฟังว่า

ผลงานการแสดงของ เคทที่ ดักค์ (Katie Duck) เรื่องออนเดอะเบดไลน์ (On the Breadline) ใช้รูปแบบของลีลาการเคลื่อนไหวที่หลากหลายที่นักแสดงแต่ละคน ได้มีการฝึกฝนและปฏิบัติกันมา การแสดงชิ้นนี้ไม่ใช่จะเป็นการนำเสนอเพียงแค่การเต้นรำเท่านั้น แต่นักแสดงยังต้องร้องเพลงไปพร้อมกับการเต้นอีกด้วย รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์นั้นจะมีความหลากหลายมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับศิลปินแต่ละคน และสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ ควรเลือกใช้รูปแบบของการแสดงให้เหมาะกับจุดประสงค์ของงาน อย่างมีเหตุมีผล ซึ่งจะสอดคล้องกับแนวคิดศิลปะสมัยใหม่คือการใช้สิ่งต่างๆ ให้คุ้มค่ามากที่สุดและมีความหมายมากที่สุด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 22 ธันวาคม 2558)

ผลงานที่ให้ความหลากหลายทางด้านของรูปแบบการแสดง คือ ผลงานจากชุดการแสดงแดนส์แล็บบอลาทอรี่ (Dance Laboratory) : เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ



ภาพที่ 4.59 การเต้นแท็ป (Tap) ในการแสดงเรื่องแดนส์แล็บบอลาทอรี่ (Dance Laboratory): เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ
ที่มา : BU Theatre Company

ภาพที่ 4.60 การเต้นบัลเลต์ (Ballet) ในการแสดงเรื่องแดนส์แล็บบอลาทอรี่ (Dance Laboratory) : เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ
ที่มา: BU Theatre Company

ในการแสดงเรื่องแดนส์แล็บบอลาทอรี่ (Dance Laboratory) : เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำเป็นผลงานการแสดงที่ให้ความหลากหลายทางการเคลื่อนไหวร่างกายจากเทคนิคการเต้นเช่นบัลเลย์ (Ballet) แท็บ (Tap) แจ๊ส (Jazz Dance) เป็นต้น รวมทั้งการนำอุปกรณ์ที่เลือกมาใช้ในการแสดงก็ต้องมีหลากหลายและมีความหมายที่ชัดเจน

ภาพที่ 4.61 แสดงความหลากหลายด้านลีลาที่มีการผสมผสานข้ามวัฒนะธรรม(Cross culture)
ที่มา : ผู้วิจัย

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง องก์ที่ 1 มีการผสมผสานลีลามากว่า 1 สกุลในภาพนักแสดงหญิงทรงตัวอยู่บนขาข้างเดียวแบบนาฏยศิลป์ตะวันตกโดยมีนักแสดงชายประคองด้านหน้าไว้ลักษณะนี้เป็นการเต้นคู่(Pas deux) และมีท่ารำแบบนาฏยศิลป์ไทยแบบแผนในขณะที่นักแสดงสมทบใช้การเดินหรือการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday movement) นอกจากนั้นการคัดเลือกนักแสดงที่มีทักษะทั้งทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและสากลมาแสดงรวมกับนักแสดงที่มีทักษะทางละครตะวันตก

สรุปรูปแบบของนาฏยศิลป์ที่มีความหลากหลายสามารถนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยได้ใช้รูปแบบของการเต้นที่หลากหลาย แสดงถึงผลงานที่มีการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์หลากหลายรูปแบบ รวมทั้งนาฏยศิลป์ไทยกับศิลปะการละคร มีการออกแบบลีลาใหม่ที่สร้างจากบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับกลอนบทละครและเลือกใช้นักแสดงที่มีพื้นฐานการเต้นที่แตกต่างกัน

4.2.2.4 ทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น(Post-modern)

จากการศึกษาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของนราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งเป็นศิลปินที่ให้ความสำคัญกับแนวคิดโพสต์โมเดิร์น(Post-modern)อย่างเห็นได้ชัด อาทิผลงานในเทศกาลเดอะเรพเพอทัวร์ 2013 (The Repertoire 2013) ทั้ง3 เรื่องได้แก่ Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว, Ballerina: นางระบำปลายเทาผู้น่าเวทนา และ Dance Laboratory: เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ โดยการแสดงทั้ง3การแสดงนี้ เป็นการแสดงเดี่ยว (Solo Performance) ที่นำเสนอรูปแบบและแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่แตกต่างกันออกไป

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

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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.62 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว
ที่มา: BU Theatre Company

ภาพที่ 4.63 ภาพการแสดงองก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหลัง
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในภาพที่ 4.63 แสดงให้เห็นเบื้องหน้าและเบื้องหลังที่ปรากฏอยู่ในฉากเดียวกันในภาพจะเห็นกลุ่มนักแสดงปฏิบัติลีลาอยู่ด้านหลังรั้วตะแกรงเหล็กโปร่ง นักแสดงหลักใส่เครื่องแต่งกายครบจัดองค์ประกอบอยู่ด้านขวา ในขณะที่นักแสดงในบทผู้ชมใส่ชุดนักศึกษานั่งเป็นแถว 3 แถวอยู่กึ่งกลางเวที และนักแสดงสมทบปฏิบัติลีลาประจำวันอยู่ทางด้านซ้าย พื้นที่การแสดง ผู้วิจัยพบว่าอาณาเขตของ Acting area จะสิ้นสุดที่ผนังของฉากที่อยู่ด้านหลังพื้นที่การแสดงเพื่อความสะดวกในการทำงานเบื้องหลังฉากนั้นจริงที่สุด แต่ผู้วิจัยมีแนวคิดหลักแบบ Post-modern จึงเปิดให้เห็นให้เห็นทุกรายละเอียดความจริงที่อยู่นอกเหนือ Acting area พื้นที่การแสดงในองก์ที่ 1 ดูเหมือนจะเป็นหน้าเวทีแต่กลับถูกใช้ซ้ำในองก์ที่ 2 เปลี่ยนความหมายใหม่เป็นเบื้องหลังเวที ส่วนในองก์ที่ 3 ก็มีการเคลื่อนเลื่อนไหลเพราะผู้ชมคิดว่าพื้นที่หลังตะแกรงเหล็กคือหลังเวทีแต่ที่ด้านขวาก็มีการแสดงเบื้องหน้าอยู่ ด้านซ้ายก็เห็นกิจกรรมเบื้องหลัง กึ่งกลางเวทีมีนักแสดงที่รับบทเป็นคนดูตั้งคำถามและ

สะกิดให้ผู้ชมตีความว่าจริงแท้แล้วเค้าคือนักแสดงหรือผู้ชมกันแน่ นอกจากนี้ในองก์ที่ 3 ยังกบฏต่อกฎเกณฑ์ในการเล่าเรื่องตามลำดับเวลาและบริบท ด้วยการเสนอ 3เหตุการณ์ 3ช่วงเวลา 3สถานที่ 3กลุ่มนักแสดงไปพร้อมกัน การสร้างภาพใหม่ให้เกิดขึ้นในการแสดง ผู้วิจัยเห็นว่าการออกแบบพื้นที่การแสดงของผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการคำนึงถึงทฤษฎีและแนวแบบคิดโพสต์โมเดิร์น(Post-modern)อย่างมาก

4.2.2.5 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

การนำเสนอสัญลักษณ์ (Symbolic) ผ่านงานศิลปะการแสดงนั้นสามารถถ่ายทอดและนำเสนอได้หลากหลายรูปแบบ เนื่องจาก“ศิลปะการแสดง”(Performing Art) นั้นถือเป็น“ศิลปะร่วม” (Composite Art) ที่ประกอบไปด้วย องค์ประกอบอื่นๆมากมาย อาทิ เครื่องแต่งกาย ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก แสง หรือแม้กระทั่ง เสียง ดังนั้นการใช้สัญลักษณ์เพื่อเป็นตัวแทนการบอกเล่าเรื่องราว หรือการให้ความหมายแฝงในการสร้างสรรค์งานแสดงนั้น จึงอยู่ได้โดยรอบ ไม่เว้นแม้กระทั่ง การกระทำของตัวละคร (Action) และ ลีลาการเคลื่อนไหว (Movement)

สดใส พันธุมโกมล ได้อธิบายถึง รูปแบบของการแสดงที่ใช้สัญลักษณ์ในการสื่อสารการแสดงไว้ว่า

> ธรรมชาติและการกระทำของมนุษย์มีอยู่มากที่ไม่สามารถอธิบายด้วยเหตุผลและประสบการณ์บางอย่างในชีวิตก็เป็นสิ่งลึกลับ ซับซ้อนเกินกว่ามนุษย์จะเข้าใจได้ ฉะนั้นการที่จะอธิบายถึงปัญหาชีวิตอย่างแจ่มแจ้ง ใช้ถ้อยคำที่สมเหตุสมผลนั้นบางครั้งก็เป็นสิ่งที่ไม่อาจทำได้ ศิลปินประเภท สัญลักษณ์นิยม (Symbolism) จึงหันมาใช้วิธี “แนะ” ให้ผู้ชมจินตนาการและแสวงหาความจริงด้วยตนเอง โดยใช้สัญลักษณ์ที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังฉาก ตัวละคร การกระทำ บทเจรจา เป็นสื่อในการนำผู้ชมไปสู่ความเข้าใจเรื่องราวหรือข้อคิดของศิลปินเกี่ยวกับชีวิตหรือมนุษย์ (สดใส พันธุมโกมล, 2524: 17)

ในขณะที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับการใช้สัญลักษณ์ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> สัญลักษณ์ แสดงถึงความหมายอันเป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ประกอบไปด้วยเรื่องราวทางด้านประวัติศาสตร์

> และเป็นสิ่งที่จำใช้ในการสื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมาอีกนัยหนึ่งด้วย เพราะฉะนั้นการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นอยู่ตลอดเวลา เพื่อเป็นการเติมเต็มให้กับคุณสมบัติของงานศิลปะหลังสมัยใหม่ได้อย่างเหมาะสม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 30 กันยายน 2558)

ตัวอย่าง Salome นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว มีการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารการแสดงในส่วนของฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายไว้ในวิทยานิพนธ์ของ ดาริณี ชำนาญหมอว่า

> ศิลปินได้รับแรงบันดาลใจมาจากดินแดนของสุวรรณภูมิโดยมีกลิ่นไอของวัฒนธรรมเข้ามา และมีการสื่อความหมายโดยการใช้สัญลักษณ์ เช่น ในฉากสุดท้ายที่ต้นไม้แห้งอยู่บนหัวแสดงให้เห็นว่าเมื่อสิ้นชีพไปแล้วนั้นที่ที่มีความสุขที่สุดของคนก็คือธรรมชาติแต่ที่เป็นต้นไม้แห้งก็เพราะไม่มีใครรักษาธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นการเสียดสีสังคมด้วยและใบไม้ที่ปลิวลงมาสื่อถึงสิ่งที่มาจากที่สูงจากสรวงสวรรค์เป็นตัวแทนของพระเจ้า เป็นต้น (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557, 42-43)

ภาพที่ 4.64 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Salome: นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว
ที่มา: BU Theatre Company

การใช้สัญลักษณ์ในผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ต้องคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารการแสดงในรูปแบบของลีลาการเคลื่อนไหว จะเห็นได้จากผู้วิจัยสร้างสรรค์ลีลาในองก์ 1 ใช้ภาษาท่าทางนาฏยศิลป์ “กล่อมหน้า” เสียงและดนตรีประกอบใช้การด้นสดสื่อถึงการฝึกหัด ใช้เพลงนางนาคสื่อถึงความเชื่อศรัทธาสะท้อนความเป็นผู้อ่อนน้อม มีสัมมาคารวะของคนนาฏยศิลป์ ในองก์ 2 ช่วงสุดท้ายใช้แสงนิ่งเยือกเย็นส่องผ่านมาจากที่สูงสร้างบรรยากาศแห่งความศักดิ์สิทธิ์สื่อถึงความสงบนิ่ง อุปกรณ์ประกอบการแสดงเช่นกล่องสีแดงสื่อถึงที่บรรจุเศียรพ่อแก่ เครื่องแต่งกายหน้ากากในองก์ 1 เบื้องหน้า สื่อถึงการปฏิบัติต่อกันในสังคมก็ถูกสร้างขึ้นตามกรอบของสังคมภายใต้หน้ากากมิได้แสดงตัวตนที่แท้จริงออกมาในขณะที่องก์ 2 เบื้องหลังที่แสดงให้เห็นความจริงแท้แต่แต่ก็แต่งหน้าให้เหมือนหน้ากากเป็นสัญลักษณ์ว่าไม่มีเวลาใดเลยที่เราจะไม่มีหน้ากาก ส่วนเครื่องแต่งกายถูกลดทอนรายละเอียดตามแนวคิดแบบ minimalist แต่คงสัญลักษณ์ของเครื่องแต่งกายในนาฏยศิลป์ไทยด้วย จีบหน้านาง สไบนาง โจงกระเบน เสื้อทรง 3 เหลี่ยมของนักแสดงชาย ใช้วัสดุที่ใช้มองทะลุผ่านได้ ซีทรู (see through) สื่อถึงความเปิดเผยจริงใจ ตรวจสอบได้ รวมถึงเครื่องสวมศีรษะก็เช่นกัน ในองก์ที่ 2 ช่วงท้ายมีการจำลองโต๊ะบูชาเศียรพระฤาษี(พ่อแก่) เป็นสัญลักษณ์ว่าสถานที่นี้คือหลังเวที นอกจากนี้ยังมีเตาแก๊สทำอาหาร กะละมังล้างจาน โต๊ะแต่งหน้า ราวเหล็กแขวนเสื้อผ้า ล้วนแล้วแต่เป็นการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่นำมาใช้แทนสัญลักษณ์เพื่อสร้างบรรยากาศและความเข้าใจในฉากนั้น

ภาพที่ 4.65 ลีลากล่อมหน้า โต๊ะหมู่ หน้ากาก โต๊ะแต่งหน้า ราวเหล็กแขวนเสื้อผ้า

ที่มา : ผู้วิจัย

ดังนั้นการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง เห็นความสำคัญของการคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดงอย่างมากเพราะผู้วิจัยมีความเห็นว่าการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดงมีประโยชน์ในด้านทำน้อยได้มาก(less is more) ตามแนวคิดหลังสมัยใหม่(Postmodern) สิ่งของอย่างเดียวอาจแทนความหมายได้หลาย เป็นเครื่องช่วยเสริมบรรยากาศ บอกเล่าเรื่องราว หรือแม้กระทั้งเป็นหนึ่งในตัวละครของฉากนั้น นั่นหมายถึงการนำสัญลักษณ์มาสื่อสารในการแสดงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างมากที่ต้องคำนึงถึง

4.3 อภิปรายผล

ในการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ และหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ประเด็นต่างๆ ต่อไปนี้จะเป็นการอภิปรายผลตามหัวข้อต่างๆ ตามวัตถุประสงค์และคำถามในการวิจัย ได้ดังนี้

4.3.1 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง สามารถแบ่งประเด็นออกเพื่ออภิปรายผลตามองค์ประกอบของการแสดง 8 องค์ประกอบโดยผู้วิจัยได้ประเมินจากการ รวบรวมความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ ผู้ที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ เกณฑ์การสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินต้นแบบนาฏยศิลป์และประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ดังนี้

4.3.1.1 การออกแบบบทการแสดง

ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์บทการแสดง นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ทั้งสิ้น 4 ครั้ง โดยได้ประมวลผลการทดลองตั้งแต่ครั้งแรกจนถึงครั้งสุดท้าย แล้วสรุปเป็นบทการแสดง เพื่อให้เห็นพัฒนาการผู้วิจัยจะขอสรุปและอภิปรายผลของการสร้างสรรค์ดังนี้

การทดลองออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 1 จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานที่เกี่ยวข้องจนได้บทการแสดง จากการถอดความบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ผ่านบทการแสดงละครจินตภาพเรื่อง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์” ปี พ.ศ.2539 ส่วนหนึ่งมาพัฒนาสร้างเป็นโครงเรื่องใหม่โดยเน้นการนำเสนอรูปแบบการแสดงให้มีความแตกต่างออกไป การทดลองบทครั้งที่ 2 นำเสนอในรูปแบบสารคดี(documentary) โดยแบ่งออกเป็น 4 องก์ด้วยกัน คือ องก์ที่ 1 บทนำ(Introduction) องก์ที่ 2 เบื้องหน้า(Front) องก์ที่ 3 เบื้องหลัง(Back) และองก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK) การทดลองบทครั้งที่ 3 ไม่มีการเปลี่ยนแปลงเรื่องบทการแสดง หลังจากนั้นผู้วิจัยได้รับข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ เรื่องความ

ชัดเจนของการแบ่งองก์การแสดงที่1และ2 มีความใกล้เคียงกันทำให้การแสดงไม่ชัดเจน ผู้วิจัยจึงศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมและค้นหาวิธีสำหรับการแบ่งองก์ของการแสดงให้กระชับชัดเจน จนนำไปสู่การพัฒนาการทดลองการออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 4 นั้น ผู้วิจัยมุ่งเน้นสาระสำคัญรวมองก์ที่ 1 บทนำ (Introduction) องก์ที่ 2 เบื้องหน้า(Front)ที่มีความคล้ายคลึงเพื่อป้องกันความสับสน ตรงไปตรงมา นาฏยศัพท์ภาษาท่า“กล่อมหน้า”มาเป็นคำสำคัญ(Keyword)เพื่อกำหนดทิศทางที่ชัดเจน คำนึงถึงจรรยาบรรณให้ความเคารพต่อแนวคิด ภูมิปัญญาและคุณค่าของการสร้างสรรค์บทการแสดงเดิม (นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์) สื่อสารให้ชัดเจนตรงไปตรงมาดังนิยามว่า“เบื้องหน้าจัดฉากเบื้องหลังความจริง”

จากการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง จึงทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยมีความหลงใหล ความอยากที่จะทำงานชิ้นหนึ่งชิ้นใดให้สำเร็จ มีจรรยาบรรณ (Ethic) เคารพต่อแนวคิด ภูมิปัญญาและคุณค่าของการสร้างสรรค์บทการแสดงเดิม มีการสร้างสรรค์ (Creativity) ด้านการประยุกต์บทการแสดงนารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์จากเดิมมาจัดวางให้กลายเป็นผลงานชิ้นใหม่ งานสร้างสรรค์บทในครั้งนี้จึงเท่ากับได้นำนาฏยศิลป์มาบูรณาการเพื่อให้เกิดแนวคิดสร้างสรรค์การแสดงใหม่

4.3.1.2 การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง

ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์เสียงและดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทั้งสิ้น 3 ครั้ง โดยได้ประมวลผลการทดลองตั้งแต่ครั้งแรกจนถึงครั้งสุดท้าย แล้วสรุปเป็นเสียงและดนตรีประกอบการแสดง เพื่อให้เห็นพัฒนาการผู้วิจัยจะขอสรุปและอภิปรายผลของการสร้างสรรค์ดังนี้

ในการออกแบบดนตรีครั้งที่ 1 นั้น ผู้วิจัยใช้วิธีอ่านบทพระราชนิพนธ์ในตอนนารายณ์ อวตาร มาเป็นบทพากย์ (recite) เพื่อให้สอดคล้องไปกับรูปแบบการแสดงละครจินตภาพนารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์ ซึ่งทำให้อารมณ์ความรู้สึกกับผู้ชมคล้อยตามไปกับเนื้อหาการแสดงตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ ปัญหาที่พบคือเสียงที่ออกแบบนี้ใช้ในองก์ที่ 4 เท่านั้นยังขาดเสียงประกอบในองก์ที่ 1,2,3 ในการออกแบบดนตรี ครั้งที่ 2 การเข้าห้องอัดเพื่อตัดต่อเพลงและลงเสียงพากย์ ย้ายบทพากย์เดิมมาใช้ในองค์ที่ 2 ให้ความหมายถึงเบื้องหน้าและอัดเสียงบทพากย์ใหม่ใช้ในองก์ที่ 4 หมายถึงเบื้องหน้าเบื้องหลัง พร้อมกับใช้เพลงร่วมสมัย เพลง new ageเป็นเพลงพื้นหลัง (Background music)ผสมกับเสียงบรรยาย(narration) บทพากย์ (recite) ในองก์ 1,3 การทดลองครั้งที่ 3 ไม่มีการเปลี่ยนแปลงด้านการออกแบบด้นตรีแต่ปัญหาที่พบคือดนตรีขาดความยืดหยุ่นนักแสดงต้องปฏิบัติลีลาตามดนตรีที่บันทึกไว้ทำให้ลีลาดูไม่สมจริงขาดอิสรภาพ ในการทดลองครั้งที่ 4 ผู้วิจัยเลือกใช้แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) โดยใช้วงดนตรีไทยบรรเลงแบบด้นสด(Improvisation)จังหวะสม่ำเสมอ(Repetitive)ใช้เสียงเงียบ(Silence) เพื่อสร้าง

ความสนใจใช้เพลง “ฉิ่งมูล่ง”เป็นสัญลักษณ์การฝึกหัดของนักดนตรีไทยใช้เพลง “นางนาค” เสื่อถึงความเชื่อในศักดิ์สิทธิ์ จากนั้นผู้วิจัยได้นำการออกแบบเสียงครั้งที่ 4 ไปบรรเลงประกอบการแสดงนิทรรศการเพื่อนำเสนอผลงานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ในวันที่ 1-2 ตุลาคม 2558 ผลที่ได้จากการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบคือการสร้างอิสรภาพให้กับการแสดงได้ดีเยี่ยม

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance)ที่นำดนตรีไทยมาบรรเลงสดในความหมายและบริบทอื่นที่มิใช่แค่เพียงความสุนทรียะทางการฟังอย่างในอดีตอีกต่อไป แต่การแสดงนี้สร้างมาตรฐานรสนิยม(Taste)ด้วยกระบวนการของตัวเองอย่างมีเหตุผล การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบในครั้งนี้จึงเท่ากับเป็นการสร้างสรรค์ โดยเฉพาะเพื่อการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังนี้

4.3.1.3 การออกแบบลีลาการแสดง

ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ลีลาการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทั้งสิ้น 4 ครั้ง โดยได้ประมวลผลการทดลองตั้งแต่ครั้งแรกจนถึงครั้งสุดท้าย แล้วสรุปเป็นลีลาการแสดง เพื่อให้เห็นพัฒนาการของลีลาของวิทยานิพนธ์นี้ผู้วิจัยจะขอสรุปและอภิปรายผลของการสร้างสรรค์ดังนี้

การออกแบบลีลาครั้งที่ 1 องก์ที่ 1 บทนำ(Introduction)ใช้ live illustrate การนำเสนองานด้วยการแสดงสด จากประสบการที่ผู้วิจัยไปสัมมานาที่ใต้หวัน จากนั้นพบตัวอย่างเช่นเดียวกันใน TEDxBrussels จึงเริ่มทดลองหาลีลาประกอบบทการแสดง ต่อมาทดลององก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK) มีการทดลองย่อย 3 ครั้ง เพื่อหาค่าน้ำหนักของลีลาที่ โดยเลือกคัดตัดตอนเฉพาะฉากในองก์ 3 ของการแสดง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”

ทดลองย่อยครั้งที่1 ผู้วิจัยทดลองสร้างสรรค์ลีลาใหม่ขึ้นโดยใช้นาฏยศิลป์ไทยและการเต้นร่วมสมัยถ่ายทอดผ่านนักเต้นคู่ชาย-หญิง และมีนักแสดงเสริม(Ensemble)ทำหน้าที่ขยายอารมณ์รวมถึงนำอุปกรณ์ร่มมาประกอบการแสดง ผลคือ ลีลาไม่เชื่อมโยงกับบทพระราชนิพนธ์ทำให้การสื่อสารผิดพลาด ผู้วิจัยจึงทำการทดลองย่อยเป็นครั้งที่ 2 โดยนำเอาท่าเต้นดั้งเดิม (choreography) ของการแสดง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”ซึ่งเป็นการเต้นร่วมสมัยมาทดลองตามความเคารพลีลาต้นแบบ เพิ่มการแต่งกายแบบไทยประยุกต์ผลคือลีลาเดิมเหมาะสมกับบท ติดที่ ทำท่าคู่ไม่ได้ ผู้วิจัยจึงออกแบบลีลาย่อยเป็นครั้งที่ 3 ถอดเอาเครื่องแต่งกายแบบไทยร่วมสมัยออกแล้วใส่ชุดที่ใช้ฝึกซ้อมธรรมดา ตามแนวคิดลัทธิจุลนิยม (Minimalism) ทำให้คล่องตัวในการเคลื่อนไหวมากขึ้นและยังใช้ท่าเต้นชุดดั้งเดิม ผลคือเคลื่อนไหวได้ดี จากการทดลองลีลาย่อยทั้ง 3 ครั้งทำให้ผู้วิจัยเห็นแนวทางในการออกแบบลีลาได้ชัดเจนขึ้น โดยการนำเอาการออกแบบท่าเต้นดั้งเดิม

(choreography)ของการแสดง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”มาทดลองตามแนวคิดของความเคารพลีลาต้นแบบลดทอนองค์ประกอบเครื่องแต่งกายลงเพื่อเสริมคล่องตัวของลีลาให้เคลื่อนไหวได้มากขึ้น

การออกแบบลีลาครั้งที่ 2 ผู้วิจัยศึกษาและสร้างบทการแสดงขึ้นใหม่ใช้โครงสร้างแบบสารคดี (documentary) ในองก์ที่ 1 บทนำ (Introduction) เป็นการเปิดเรื่องบอกเล่าข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับงานวิจัยให้ผู้ชมทราบ ใช้การจัดกลุ่มนักแสดงเสริม (Ensemble) แปลเป็นวัตถุต่างๆตามเรื่องราวร่วมกับผู้บรรยาย (Narrator) ผ่านเสียง Voice Over องก์ที่ 2 เบื้องหน้า (Front) นำเสนอผ่านอาการของนักแสดง เช่น ได้ยินเสียงที่ไพเราะ ตะลึง กับภาพการแสดงสวยงามในจินตนาการ เหมือนตกอยู่ในภวังค์ จนกระทั้งนั่งหันหลังสดับรับชมเบื้องหน้าของละครจินตภาพร่วมสมัยเรื่อง“นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์”องก์ที่ 3 เบื้องหลัง(Back) ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลหลังโรงลิเก เวทีคอนเสิร์ต สัมภาษณ์เชี่ยวชาญ นักแสดง ประกอบกับใช้ประสบการณ์ของผู้วิจัยเองนำมาวิเคราะห์พบ ส่วนแรกการฝึกฝนฝึกซ้อม ต้นฉากผู้วิจัยใช้การรำแบบนาฏยศิลป์ไทยแทนสัญลักษณ์การฝึกฝนในชั้นเรียนของนักแสดงโดยใช้ผืนผ้าปิดบางส่วนของนักแสดงเพื่อสื่อถึงมุมกล้องภาพยนตร์เวลา Zoom เน้นส่วนที่เป็นสัญลักษณ์ของการฝึก เช่น เหลี่ยมของยักษ์ จากนั้นใช้การเต้นบนปลายเท้า(ballet’)มาเป็นสัญลักษณ์การของการฝึกอีกแบบหนึ่ง แต่ใช้แขนเต้นแทนเท้าจากนั้นแสดงลีลาการท่องจำบทประกอบการแปรแถว(Pattern)แสดงให้เห็นการทำซ้ำ (Repetitive Movement) กับกิจกรรมนั้น ผู้วิจัยใช้ภาพการฝึกฝนในนาฏยศิลป์ไทย-สากล สื่อให้เห็นจิตวิญญาณแห่งความมานะของศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ ส่วนที่สองขององก์ที่ 3 นำเสนอเบื้องหลังเวที คือ การแต่งหน้า การแต่งตัว พิธีกรรมโดยใช้ลีลาใช้ชีวิตประจำวัน(Everyday movement) องก์ที่ 4 เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ผู้วิจัยได้เปิดเผย เหตุการณ์จริง 3 ส่วนในคณะเดียวกันโดยให้นักแสดงอยู่ใน 3 กรอบของพื้นที่เวทีพร้อมกัน ด้านขวาใช้ลีลานาฏยศิลป์ร่วมสมัยในนารายณ์อวตาร ด้านซ้ายใช้ลีลาในชีวิตประจำวัน กึ่งกลางเวทีใช้การทำซ้ำ (Repetitive Movement) หันด้านซ้ายเป็นแอบดูด้านหลังเวทีหันด้านขวาเหมือนชมการแสดง

การออกแบบลีลาครั้งที่ 3 แก้ไขการจัดองก์ประกอบในองก์ 3 เบื้องหลัง (Back) โดยย้ายกลุ่มทำกิจกรรมแต่งหน้าแต่งตัวมาอยู่ด้านหน้าใกล้คนดูเพื่อทำให้ดูเหมือนการฝึกซ้อมที่อยู่ด้านหลังอยู่ในพื้นที่ห้องฝึกซ้อมเดียวกันด้วยลีลาตามการทดลองครั้งที่ 2

การออกแบบลีลาครั้งที่ 4 องก์ที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ออกแบบลีลาแบบข้ามวัฒนะธรรม(Cross culture) ผสมผสานและบูรณาการลีลา นาฏยศิลป์ไทยร่วมกับนาฏยศิลป์ตะวันตกโดยนำลีลาเดิมของการแสดงนารายณ์อวตารมาจัดองค์ประกอบใหม่และเพิ่มนักแสดงสมทบอ่านบทของการแสดงประกอบการสร้างแพทเทิร์น (Patterns) นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิค “หยุดนิ่ง” (Freeze) องก์ที่ 2 ลีลาที่เกิดจากชีวิตประจำวัน (Every day moment) องค์ที่ 3 ใช้ลีลาเดิมแต่จัดอง

ประกอบภาพใหม่สื่อให้เห็นแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) ในด้านการเสนอลีลา

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลาการแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับแนวคิดของการมีประสบการณ์การเรียนและการทำงาน (Experience) ที่ต้องใช้ความรู้บูรณาการเข้ากับประสบการณ์ของผู้วิจัยนั่นหมาความว่าผู้ออกแบบลีลาต้องมีความรอบรู้ มีความสามารถหลากหลาย (เป็นพหูสูต) (Versatile) ทางด้านการออกแบบลีลาเพื่อนำมาออกแบบลีลาการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังนี้

4.3.1.4 การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง

ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทั้งสิ้น 3 ครั้ง โดยได้ประมวลผลการทดลองตั้งแต่ครั้งแรกจนถึงครั้งสุดท้าย แล้วสรุปเป็นเครื่องแต่งกายการแสดง เพื่อให้เห็นพัฒนาการผู้วิจัยจะขอสรุปและอภิปรายผลของการสร้างสรรค์ดังนี้

การออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 1 มีการทดลองย่อย 3 ครั้ง ครั้งที่1ใช้วิธีตรรกมาออกแบบโดยนำเอาวัตถุดิบที่มีอยู่แล้วมาดีไซน์จัดวางใหม่ให้เห็นเป็น 3 มิติ ผลคือเครื่องแต่งกายไม่เชื่อมโยงกับเพราะพูดถึงเหล่าเทวดานางฟ้า ครั้งที่2 นำชุดไทยร่วมสมัยที่เลียนแบบการแต่งกายยืนเครื่องพระนางในนาฏยศิลป์ไทย มาทดลองใส่และทดลองเคลื่อนไหวไปกับบท พบว่าไม่คล่องตัวเพราะมี ท่าคู่ ท่ายกลอย ท่าเหวี่ยง ท่าลงพื้น เป็นอุปสรรคในการเคลื่อนไหว ครั้งที่3 ถอดเอาเครื่องแต่งกายแบบไทยร่วมสมัยออกแล้วใส่ชุดที่ใช้ฝึกซ้อมธรรมดา ตามแนวคิดลัทธิจุลนิยม (Minimalism) ผลที่ได้มีความคล่องตัวและสื่อความหมายได้แต่ไม่สื่อความหมาย เทวดา- นางฟ้า ตามบทการแสดง

การออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 2 ยึดตามการทดลองย่อย 3 ของการทดลองครั้งที่ 1 แต่มีการออกแบบเครื่องสวมศีรษะเพิ่ม โดยศึกษาหาวัสดุที่มีคุณสมบัติเบาช่วยในการเคลื่อนไหวของลีลาและสามารถมองทะลุผ่านได้ จนได้พบภาชนะใส่ขนมหวาน ถ้วยเยลลี่พลาสติกเหลือใช้จึงนำมาต่อกันให้มีรูปทรงคล้ายชฎาและออกแบบการแต่งหน้าที่ใช้แม่แบบจากจิตรกรรมฝาผนังที่เน้นลายเส้น เน้นสีเดี่ยว ไม่จัดจาน

การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง ครั้งที่ 3 ยึดตามการทดลองครั้งที่ 2 การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง ครั้งที่ 4 ผู้วิจัยคำนึงถึงแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง เน้นเสนอความจริงอย่างเปิดเผย ตรงไปตรงมา ผู้วิจัยใช้การลดทอนลายละเอียดและโปรงใส่โปรงใส่มองทะลุผ่านได้ เบาและคล่องตัวในการเคลื่อนไหว นอกจากนี้ยังมีการออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงสมทบใช้โจงกระเบนสำเร็จรูปสีแดงใส่เสื้อสีขาว เพื่อให้จินตนาการถึงชุดฝึกหัดเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงผู้ฝึกหัด

นาฏยศิลป์ชั้นต้น ส่วนกางเกงทรง “โสดอ” ในองก์ที่ 3 (เบื้องหน้าเบื้องหลัง) ที่นักแสดงเปลี่ยนในฉากสื่อในเห็นกิจกรรมหลังโรงอย่างเปิดเผยจริงใจตรงไปตรงมา สีดำของกางเกงสื่อถึงความลึกลับที่ซ้อนอยู่เบื้องหลังของจิตใจมนุษย์ การแต่งหน้า ยึดตามการทดลองครั้งที่ 2

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการมีรสนิยม (Taste) หมายถึงมีสุนทรียะในแง่ความชื่นชมทางศิลปะและการแสดงออกทางศิลปะอย่างเลือกสรรสาระ ผ่านอายตนะทั้ง 6 สร้างมาตรฐานรสนิยมของตัวเอง ด้วยวิธีการสร้างงานที่เป็นกระบวนการอย่างมีเหตุผล ในการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้

4.3.1.5 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์อุปกรณ์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ทั้งสิ้น 3 ครั้ง โดยได้ประมวลผลการทดลองตั้งแต่ครั้งแรกจนถึงครั้งสุดท้าย แล้วสรุปเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง เพื่อให้เห็นพัฒนาการผู้วิจัยจะขอสรุปและอภิปรายผลของการสร้างสรรค์ดังนี้

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่ 1

ยังไม่มีการออกแบบไว้แต่มีแผ่นที่จะออกแบบในปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่ 2

ในการทดลองครั้งที่ 2 องก์ 3 เบื้องหลัง(Back)ช่วงฝึกฝนใช้อุปกรณ์แก้วน้ำมาเรียงต่อกันเพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการสร้างงานศิลปะและนำผ้าผืนยาวสีทองขึงยาวเพื่อปิดบังบางส่วนและเปิดเผยบางสวนของร่างกาย มีโต๊ะแต่งหน้าและเครื่องแต่งหน้า แล้วชุดยืนเครื่องนาง นำมาเสริมบรรยากาศให้เกิดความเข้าใจว่าเป็นพื้นที่หลังเวทีหรือห้องฝึกซ้อม ช่วง 3 ช่วงพิธีกรรมหลังเวทีการแสดง นักแสดงเคลื่อนตัวมาเป็นแถวไม่มีอุปกรณ์ประกอบ ใช้ลีลาแบบละครใบ้(Mine)เพื่อสื่อความหมายว่ามีเครื่องเซนสังเวยในช่วงนั้นของการแสดง

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่ 3

ในการทดลองครั้งที่ 2 องก์ 3 องก์ผู้วิจัยจึงเพิ่มอุปกรณ์ ถาด พาน เชิงเทียน สื่อถึงเครื่องเซนสังเวยในพิธีกรรม

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่ 4

มีการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงโดยจำลองโต๊ะบูชาเศียรพระฤาษี (พ่อแก่) ในองก์ที่ 2 ช่วงท้ายเพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่าสถานที่นี้คือหลังเวที นอกจากนี้ยังมีเตาแก๊สทำอาหาร กะละมังล้างจาน โต๊ะแต่งหน้า ราวเหล็กแขวนเสื้อผ้า ล้วนแล้วแต่เป็นการใช้อุปกรณ์

ประกอบการแสดงที่นำมาใช้แทนสัญลักษณ์เพื่อสร้างบรรยากาศและความเข้าใจในฉากนั้นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเหล่านี้เรียบง่ายแต่สามารถช่วยในการสื่อสารเรื่องราว สถานที่ เวลาได้เป็นอย่างดี โดยผู้วิจัยยึดหลักแนวคิดทำน้อยได้มาก (less is more)

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการถ่ายทอด(Communication) หมายถึงการเป็นผู้ที่สามารถสื่อสาร เปรียบเทียบในทางสัญญให้กับผู้ชมได้และมีความสร้างสรรค์ (Creativity) สามารถประยุกต์อุปกรณ์มาเป็นเครื่องมือในการสื่อสารงานศิลปะด้วยทัศนะและวิธีการที่ดี เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้

4.3.1.6 การออกแบบพื้นที่การแสดง

ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์พื้นที่การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทั้งสิ้น 3 ครั้ง โดยได้ประมวลผลการทดลองตั้งแต่ครั้งแรกจนถึงครั้งสุดท้าย แล้วสรุปเป็นพื้นที่การแสดง เพื่อให้เห็นพัฒนาการผู้วิจัยจะขอสรุปและอภิปรายผลของการสร้างสรรค์ดังนี้

การออกแบบพื้นที่การแสดง ครั้งที่ 1

ยังไม่มีการออกแบบไว้แต่มีแผ่นที่จะออกแบบในปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2

การออกแบบพื้นที่การแสดง ครั้งที่ 2

การออกแบบพื้นที่เวทีสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้ ใช้การออกแบบพื้นที่แบบศิลปะเฉพาะที่ (Site Specific Art) โดยใช้พื้นที่ด้านหน้าและช่องทางเข้าคณะศิลปกรรมจุฬาฯเพื่อแสดง 3 เหตุการณ์ เบื้องหน้า เบื้องหลังและผู้ชมบน ภาพการแสดงภาพเดียวจึงต้องอาศัยพื้นที่เฉพาะที่สามารถแบ่ง 3 ภาพย่อยให้อยู่ในภาพใหญ่ภาพเดียวได้

การออกแบบพื้นที่การแสดง ครั้งที่ 3

ใช้ส่วนในร่มด้านในตึกคณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพราะต้องการจำกัดพื้นที่การมองเห็นของผู้ชมให้แคบลงเพื่อให้เกิดสมาธิในชมสรุปว่าการทดลองออกแบบพื้นที่การแสดงครั้งนี้ มีเสาอยู่ในพื้นที่หลายต้นเป็นอุปสรรคต่อการแสดงและพื้นที่สำหรับผู้ชมก็น้อยจึงมีแผ่นที่จะกลับไปเล่นที่หน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเหมือนเดิม

การทดลองออกแบบพื้นที่การแสดงครั้งที่ 4

มีแนวคิดในการเปิดให้เห็นความจริงที่อยู่นอกเหนือ Acting area ในองก์ที่ 1 ดูเหมือนจะเป็นหน้าเวทีแต่กลับถูกใช้ซ้ำในองก์ที่ 2 เปลี่ยนความหมายใหม่เป็นเบื้องหลังเวที ในองก์ที่

3 ก็มีการเคลื่อนเลื่อนไหลเพราะผู้ชมคิดว่าพื้นที่หลังตะแกรงเหล็กคือหลังเวทีแต่ที่ด้านขวาก็มีการแสดงเบื้องหน้าอยู่ ด้านซ้ายก็เห็นกิจกรรมเบื้องหลัง กึ่งกลางเวทีมีนักแสดงที่รับบทเป็นคนดูตั้งคำถามและสะกิดให้ผู้ชมตีความว่าจริงแท้แล้วเขาคือนักแสดงหรือผู้ชมกันแน่นอกจากนี้ในองก์ที่ 3 ยังผ่ากฎเกณฑ์ในการเล่าเรื่องตามลำดับเวลาและบริบท ด้วยการเสนอ 3เหตุการณ์ 3ช่วงเวลา 3สถานที่ 3 กลุ่มมนุษย์ไปพร้อมกัน สร้างภาพใหม่ให้เกิดขึ้นในการแสดง

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกแบบพื้นที่การแสดง ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ (Creativity) หมายถึงสามารถประยุกต์พื้นที่มาเป็นเครื่องมือในการสื่อสารแนวคิดของงานวิจัย สร้างงานศิลปะด้วยทัศนะและวิธีการที่ดี เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของการออกแบบพื้นที่ของการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้

4.3.1.7 การออกแบบแสงการแสดง

ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์แสงการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทั้งสิ้น 1 ครั้ง โดยได้ประมวลผลการทดลองแล้วสรุปเป็นแสงที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยจะขอสรุปและอภิปรายผลของการสร้างสรรค์ดังนี้

ในการออกแบบแสงของการแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ได้ทำการออกแบบในปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 4 การแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่งกับบรรยากาศที่ใช้ประกอบการแสดง(Scene) แสงจะช่วยเสริมให้การแสดงดูเสมือนจริงได้ โดยจะมีข้อคำนึงถึงก็คือ สีของแสงที่ใช้ในการแสดง เช่น สีของแสงในบรรยากาศต่างๆ ลักษณะของแสง เช่น แสงที่ทำให้เกิดเงาของวัตถุที่มากหรือน้อยเพื่อบ่งบอกอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ที่นักแสดงถ่ายทอดออกมา, จุดสนใจของแสง (Selective Focus) แสงที่เน้นความสำคัญและลักษณะเด่นของเหตุการณ์นั้นๆ , อารมณ์ของแสง (Mood) และ การเคลื่อนไหวของแสง ที่สัมพันธ์กับการแสดง อุปกรณ์ประกอบฉากและการแสดง (Property)

องก์ที่ 1 เบื้องหน้า (Front) ใช้การออกแบบแสงที่ทำให้เกิดเงาของวัตถุในบรรยากาศต่างๆ ใช้ไฟโฟโล่ (Follow Light) เป็นตัวกำหนดจุดสนใจ (Focus) ให้กับผู้ชม ใช้การเคลื่อนไหวของไฟมูฟวิ่งเฮด (Moving Head) กวาดทั่วพื้นที่การแสดง ให้ความรู้สึกเหมือนชมการแสดงมหรสพ

องก์ที่ 2 เบื้องหลัง (Back) ช่วงแรกเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นหลังเวทีมีการทำอาหาร กินข้าว แต่งตัวแต่งหน้า จึงมีการออกแบบแสงให้เป็นแบบธรรมชาติหมายถึงแสงซึ่งได้จากแหล่งกำเนิดที่เกิดขึ้นเองไม่ได้ปรุงแต่ง เช่น ดวงอาทิตย์ หรือแสงกลางวัน (Daylight) โดยให้แสงส่องผ่านมาเหมือนแสงลอดผ่านช่องประตู ช่วงท้ายเป็นช่วงแสดงให้เห็นการบูชาศักดิ์สิทธิ์ของนักแสดงสื่อ

ให้เห็นถึงความเชื่อความศรัทธาจึงออกแบบโดยใช้แสงสีโทนเย็น(Cool Color) สร้างความรู้สึกสงบน่าเลื่อมใสให้กับฉากนี้

องก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหน้า (FRONT AND BACK) กำหนดให้แสงส่องด้างข้างเข้าหานักแสดงที่อยู่ในพื้นที่หลังตะแกรงเหล็กด้านขวาของผู้ชม มีสปอร์ตไลท์(Spotlight) ส่องผ่านมาทางด้านหน้าให้ความหมายว่าเป็นพื้นที่เบื้องหน้า ในขณะที่พื้นที่หลังตะแกรงเหล็กด้านซ้ายให้แสงน้อยเห็นเป็นเงาลางๆให้ความหมายว่าเป็นพื้นที่เบื้องหลัง ส่วนกึ่งกลางเวทีให้แสงนิ่ง สะอาดเพื่อให้เห็นนักแสดงชัดเจน

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกแบบพื้นที่การแสดง ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการมีประสบการณ์การเรียนและการทำงาน (Experience) หมายถึงผู้วิจัยใช้ประสบการณ์ที่ผ่านการฝึกฝนมา ผ่านการศึกษามา สั่งสมบ่มเพาะจนเกิดทักษะและความชำนาญทางศิลปะ มีความรู้หลากหลายและรู้จักประมวลสิ่งที่ได้รู้ได้เห็นมาใช้ในการออกแบบรวมถึงการออกแบบแสงด้วย จนอาจเรียกได้ว่าการออกแบบครั้งนี้ได้มาจากประสบการณ์และอารมณ์ของผู้วิจัยทั้งสิ้นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของการออกแบบแสงของการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้

4.3.1.8 การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง

ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์บทบาทการแสดงและการคัดเลือกนักแสดง นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทั้งสิ้น 4 ครั้ง โดยได้ประมวลผลการทดลองตั้งแต่ครั้งแรกจนถึงครั้งสุดท้าย แล้วสรุปเป็นบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง เพื่อให้เห็นพัฒนาการผู้วิจัยจะขอสรุปและอภิปรายผลของการสร้างสรรค์ดังนี้

การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 1

ผู้วิจัยคำนึงถึงทักษะความสามารถเป็นอันดับแรก โดยคัดเลือกนักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์โดยใช้การคัดเลือกนักแสดงแบบทรายเอาท์ (tryout) คือเลือกเอาไว้ก่อนแล้วนำมาทดสอบความสามารถทางการแสดงตามที่ผู้วิจัยกำหนดให้ จนได้ผู้ที่เข้าเกณฑ์ตามที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ แบ่งเป็นผู้ชาย 3 คน และผู้หญิง 3 คน รวมทั้งสิ้นจำนวน 6 คนมาทดลองการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ครั้งที่ 1

การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 2

มีการเพิ่มรายละเอียดของบท ทำให้จำนวนของนักแสดงไม่เพียงพอต่อการหมุนเวียนเพื่อทำการแสดงผู้วิจัยจึงทำการคัดเลือกนักแสดงเพิ่มเติม โดยพิจารณาจากความสามารถและทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ด้วยวิธีการ ทรายเอาท์ (tryout) เช่นเดิม จนได้นิสิตสาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเพิ่มเติม รวมกับนักแสดงเดิมรวมจำนวนทั้งสิ้น 15

คน แบ่งเป็นผู้ชาย 6 คน และผู้หญิง 9 คน นักแสดงทั้ง 2 กลุ่มมีทักษะทางนาฏยศิลป์และสามารถแสดงได้หลากหลายรูปแบบ จากนั้นนำนักแสดงทั้งหมดมาเป็นกลุ่มตัวอย่างในการทดลองการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์ในครั้งที่ 2

การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 3

ทักษะทางนาฏยศิลป์ที่ต่างกันทำให้เกิดอุปสรรค์ในการออกแบบจึงมีความจำเป็นในการตัดนักแสดงบางส่วนออก ผู้วิจัยจึงแก้ไขปัญหาโดยการเลือกนักแสดงมาจากนิสิตสาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อแก้ไขจุดบกพร่องทั้งนี้การคัดเลือกนักแสดงยังคงเลือกใช้วิธีแบบทรายเอาท์ (try out)อยู่ โดยคำนึงถึงทักษะการปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์ และการถ่ายทอดอารมณ์ของนักแสดงเป็นหลัก จนได้นักแสดงรวมทั้งสิ้น 8 คนแบ่งเป็นผู้ชาย 4 คนและผู้หญิง 6 คน โดยนำนักแสดงมาทำการทดลองการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์ในครั้งที่ 3 นี้

การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 4

จากการทดลองครั้งที่ 3 มีการกำหนดทิศทางของบทชัดเจนมากขึ้น โดยการรวมกันของ Introduction(องก์1)และเบื้องหน้า(องก์2) เข้าไว้ด้วยกันจึงสามารถลดจำนวนนักแสดงลงได้ตามแนวคิด Minimalism ทำให้การจัดการเรื่องการหมุนเวียนของจำนวนนักแสดงมีความเหมาะสม ผู้วิจัยพิจารณาหลักเกณฑ์การคัดเลือกนักแสดงจากการพิจารณานักแสดงผู้มีทักษะในการเคลื่อนไหวที่เหมาะสมกับการแสดง และสามารถเข้าใจในสิ่งที่ผู้กำกับการแสดงต้องการสื่อสารได้เป็นอย่างดีด้วยวิธีทรายเอาท์ (tryout) จนได้นิสิตสาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 4 คน นักศึกษาสาขาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒและมหาวิทยาลัยกรุงเทพรวม 10 คน นักแสดงทั้งหมดมีทักษะทางนาฏยศิลป์และสามารถแสดงได้หลากหลายรูปแบบ แบ่งบทบาทหน้าที่เป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มนักแสดงที่มีทักษะด้านนาฏยศิลป์มารับบทเป็นนักแสดงหลัก และกลุ่มนักแสดงที่มีทักษะด้านละครตะวันตกมารับบทเป็นนักแสดงสมทบรวมจำนวนทั้งสิ้น 14 คนแบ่งเป็นผู้ชาย 6 คนและผู้หญิง 8 คนแล้วนำมาใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการทดลองการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์ในครั้งที่ 4

จากการที่ผู้วิจัยได้กำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการมีประสบการณ์การเรียนและการทำงาน (Experience) หมายถึงผู้วิจัยใช้ประสบการณ์ที่ผ่านมาลดเวลาในการค้นหาตัวแสดงสามารถเลือกใช้นักแสดงที่ตรงกับงานวิจัยได้ประกอบกับสามารถใช้ความหลากหลายของนักแสดงมาใช้ให้เกิดประโยชน์นอกจากนี้ยังถ่ายทอดองค์ความรู้ (Communication)สื่อสารความต้องการของงานการแสดงผ่านนักแสดงเหล่านี้ไปสู่ผู้ชมได้จนอาจกล่าวได้ว่าการกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดงครั้งนี้ได้มาจากประสบการณ์และ

ความสามารถในการสื่อสารของผู้วิจัยทั้งสิ้นจึงทำให้นักแสดงของผลงานงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้มีสามารถสื่อสารต่อผู้ชมด้วยความสมบูรณ์

4.3.2 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ประเมินจากการรวบรวมความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ ผู้ที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ เกณฑ์การสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินต้นแบบนาฏยศิลป์และประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย เพื่อนำมาสรุปและอภิปรายผลในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอแนวคิดของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังดังนี้

4.3.2.1 แนวคิดการแสดง เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

แนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหน้า(Front)นั้นมีปรากฏอยู่ในแนวคิดทฤษฎีของการท่องเที่ยว(Tourism) ที่ให้ความสำคัญกับการจัดฉากของแหล่งท่องเที่ยวเพื่อให้นักท่องเที่ยวดู ส่วนเบื้องหลัง(Back) หมายถึงสิ่งที่อยู่นอกสายตาของนักท่องเที่ยวโดยทั่วๆ ไป ซึ่งอาจจะเป็นวิถีชีวิตของชาวบ้าน หรือกิจกรรมในชีวิตจริงของชุมชน ในหลายกรณี ข้อเท็จจริงที่อยู่เบื้องหลังของการจัดฉากของแหล่งท่องเที่ยวนี้กลับสามารถดึงดูดสายตาของนักท่องเที่ยวจำพวกที่ต้องการเสาะแสวงหาความจริงแท้ของการดำรงชีพของผู้คนในด้านของศิลปะการแสดง เช่น ละคร หรือภาพยนตร์ ก็มีความคิดนี้มาช้านาน เบื้องหน้า (Front) ในที่นี้หมายถึงการจัดฉากเบื้องหน้าเวทีเพื่อแสดงให้ผู้ชมดู ส่วนเบื้องหลัง(Back) หมายถึงข้างหลังฉากการแสดง อันเป็นกิจกรรมของการตระเตรียมงานก่อนการแสดงจริงสำหรับผู้ชม

แนวคิดการแสดง เบื้องหน้าเบื้องหลังในงานวิจัยนี้ได้มาจากการศึกษาข้อมูลจนค้นพบหลักฐานของการแสดงเบื้องหน้าเบื้องหลังซึ่งเป็นฉากย่อยของการแสดงในอดีต ที่ยังไม่ปรากฏว่ามีใครนำประเด็น "เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)" มานำเสนอเป็นแนวคิดหลักของการแสดงโดยเฉพาะงานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

แนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังนี้ช่วยให้ผู้ชมได้รับรู้และเข้าใจเรื่องราวที่เกิดขึ้นนอกเหนือจากด้านหน้าของเวทีการแสดงซึ่งผู้วิจัยมีความสนใจที่จะนำมาเปิดเผยให้เห็น อย่างจริงใจโดยนำมาเป็นแนวคิดหลักในการออกแบบบทการแสดงที่เชื่อมโยงจาก เบื้อหน้าสู่เบื้องหลังแล้วสะท้อนออกมาพร้อมกันในองค์ที่ 3 ลีลาการแสดงเบื้องหน้าใช้ท่ากล่อมหน้ามาเป็นคำสำคัญใช้ลีลาชีวิตประจำวันมาแสดงถึงเบื้องหลังและนำเสนอพร้อมกันในองก์ที่ 3 ชุดและเครื่องสวมศีรษะที่โปร่งใสไม่ปิดบัง พื้นที่การแสดงที่เปลือยออกให้เห็นทั้งเบื้องหน้าเบื้องหลัง การออกแบบองค์ประกอบเหล่านี้ล้วนมาจากแนวคิดการแสดง เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ทั้งสิ้น

จากการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังโดยคำนึงถึงแนวคิดการแสดง เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)ทำให้เห็นว่า

งานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับความคิดสร้างสรรค์ (Creativity)ในการบูรณาการแนวคิดการท่องเที่ยว(Tourism)ให้เข้ากับงานนาฏยศิลป์ ถือว่าเป็นผู้นำและผู้บุกเบิก(Pioneer)ในการนำแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังมาเป็นแนวคิดหลักในการการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จนกล่าวได้ว่าการผลงานงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างสูง

4.3.2.2 ความคิดสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง คำนึงถึงความสร้างสรรค์ เช่น ด้านบทการแสดงนำเอาแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังมาเป็นประเด็นหลักของการสร้างบทการแสดงแต่ยังเคารพในคุณค่าของบทการแสดงเดิม ใช้วงดนตรีไทยบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation)เปิดโอกาสให้นักดนตรีสร้างสรรค์ในการบรรเลงได้ ลีลาใช้นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมาบูรณาการผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่(Post-Moderndance) และท่าในชีวิตประจำวัน(Everyday Movement) เครื่องแต่งกายที่ประยุกต์จากชุดยื่นเครื่อง พระ-นางในแบบนาฏยศิลป์แต่ลดทอนรายละเอียดให้เคลื่อนไหวได้ดีแต่คงรูปลักษณ์(Form)ให้คนนึกถึงชุดต้นแบบได้ อุปกรณ์ประกอบการแสดงมีความสร้างสรรค์ตรงที่ทำน้อยได้มาก (Less in more)มีไม่กี่ชิ้นแต่สามารถสร้างความเข้าใจกับองก์ที่ 2 ได้ พื้นที่มีความสร้างสรรค์ที่นำภาพย์ 3 เหตุการณ์มานำเสนอพร้อมกันเหมือนความสามารถของจอภาพยนตร์มีการจัดการพื้นที่ดีถึงแม้ต้องย้ายสถานที่แต่ยังคงรูปแบบและแนวคิดในการนำเสนอไว้ได้ทำให้การแสดงบนเวทีไม่มีความจำเป็นอีกต่อไป แสงในการแสดงใช้เสริมสร้างเวลา ตำแหน่งแห่งที่ได้แม้ว่าแท้ที่จริงแล้วทุกเหตุการณ์เกิดขึ้นบนพื้นที่เดียวกันกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดงผู้วิจัยสร้างสรรค์ตรงที่นำทักษะของนักแสดงที่หลากหลายมาใช้ประโยชน์จะเห็นจากการแสดงได้ว่ามีทั้งการแล่นละคร การรำ และการเต้นผสมอยู่ในการออกแบบ

จากการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังโดยคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง ทำให้เห็นว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับความคิดสร้างสรรค์ (Creativity)ของกระบวนการคิดหาเหตุผล วิธีการด้วยประสบการณ์ความรู้ความสามารถในทุกองก์ประกอบ นอกจากนี้ยังมีจรรยาบรรณ (Ethic)ในการเคารพลีลา การแต่งกาย ความเชื่อดั้งเดิม การเคารพนพนอบครูที่สะท้อนออกมาในองก์ที่ 2 จนกล่าวได้ว่าการผลงานงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้มีความสร้างสรรค์อย่างสูง

4.3.2.3 ความหลากหลายในการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง คำนึงถึงความหลากหลายในการแสดงในหลายด้าน เช่น บทการแสดงมีการผสมผสาน

ระหว่างบทละครและบทพระราชนิพนธ์ ลีลามีการบูรณาการณ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับนาฏยศิลป์ และนาฏยศิลป์กับละคร อุปกรณ์การแสดงถึงแม้จะมีน้อยชิ้นแต่มีความหลากหลาย เช่น เตาแก๊สกระทะที่ควรอยู่ในครัวกลับมาอยู่ในห้องฝึกซ้อม โต๊ะหมู่ควรอยู่ในห้องพระกลับมาอยู่ข้างกะละมังล้างจาน ฯลฯ แต่ความย้อนแย้งกันของภาพตามแบบ Post-modern นี้ก็สามารถสร้างความรู้สึกและความหมายของการแสดงช่วงนั้นๆให้แตกต่างออกไป จะเห็นชัดเจนที่สุดในองก์ที่ 2 (เบื้องหลัง) ไม่ว่ากิจกรรมทำและทานอาหาร แต่งหน้าแต่งตัว ฝึกซ้อมการแสดง ปรากฏอยู่ในพื้นที่เดียวกัน ยังมีการคัดเลือกนักแสดงที่มีทักษะหลากหลาย ทำให้รูปแบบการแสดงมีการผสมระหว่าง นาฏยศิลป์และละคร การคำนึงถึงความหลากหลายในองก์ประกอบเหล่านี้ทำให้การแสดงมีรูปแบบที่แต่งต่างออกไปตามความหลากหลายที่เกิดขึ้น

จากการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังโดยคำนึงถึงความหลากหลายในการแสดง ทำให้เห็นว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับความสามารถหลากหลาย (เป็นพหูสูต) (Versatile) ในส่วนของผู้สร้างสรรค์ต้องเป็นมีความรู้และประสบการณ์มาก จึงสามารถนำมาบูรณาการการแสดงและปรับเปลี่ยนได้อย่างเหมาะสมมีมุมมองรอบด้านแบบ สหศาสตร์ ในส่วนของงานความหลากหลายช่วยให้เกิดสภาวะสดใหม่เสมอ อาจกล่าวได้ว่าการผลงานงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้มีความหลากหลายและใช้ประโยชน์จากความหลากหลายนี้ได้อย่างสูงสุด

4.3.2.4 ทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น (Post – modern)

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง คำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น (Post – modern) โดยการใช้เสียงจากวงดนตรีไทยมาสื่อความหมายว่าเป็นหลังเวทีการแสดงด้วยวิธีการ ด้นสด(Improvise) แปลว่าการบรรเลงมิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อประกอบการแสดงให้ไพเราะหรือสร้างบรรยากาศอีกต่อไป แต่นำมาเป็นสัญลักษณ์ของการฝึกหัดฝึกซ้อมหลังโรงละคร ในส่วนการออกแบบลีลามีการนำลีลาดั้งเดิมจากนารายณ์อวตาร มาจัดว่างใหม่เป็นการแสดงองก์ 1 แต่ไม่ได้มีความหมายเกี่ยวกับการแสดงเดิมเลย เครื่องแต่งกาย ใช้การลดทอนรายละเอียดของการปัก ตามแบบมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) สลายความทึบของชุดให้โปร่งใสมองทะลุผ่านได้ พื้นที่สำหรับการแสดงมีการเคลื่อนเลื่อนไหลในความหมายของการใช้พื้นที่การแสดง เช่น พื้นที่หน้าเวทีในองก์ที่ 1 กลับกลายเป็นหลังเวทีในองก์ที่ 2 เปลี่ยนความหมายใหม่ไป ในองก์ที่ 3 ยังผ่ากฎเกณฑ์เรื่องเวลาและสถานที่เพราะมีการเปลือยเวทีเปิดให้เห็นทุกรายละเอียดความจริงที่อยู่นอกเหนือ Acting areaนำเสนอ 3เหตุการณ์ 3ช่วงเวลา 3สถานที่ 3กลุ่มมนุษย์ไปพร้อมกัน ในองก์เดียวกันนี้พื้นที่ส่วนกึ่งกลางเวทีก็มีนักแสดงที่รับบทเป็นคนดูอยู่ จึงเกิดการตั้งคำถามว่าสรุปแล้วฉันหรือเธอที่เป็นคนดูกันแน่ ผู้วิจัยเห็นว่าการออกแบบพื้นที่การแสดงของผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น(Post-modern) เป็นอย่างมาก

จากการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังโดยคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น (Post – modern) ในการแสดง ทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับสร้างสรรค์ (Creativity) มีความสามารถสร้างสรรค์งานประยุกต์ความรู้ของแนวคิดแบบโพสต์โมเดิร์นเข้าความงามทางนาฏยศิลป์บนบริบททางสังคม(ทฤษฎีเบื้องหลังหน้ากาก) ตามองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องในงานศิลปะด้วยทัศนะและกระบวนการความคิดที่ดีจนอาจกล่าวได้ว่าผลงานงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้เป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างสูงสุด

4.3.2.5 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง คำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง ถึงแม้การแสดงในครั้งนี้จะมีรูปแบบร่วมสมัยแต่การออกแบบบทการแสดงจากบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความเป็นไทยด้วยถ้อยภาษาลีลาการประพันธ์ทำให้ผู้ชมรำลึกถึงและภาคภูมิใจในสิ่งนี้ เสียงและดนตรีประกอบไม่ได้ใช้ในด้านสุนทรียะแต่เป็นสัญลักษณ์ ที่สื่อว่าอยู่หลังเวทีการแสดง ลีลากล่อมหน้าให้ความหมายของการแสดงเบื้อหน้าเพราะเป็นท่าทางด้านนาฏยศิลป์ที่ให้ในการแสดงเบื้องหน้า เครื่องแต่งกายได้มีการลดทอนรายละเอียดจากของเดิมลงแต่ให้ความสำคัญกับการนำเสนอความหมายที่แฝงอยู่ เน้นความโปร่งใส(see through)ให้ความหมายว่าเปิดเผย ถึงแม้ว่าชุดจะดูแปลกตาแต่คงไว้ด้วยจีบหน้านาง สไบนาง โจงกระเบนหรือแม้แต่ชฎาเครื่องสวมศีรษะอันเป็นสัญลักษณ์ที่ผู้วิจัยถอดทรงมาจากชุดนาฏยศิลป์ไทย อุปกรณ์ประกอบการแสดง ในฉากที่นักแสดงต้องตั้งแถวเข้าไปบูชาครูที่โต๊ะหมูด้วยความเคารพครูไม่สามารถตั้งเศียรฤาษี (เศียรพ่อแก่) ได้ ผู้วิจัยจึงจำลองโต๊ะหมู่และใช้กล่อมสีแดงเป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายแทน แม้แต่การใช้เตาแก๊ส กระทะ กะละมังล้างจาน โต๊ะแต่งหน้า ราวเหล็กแขวนเสื้อผ้า ล้วนแล้วแต่เป็นสัญลักษณ์ของด้านหลังเวทีการแสดงทั้งสิ้น นั้นหมายความว่าในการแสดงครั้งนี้มีการใช้สัญลักษณ์อยู่มากมายและการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดงนี้ก็เป็นสิ่งสำคัญเช่นกัน ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการใช้สัญลักษณ์ในงานครั้งนี้เป็นการทำน้อยแต่ได้มาก เพราะสิ่งเล็กๆเพียงสิ่งเดียวแต่ให้ความหมายและให้ความเข้าใจได้มากมาย

จากการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังโดยคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง ทำให้เห็นว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับประสบการณ์ (Experience) และการสื่อสาร (Communication) ผู้วิจัยจำเป็นต้องใช้ความรอบรู้จากประสบการณ์ในการคัดสรรค์สิ่งที่จะนำมาเป็นสัญลักษณ์แล้วสามารถสื่อความหมายได้ ส่วนในด้านตัวการแสดงก็เป็นสัญลักษณ์ในการทวงถามผู้คนว่ามีความรู้สึกต่อศิลปะแขนงนี้อย่างไร และการที่ผู้วิจัยเลือกสร้างงานไทยร่วมสมัยนี้ก็เป็นสัญลักษณ์ถึงความรักในงานนาฏยศิลป์ของผู้วิจัย อันแสดงให้เห็นถึงการมีจิตวิญญาณแห่งความเป็นศิลปิน (Spiritual) ของผู้วิจัยอีกด้วยจนอาจกล่าวได้

ว่าผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้เป็นผลงานที่เป็นความภาคภูมิใจที่สุด เพราะนอกจากจะได้รับใช้วงการนาฏยศิลป์แล้วยังได้สร้างสรรค์งาน Art for art sake (ศิลปะเพื่อศิลปะ) อย่างแท้จริง

4.4 สรุปบท

ในบทนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึง รูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ และแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยผู้วิจัยได้แยกวิเคราะห์รูปแบบของการแสดง ตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ไว้ 8 องค์ประกอบหลัก อันได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบพื้นที่การแสดง การออกแบบแสงการแสดง การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง ในส่วนแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์นั้น ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการคำนึงถึงแนวคิดการแสดง เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ การคำนึงถึงความหลากหลายในการแสดง การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น(Post-modern) และการคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง และในบทที่ 5 จะเป็นบทสรุป ได้แก่ ผลที่ได้จากการวิจัยทั้งรูปแบบและแนวคิด ผลงานการแสดง การอภิปรายผลสำรวจประชาพิจารณ์ ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยจะได้กล่าวในรายละเอียดในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุป

5.1 อารัมภบท

วิทยานิพนธ์เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงและหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ผ่านกระบวนการวิจัยแบบสร้างสรรค์ ได้แก่ การค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวข้องทั้งในประเทศและต่างประเทศ วิธีดำเนินการวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์งาน ตลอดจนการสรุปข้อมูล เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงและสรุปแนวคิดที่ได้จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด“เบื้องหน้าเบื้องหลังตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

จากการดำเนินงานตามกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ที่ผ่านมา ผู้วิจัยขอสรุปผลงานการ วิจัยสร้างสรรค์การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังโดยแบ่งเป็นประเด็นหัวข้อต่างๆได้ ดังนี้

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

จากการศึกษาตามกระบวนการวิจัย เพื่อค้นหารูปแบบในการแสดง และแนวคิดในการแสดง สำหรับวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังผู้วิจัยได้สรุปผลจากการวิจัย ซึ่งสามารถสรุปสาระจากงานวิจัยได้ 2 ประเด็นสำคัญ อันประกอบไปด้วย รูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยวิเคราะห์ จากองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยแยกสรุป ตามประเด็น ดังนี้

5.2.1 รูปแบบในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

ประกอบไปด้วยองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ 8 ประการได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบพื้นที่การแสดง การออกแบบแสงการแสดง การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง สามารถแสดงสาระโดยสังเขปในแต่ละประเด็นได้ดังนี้

5.2.1.1 การออกแบบบทการแสดง

รูปแบบบทการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง สามารถสรุปในเรื่องบทการแสดงได้ดังนี้

1) องก์ 1 เบื้องหน้า (Front) ใช้การถอดความบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในพระบาท สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ผ่านบทการแสดงละครจินตภาพเรื่อง “นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์” ปี พ.ศ.2539 ส่วนหนึ่งมาพัฒนาสร้างเป็นโครงเรื่องใหม่โดยเน้นการนำเสนอรูปแบบการแสดงให้มีความแตกต่างออกไป

2) องก์ 2 เบื้องหลัง (Back) เป็นบทการแสดงที่ได้จากการใช้ชีวิตประจำวันในห้องฝึกฝนฝึกซ้องหลังเวทีการแสดง บทสนทนาที่เกิดขึ้นเกิดการการด้นสน (Improvisation)

3) องก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหน้า (FRONT AND BACK) นำเสนอบทตามแนวคิดหลังสมัยใหม่(Post-modern) หมายถึงเปิดให้เห็น 3 เหตุการณ์ที่ต่างกรรมต่างวาระในเวลาเดียวกัน

5.2.1.2 การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง

รูปแบบของเสียงและดนตรีประกอบการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังสามารถสรุปได้ดังนี้

1) องก์ 1 เบื้องหน้า (Front) ใช้วงดนตรีไทย บรรเลงสด ดำเนินทำนองสม่ำเสมอ ซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive) ประกอบการอ่านบทกล่อนสดด้วยเสียงธรรมชาติของมนุษย์

2) องก์ 2 เบื้องหลัง (Back) บรรเลงเพลง“ฉิ่งมูล่ง”และ“นางนาค”สลับกับการด้นสด (Improvisation) เป็นสัญลักษณ์ของการฝึกฝนฝึกซ้อมของนักดนตรีหลังโรงละคร

3) องก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหน้า (FRONT AND BACK) ใช่ลองเทค (long take) หมายถึงดนตรียังบรรเลงต่อเนื่องแต่แสงไฟดับลงเพื่อสื่อว่าการแสดงกำลังจะเริ่มหลังจากนั้นเมื่อแสงสว่างกลับมาดนตรีใช้เสียงเงียบ (Silence) เพื่อสร้างความสนใจให้ผู้ชม ทันใดนั้นเพลงเชิดก็บรรเลงต่อ ให้ความหมายการการเวียนว่ายอยู่ในวัฏจักรแห่งความจริงที่วนเวียนอยู่คู่กับงานนาฏยศิลป์รู้จบ ตามแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังยุคโมเดิร์นดานซ์ (Post-Modern Dance)

5.2.1.3 การออกแบบลีลา

รูปแบบลีลาการแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง สามารถสรุปได้ดังนี้

1) องก์ 1 เบื้องหน้า (Front) ใช้หลักการออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์แบบข้ามวัฒนะธรรม (Cross culture) โดยผสมผสานและบูรณาการลีลา นาฏยศิลป์ไทยร่วมกับนาฏยศิลป์ตะวันตก ซึ่งเป็นการเปิด มุมมองใหม่ๆ และเปิดโอกาสให้กับคนรุ่นใหม่สามารถศึกษา เรียนรู้ และเข้าใจตลอดจนได้รับอรรถรสในการแสดงได้ง่ายขึ้น ตามแนวคิดของ โพสต์โมเดิร์น

ดานซ์ (Post Modern Dance)

2) องก์ 2 เบื้องหลัง (Back) ใช้รูปแบบการเคลื่อนไหวที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน หรือที่เรียกว่า“เอเวอร์รี่เดย์มูฟเม้นท์” (Everyday Movement) มาเป็นส่วนประกอบในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานการแสดง

3) องก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหน้า (FRONT AND BACK) เบื้องหน้าใช่ลีลานาฏยศิลป์แบบผสมผสานและบูรณาการข้ามวัฒนะธรรม เบื้องหลังใช้ลีลาชีวิตประจำวัน หรือที่เรียกว่า “เอเวอร์รี่เดย์มูฟเม้นท์” (Everyday Movement) นักแสดงรับบทผู้ชมใช้การ “หยุดนิ่ง” (Freeze) สามารถทำให้เห็นภาพ ความแตกต่างและความหมายที่แฝงที่อยู่ชัดเจนยิ่งขึ้นมากกว่าเคลื่อนไหวต่อเนื่องตลอดเวลา

5.2.1.4 การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง

เครื่องแต่งกายเป็นส่วนช่วยในการส่งเสริม ให้ผลงานการแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ในการออกแบบรูปแบบเครื่องแต่งกาย การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง สามารถสรุปได้ดังนี้

1) สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายจากแนวคิดหลัก เน้นการเปิดเผยจริงใจไม่มีสิ่งใดมาปกปิดปิดบัง ทั้งนี้ได้นำเรื่องการมองเห็นทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังมานำเสนอในเครื่องแต่งกาย โดยออกแบบให้ลักษณะมองทะลุผ่าน “ซีทรู” (see through) เพื่อนำไปสู่การให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ตามแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง

2) ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ที่เอื้อต่อลีลาและการเคลื่อนไหวของนักแสดง

5.2.1.5 การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

ในงานวิจัยนี้ได้สร้างสรรค์อุปกรณ์ประกอบการแสดงสำหรับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ซึ่งสามารถสรุปได้ตามประเด็นดังต่อไปนี้

1) สร้างสรรค์อุปกรณ์การแสดงภายใต้แนวคิด “สัญลักษณ์” (symbol) ทั้งในแง่ของแนวคิด รูปแบบ ตลอดจนวิธีการนำเสนอเพื่อสร้างบรรยากาศและความเข้าใจในฉากนั้น

2) เลือกใช้อุปกรณ์ที่มุ่งเน้นความเรียบง่าย ทำน้อยได้มาก (less is more) เช่น เตาแก๊ส กะละมังล้างจาน โต๊ะแต่งหน้า ราวเหล็กแขวนเสื้อผ้า ล้วนแล้วแต่เป็นการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เรียบง่ายแต่สามารถช่วยในการสื่อสารเรื่องราว สถานที่ เวลาได้เป็นอย่างดีโดยผู้วิจัยยึดหลักแนวคิดทำน้อยได้มาก (less is more) นี้

5.2.1.6 การออกแบบพื้นที่การแสดง

การออกแบบพื้นที่เวทีสำหรับการแสดง ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง สามารถสรุปได้ดังนี้

เลือกใช้พื้นที่เอนกประสงค์ห้องโถงชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพราะสามารถใช้พื้นที่ได้หลากหลายในการสร้างสรรค์การแสดง เป็นพื้นที่เปิดกว้างทางความคิดของผู้สร้างสรรค์และไม่จำกัดจินตนาการของผู้ชมการแสดง พื้นที่หลังตะแกรงเหล็กยังสามารถสื่อความหมายย้อนแย้งแบบ Post-modern(หลังสมัยใหม่) ตามแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังได้อีกด้วย

5.2.1.7 การออกแบบแสงการแสดง

เรื่องของการออกแบบแสงในงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง สามารถสรุปได้ดังนี้

1) องก์ที่1 (เบื้องหน้า) ใช้การออกแบบแสงที่ทำให้เกิดเงาของวัตถุในบรรยากาศต่างๆ ใช้ไฟโฟโล่ (Follow Light) เป็นตัวกำหนดจุดสนใจ (Focus) ให้กับผู้ชม ใช้การเคลื่อนไหวของไฟมูฟวิ่งเฮด(Moving Head)กวาดทั่วพื้นที่การแสดง ให้ความรู้สึกเหมือนชมการแสดงมหรสพ

2) องก์2 (เบื้องหลัง) ช่วงแรกเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นหลังเวทีมีการทำอาหารกินข้าว แต่งตัวแต่งหน้า จึงมีการออกแบบแสงให้เป็นแบบธรรมชาติหมายถึงแสงซึ่งได้จากแหล่งกำเนิดที่เกิดขึ้นเองไม่ได้ปรุงแต่ง เช่น ดวงอาทิตย์ หรือแสงกลางวัน (Daylight) โดยให้แสงส่องผ่านมาเหมือนแสงลอดผ่านช่องประตู ช่วงท้ายเป็นช่วงแสดงให้เห็นการบูชาศักดิ์สิทธิ์ของนักแสดงสื่อให้เห็นถึงความเชื่อความศรัทธาจึงออกแบบโดยใช้แสงสีโทนเย็น (Cool Color) สร้างความรู้สึกสงบน่าเลื่อมใสให้กับฉากนี้

3) องก์3 (เบื้องหน้าเบื้องหลัง) กำหนดให้แสงส่องด้างข้างเข้าหานักแสดงที่อยู่ในพื้นที่หลังตะแกรงเหล็กด้านขวาของผู้ชม มีสปอร์ตไลท์ (Spotlight) ส่องผ่านมาทางด้านหน้าให้ความหมายว่าเป็นพื้นที่เบื้องหน้า ในขณะที่พื้นที่หลังตะแกรงเหล็กด้านซ้ายให้แสงน้อยเห็นเป็นเงาลางๆให้ความหมายว่าเป็นพื้นที่เบื้องหลัง ส่วนกึ่งกลางเวทีให้แสงนิ่ง สะอาดเพื่อให้เห็นนักแสดงชัดเจน

5.2.1.8 การกำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดง

นักแสดงที่ใช้ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังสรุปได้ตามประเด็นดังต่อไปนี้

คัดเลือกนักแสดงที่มีความถนัดทั้งทักษะทางการแสดงและการเต้น เพื่อการสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกในบทบาทการแสดง และสามารถนำเสนอตัวละครได้ชัดเจน โดยใช้วิธีการทรายเอาท์ (tryout) ได้นักแสดง 2 กลุ่มที่มีทักษะทางนาฏยศิลป์และละครสามารถแสดงได้หลากหลาย เป็นนิสิตสาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 4 คน

นักศึกษาสาขาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒและมหาวิทยาลัยกรุงเทพรวม 10 คน

5.2.2 แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้า เบื้องหลัง

แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้า เบื้องหลัง มีการการคำนึงถึงประเด็นต่างๆ ดังที่ผู้วิจัยสามารถสรุปตามประเด็นคำถามที่กำหนดไว้ได้ดังนี้

5.2.2.1 แนวคิดการแสดงเบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK)

แนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังนี้ช่วยให้ผู้ชมได้รับรู้และเข้าใจเรื่องราวที่เกิดขึ้นนอกเหนือจากด้านหน้าของเวทีการแสดงซึ่งผู้วิจัยมีความสนใจที่จะนำมาเปิดเผยให้เห็น อย่างจริงใจ โดยนำมาเป็นแนวคิดหลักในการออกแบบบทการแสดงที่เชื่อมโยงจาก เบื้อหน้าสู่เบื้องหลังแล้วสะท้อนออกมาพร้อมกันในองค์ที่ 3 ลีลาการแสดงเบื้องหน้าใช้ท่ากล่อมหน้ามาเป็นคำสำคัญ ใช้ลีลาชีวิตประจำวันมาแสดงถึงเบื้องหลังและนำเสนอพร้อมกันในองก์ที่ 3 ชุดและเครื่องสวมศีรษะที่โปร่งใสไม่ปิดบัง พื้นที่การแสดงที่เปลือยออกให้เห็นทั้งเบื้องหน้าเบื้องหลัง การออกแบบองค์ประกอบเหล่านี้ล้วนมาจากแนวคิดการแสดง เบื้องหน้าเบื้องหลัง (FRONT AND BACK) ทั้งสิ้น

5.2.2.2 ความคิดสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้า เบื้องหลัง คำนึงถึงความสร้างสรรค์ เช่น ด้านบทการแสดงนำเอาแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังมาเป็นประเด็นหลักของการสร้างบท ใช้วงดนตรีไทยบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation)เปิดโอกาสให้นักดนตรีสร้างสรรค์ ลีลาใช้นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่บูรณาจากนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่(Post-Moderndance) และท่าในชีวิตประจำวัน(Everyday Movement) เครื่องแต่งกายที่ประยุกต์จากชุดยี่นเครื่อง พระ-นางแต่ลดทอนรายละเอียดให้เคลื่อนไหวได้ดี อุปกรณ์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ตรงที่ทำน้อยได้มาก(Less in more)มีไม่กี่ชิ้นแต่สามารถสร้างความเข้าใจได้มาก พื้นที่มีความสร้างสรรค์ที่นำภาพ 3 เหตุการณ์มานำเสนอพร้อมกันเหมือนความสามารถของจอภาพยนตร์ แสงในการแสดงช่วยบอกเวลา ตำแหน่งแห่งที่ได้แม้ว่าแท้ที่จริงแล้วทุกเหตุการณ์เกิดขึ้นบนพื้นที่เดียวกัน กำหนดบทบาทและการคัดเลือกนักแสดงได้นำทักษะที่หลากหลายของนักแสดงมาใช้ให้เกิดประโยชน์

5.2.2.3 ความหลากหลายในการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้า เบื้องหลัง คำนึงถึงความหลากหลายในการแสดงในหลายด้าน เช่น บทการแสดงมีการผสมผสานระหว่างบทละครและบทพระราชนิพนธ์ ลีลามีการบูรณาการณ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับนาฏยศิลป์ และนาฏยศิลป์กับละคร อุปกรณ์การแสดงถึงแม้จะมีน้อยชิ้นแต่มีความหลากหลาย เช่น เตาแก๊สกระทะ

สร้างความรู้สึกและความหมายของการแสดงช่วงนั้นๆให้แตกต่างออกไป จะเห็นชัดเจนที่สุดในองก์ที่ 2 (เบื้องหลัง) ที่มีกิจกรรมทำและทานอาหาร แต่งหน้าแต่งตัว การฝึกซ้อม ปรากฏอยู่ในพื้นที่เดียวกัน

5.2.2.4 ทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น (Post-modern)

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง คำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น (Post – modern) ในด้านการใช้เสียงจากวงดนตรีไทยแต่มิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อความไพเราะแต่นำมาเป็นสัญลักษณ์ของการฝึกหัดฝึกซ้อมหลังโรงละคร มีการนำลีลาดั้งเดิมจากนารายณ์อวตาร มาจัดว่างใหม่ แต่ไม่ได้มีความหมายเกี่ยวกับการแสดงเดิมเลย เครื่องแต่งกายลดทอนรายละเอียดของการปัก ตามแบบมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) สลายความทึบของชุดให้โปร่งใสมองทะลุผ่านได้ พื้นที่สำหรับการแสดงมีการเคลื่อนเลื่อนไหลในความหมาย

5.2.2.5 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง คำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง กล่าวคือในด้านการออกแบบบทการแสดง เสียงและดนตรีประกอบมิได้หวังผลทางด้านสุนทรียะ หากแต่เป็นการแสดงสัญลักษณ์ถึงการฝึกฝนฝึกซ้อมของนักดนตรีฝึกหัด ลีลากล่อมหน้าถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์เบื้องหน้า เครื่องแต่งกายได้มีการลดทอนรายละเอียดแต่ให้ความสำคัญกับความโปร่งใสใช้เป็นสัญลักษณ์แห่งการมองเห็นความจริงไม่ปิดบัง เปิดเผย เพื่อนำเสนอความหมายเบื้องหน้าเบื้องหลังที่แฝงอยู่ กล่องสีแดงเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงที่บรรจุเศียรฤาษี(เศียรพ่อแก่)

5.3 ผลงานการแสดงเรื่องการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

ผู้วิจัยได้จัดนิทรรศการนำเสนอผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ในวันที่ 1 - 2 ตุลาคม 2558 ณ บริเวณห้องโถงอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เวลา 18.00 - 24.00 น. ซึ่งมีการนำเสนอผลงานการแสดงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์จำนวนทั้งสิ้น 6 ชุดการแสดง ดังกำหนดการของการแสดงในแต่ละชุดดังต่อไปนี้

Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.1 ตารางสรุปกิจกรรมในวันแสดงผลงานโดยสังเขป

การแสดงผลงาน DFA#6 Dance For All_06 การแสดงชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง วันที่ 1-2 ตุลาคม พ.ศ. 2558 ณ โถงคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	
เวลา	**กิจกรรม**
10.00-16.00 น.	- จัดนิทรรศการ ตกแต่งสถานที่ และเตรียมพื้นที่ที่สำหรับผู้เข้าชมการแสดง - ซ้อมเทคนิคไฟ เสียง และดนตรีประกอบในการแสดง (Technical Rehearsal) - ซ้อมนักแสดงในรายละเอียดที่ต้องแก้ไข (Polishing Rehearsal) - นักแสดงแต่งตัว แต่งหน้า พร้อมทำสมาธิในการแสดง
16.00-17.30 น.	ลงทะเบียน
17.45 -18.00 น.	พิธีกรดำเนินรายการ
18.00 -18.45 น.	การแสดงชุดที่1: การสร้างสรรค์ละครเพลงร่วมสมัย เรื่อง ศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย
18.50-19.35 น.	การแสดงชุดที่2: **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง**
19.40-20.25 น.	การแสดงชุดที่3: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ทาส
20.30-21.15 น.	การแสดงชุดที่4: การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพการแสดงของนราพงษ์ จรัสศรี
21.20-22.05 น.	การแสดงชุดที่5: การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์
22.10-22.55 น.	การแสดงชุดที่6: การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ผ่านพัฒนาการในเรื่องพระมหาชนก
21.45 น.	กิจกรรมการถ่ายภาพ และปิดงาน

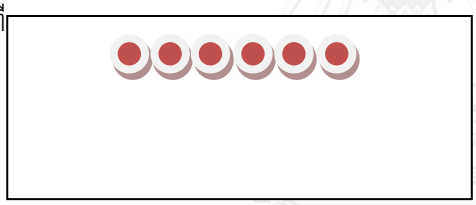
ผลงานการแสดงของงานวิจัย

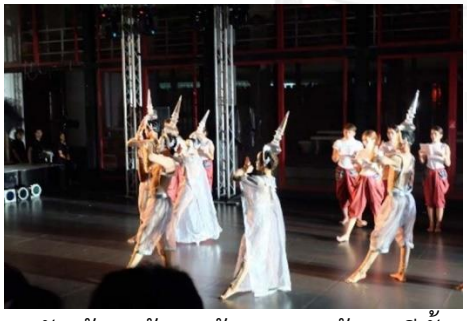
การแสดงชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ที่ 1 เบื้องหน้า(Front)</th></tr>
<tr><th>ภาพและลีลาประกอบการแสดง</th><th>เรื่องราวของการแสดง</th></tr>
<tr><td>

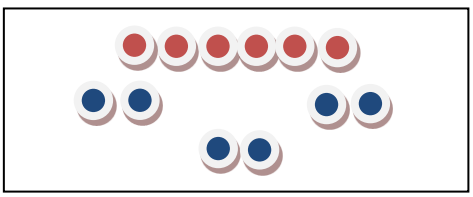
ช่วงที่1 : เปิดเรื่อง กลุ่มนักแสดงสมทบยืนเรียงหน้ากระดานอ่านบทในการแสดง

“เมื่อนั้น เทพไทนางฟ้าทุกราศี ฯลฯ”

หลังเวที


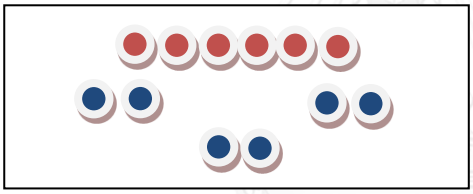
หน้าเวที


นักแสดงหลักเข้ามาด้านหน้าจากทางข้างเวทีทั้งสองด้าน ทำท่าทาง “ยักย้ายถ่ายเทเล่ห์กล” โดยยกมือขวาตั้งขึ้นแล้วตั้งมือซ้ายแนวระนาบ ให้เป็นลักษณะตั้งฉากกัน

หลังเวที


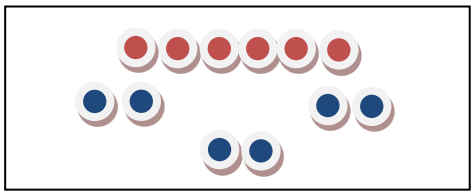
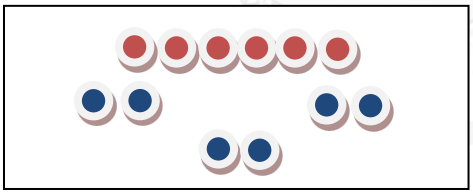
หน้าเวที
</td><td>
เป็นการอ่านบทกลอนที่มีเนื้อหามาจาก “นารายณ์อวตาร รามเกียรติ์วิวัฒน์” ซึ่งเป็นการแสดงที่เคยมีการแสดงมาก่อนแล้ว โดยที่เลือกละครเรื่องนี้ เพราะมีการใช้รูปแบบคำประพันธ์เป็นร้อยกรองสละสลวย แต่อ่านแล้วสามารถเห็นเป็นภาพการเคลื่อนไหวได้อย่างชัดเจน และมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการเกริ่นนำให้ผู้ชมได้เห็นว่า นี่เป็นการแสดงจริงหน้าเวที

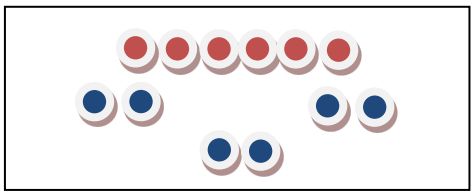
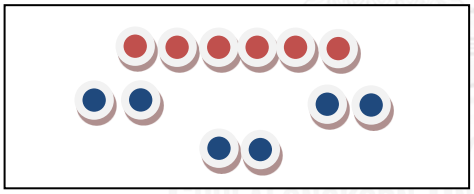
นักแสดงสมทบอ่านบทกลอนร่วมกับการออกแบบเคลื่อนย้ายตัวของกลุ่มนักแสดงหลักปฏิบัติลีลาต้นแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนารายณ์อวตารประกอบ เสมือนทบทวนถึงการแสดงและเกริ่นนำผู้ชมให้เห็นความต้องการนำเสนอผ่านการแสดงนี้
</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ที่ 1 เบื้องหน้า(Front)</th></tr>
<tr><th>ภาพและลีลาประกอบการแสดง</th><th>เรื่องราวของการแสดง</th></tr>
<tr><td>
นักแสดงสมทบด้านหลังอ่านชื่อท่า “เทวัญกระชั้นไล่ตามมา” นักแสดงหลักทำท่าทาง โดยนักแสดงชายนั่งตั้งเข่าซ้ายขึ้นมา สองมือจับนักแสดงหญิงไว้ ส่วนนักแสดงหญิงยืนให้เป็นระดับเดียวกับนักแสดงชาย ยกแขนขวาคว่ำมือยืดออกไปข้างหน้า ขาซ้ายยกขึ้น
หลังเวที
 
หน้าเวที

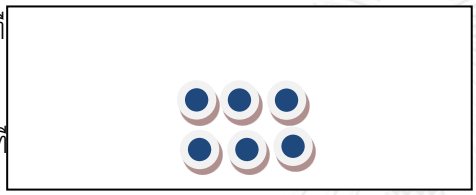
นักแสดงหลักทำท่า “มิให้ใกล้ชิด”นักแสดงหญิงก้าวขาขวาไขว่ทิ้งน้ำหนักมาข้างหน้า มือขวายกตั้งขึ้นข้างแก้มซ้าย มือซ้ายยกขึ้นระดับเดียวกัน นักแสดงชายมือกอดอก ขาขวาเหยียดไปทางด้านข้าง ใบหน้านักแสดงหันเข้าหากัน</td><td>ผู้วิจัยนำลีลาดั้งเดิมมาประกอบใหม่ ให้เกิดรูปแบบการแสดงเฉพาะของเบื้องหน้าในการแสดงครั้งนี้

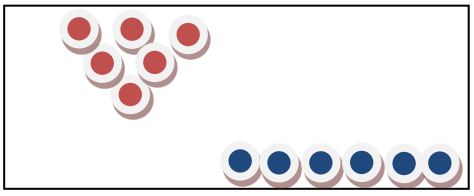
นักแสดงหลัก 6 คนแสดงลีลาต้นแบบดังเดิมในแบบร่วมสมัย ประกอบกับนักแสดงสมทบอ่านกล่อนในองก์ที่1</td></tr>
</table>

องก์ที่ 1 เบื้องหน้า(Front)	
ภาพและลีลาประกอบการแสดง	**เรื่องราวของการแสดง**
หลังเวที  หน้าเวที นักแสดงสมทบอ่านท่าผาลาเพียงไหล่นักแสดงหญิงตั้งมือขวาระดับคิ้ว มือซ้ายหงายระดับเอว กระดกขาซ้ายขึ้น นักแสดงชายตั้งเข่ามือขวาหงายยกขึ้นระดับหัว มือซ้ายหงาย ระดับเอว หลังเวที  หน้าเวที นักแสดงชายหญิงยืนลักษณะเข้าคู่กัน นักแสดงหญิงตั้งมือขึ้นระดับคิ้วทั้งข้าง นักแสดงชายจีบคว่ำทั้งสองมือระดับใบหน้านักแสดงหญิง	นักแสดงหลัก 6 คนแสดงลีลาต้นแบบดังเดิมในแบบร่วมสมัย ประกอบกับนักแสดงสมทบอ่านกล่อนในองก์ที่1 ต่อเนื่อง นักแสดงหลัก 6 คนแสดงลีลาต้นแบบดังเดิมในแบบร่วมสมัย ประกอบกับนักแสดงสมทบอ่านกล่อนในองก์ที่1 ต่อเนื่อง

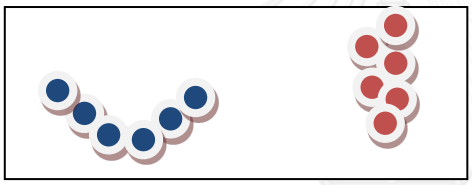
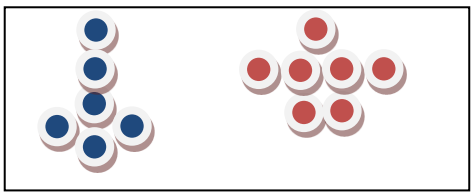
องก์ที่ 1 เบื้องหน้า(Front)	
ภาพและลีลาประกอบการแสดง	**เรื่องราวของการแสดง**
หลังเวที  หน้าเวที นักแสดงสมทบอ่านบท“สุขเกษมปรมปรีย์”นักแสดงหญิงกระดกขาขวาไปทางด้านหลัง มือซ้ายจีบระดับใบหน้า มือขวาจีบส่งหลัง นักแสดงชา หลังเวที  หน้าเวที	นักแสดงหลัก 6 คนแสดงลีลาต้นแบบดังเดิมในแบบร่วมสมัย ประกอบกับนักแสดงสมทบอ่านกล่อนในองก์ที่1 ต่อเนื่อง

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ที่ 1 เบื้องหน้า(Front)</th></tr>
<tr><th>ภาพและลีลาประกอบการแสดง</th><th>เรื่องราวของการแสดง</th></tr>
<tr><td>

ช่วงที่2 : ดนตรีขึ้น นักแสดงยืนรวมกันแบ่งเป็นสองแถวๆ ละสามคน ค่อยๆก้าวย่างประกอบเพลง
หลังเวที
หน้าเวที


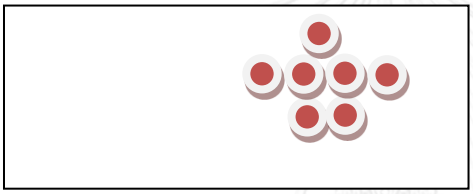
นักแสดงหลักยืนเรียงแถวมือโอบไหล่ต่อกันเป็นทอดๆ พร้อมก้าวย่างเข้ามาจากทางฝั่งขวาของเวที ส่วนนักแสดงสมทบยืนเป็นกลุ่มอยู่ทางด้านหลังฝั่งซ้ายของเวที
หลังเวที
หน้าเวที

</td><td>นอกจากนั้นยังมีการหาทิศทางที่ชัดเจนขององก์นี้ด้วยการนำนาฏยศัพท์ภาษาท่า “กล่อมหน้า”มากำหนดเป็น คำสำคัญ (Keyword) เพื่อสื่อประเด็นหลักขององค์ที่1(เบื้องหน้า)ให้เด่นชัดเพื่อให้เกิดความกระชับและป้องกันความสับสน เพราะผู้วิจัยตระหนักถึงความเข้าใจในการรับสารของผู้ชมเป็นสำคัญ อีกทั้งต้องการให้การแสดงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง มีความเป็นเอกภาพ

นักแสดงหลักแสดงลีลา“กล่อมหน้า” ร่วมกับนักแสดงสมทบ ที่รวมกลุ่มเป็นรูปสามเหลี่ยม สักเกตว่าจะมีการจัดกลุ่มแปลแถวตามทรงเลขาคณิตเพื่อเสื่อว่าเบื้องหน้ามีการประดิษฐ์สร้าง ไม่มีอิสระ</td></tr>
</table>

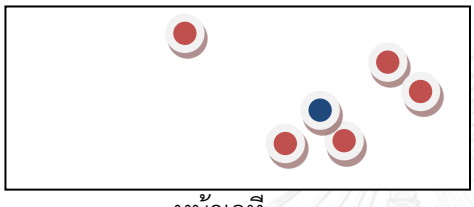
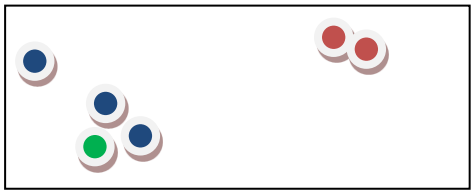
องก์ที่ 1 เบื้องหน้า(Front)	
ภาพและลีลาประกอบการแสดง	**เรื่องราวของการแสดง**
 นักแสดงหลักอยู่ฝั่งซ้ายของเวทีนั่งหลังตรงชันขาขึ้นด้านหนึ่ง นักแสดงประกอบทำท่าทางที่เปลี่ยนขยับไปเรื่อยๆ โดยในฉากนี้ใช้เทคนิค “หยุดนิ่ง” (Freeze) เพื่อทำให้ผู้ชมเห็นภาพชัดขึ้น หลังเวที หน้าเวที 	แสดงให้เห็นว่ามีการใช้กระบวนการออกแบบเชิงนาฏยศิลป์มาสร้างเป็นการแสดงตามระเบียบแห่งการออกแบบการแสดงโดยทั่วไป
 นักแสดงหลักทำท่าทางอยู่รวมเป็นกลุ่มบริเวณหน้าเวที ส่วนนักแสดงสมทบรวมเป็นนกลุ่มมี Movement อยู่เยื้องหลังทางขวาของเวที หลังเวที หน้าเวที 	แสดงการจัดองค์ประกอบโดยใช้ทฤษฎีทางศิลปะมาจัดการ ตามแบบโครงสร้างการออกแบบนาฏย์ศิลป์สะท้องแนวคิดเบื้องหน้าเป็นการจัดฉากไว้ ไม่เป็นธรรมชาติ

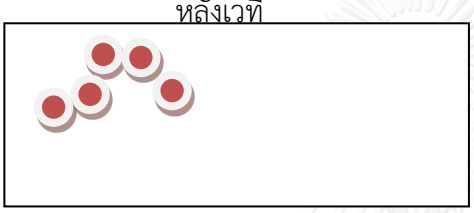
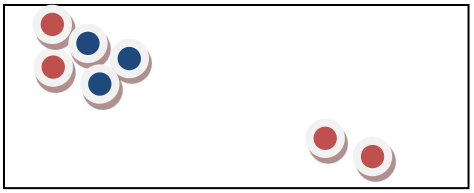
<table>
<tr><th colspan="2">องก์ที่ 1 เบื้องหน้า(Front)</th></tr>
<tr><th>ภาพและลีลาประกอบการแสดง</th><th>เรื่องราวของการแสดง</th></tr>
<tr><td>
นักแสดงสมทบจัดตำแหน่งการยืน-นั่ง พร้อมจัดท่าทางรวมกันให้ออกมาเป็นภาพปราสาท

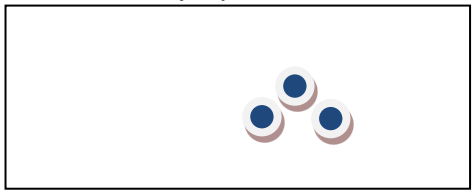
หลังเวที

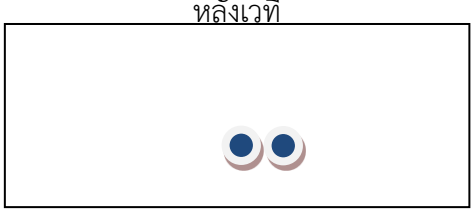
หลังเวที  </td><td>ภาพขายให้เห็นกลุ่มนักแสดงสมทบจัดกลุ่มด้วยท่าที่เรียบง่าย แต่ก็มีการจัดวางให้ความหมายของการประดิษฐ์สร้างอีกรูปแบบ</td></tr>
</table>

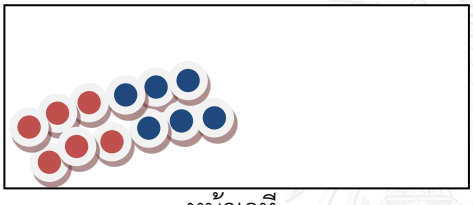
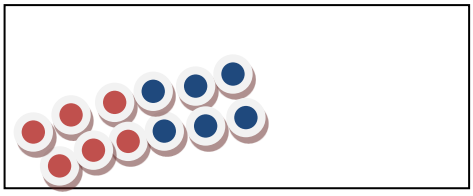
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

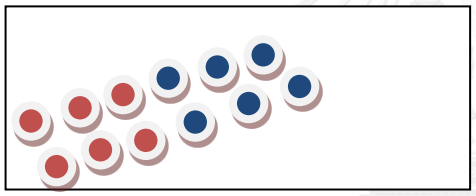
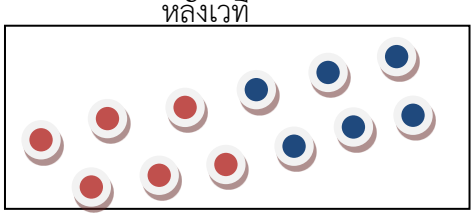
องค์ที่ 2เบื้องหลัง (Back)	
คำอธิบาย	**ภาพการแสดงผลงาน**
 ช่วงที่ 1: นักแสดงชายหนึ่งคน หญิงสองคน พูดคุย หลังเวที  หน้าเวที	เป็นการแสดงลีลาที่เกิดจากชีวิตประจำวัน(Every day moment) ให้ผู้ชมเห็นถึงเบื้องหลัง เห็นถึงด้านหลังเวที ว่าเป็นอย่างไรบ้างก่อนที่จะมาเป็นการแสดงให้ชม โดยเหตุการณ์ทุกอย่างที่เกิดขึ้นในองค์นี้นั้น ผู้ชมจะสามารถเห็นได้ว่าทุกๆ เหตุการณ์เกิดขึ้นรวมอยู่ภายในสถานที่เดียวกัน
 หยอกล้อกัน นักแสดงชายที่เปรียบเหมือนครู เข้ามาแต่งหน้า ให้กับนักแสดงหญิง อยู่ด้านหน้าของเวที หลังเวที  หน้าเวที	นักแสดงทั้งหมดใช้ลีลาธรรมชาติ เช่น การพูดคุย หยอกล้อกันระหว่างนักแสดง มีการลองชุด การแต่งตัว การแต่งหน้า โดยคนที่แต่งให้ก็จะเป็นรุ่นพี่หรือครูบาอาจารย์ ซึ่งจะเป็นการสื่อโดยนัยว่าคนนาฏยศิลป์มีวัฒนธรรมการอยู่กันแบบครอบครัว ช่วยเหลือเกื้อกูลกัน มีการทำอาหารทานกัน ซักซ้อมท่าทาง เพื่อเตรียมการแสดง เป็นต้น

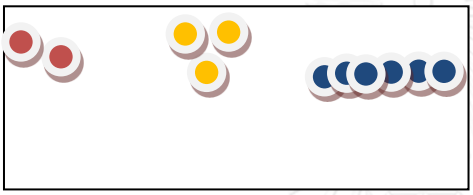
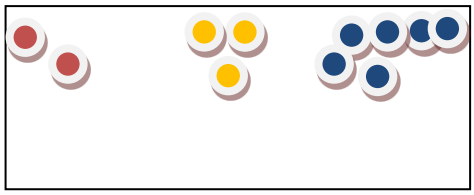
องค์ที่ 2เบื้องหลัง (Back)	
คำอธิบาย	**ภาพการแสดงผลงาน**
 นักแสดงชายหญิงห้าคนจับกลุ่มพูดคุย ทานอาหารกัน หลังเวที  หน้าเวที นักแสดงชายหญิงสองคนกำลังทอดไข่อยู่บริเวณด้านขวาของเวที โดยเป็นการใช้เทคนิคให้ทำอาหารจริงๆ เพื่อที่จะได้เกิดเสียงประกอบจริงขึ้น หลังเวที  หน้าเวที	กลุ่มนักแสดงสมทบ 5 คนนั่งรับประทานอาการด้วยลีลาที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน การแกะถุงอาหาร ท่านั่งตามธรรมชาติ อยู่บริเวณ Up Stage Right นักแสดงสมทบ 2 คน แสดงออกทางลีลาด้วยลีลาท่าทางธรรมชาติในการปรุงอาหารในระหว่างการแสดงจะมีกลิ่นของการทำอาหารสร้างให้เกิดมิติของภาวะในการแสดง ช่วยส่งเสริมบรรยากาศให้สมจริง โดยจัดให้การแสดงอยู่บริเวณ Down Stage left

องค์ที่ 2เบื้องหลัง (Back)	
คำอธิบาย	**ภาพการแสดงผลงาน**
 นักแสดงหญิงหนึ่งคนกำลังล้างจานอยู่บริเวณหน้าเวทีใกล้ๆกับโต๊ะหมู่บูชา หลังเวที หน้าเวที	กลุ่มนักแสดงสมทบหญิงล้างจานด้วยลีลาที่ไม่ได้ประดิษฐ์สร้าง เสียงของน้ำและจานช้อน เป็นเสียงที่เกิดขึ้นจริงไม่ใช้ sound effect สังเคราะห์ตามแนวคิดของผู้สร้างสรรค์มีความต้องการที่จะเสนอความจริง
 นักแสดงชายสามคนออกมาลองชุด ช่วยกันแต่งตัว หลังเวที  หน้าเวที	นักแสดงหลักชาย 2 คนแสดงลีลาธรรมชาติของการแต่งกายสื่อให้เห็นกิจการรมและความสัมพันธ์ของนักแสดงที่มีความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ต่อกันเสมอ จะเห็นได้ว่าชาวนาฏยศิลป์ที่รักใครกันมากก็ด้วยเหตุผลเหล่านี้ ผู้วิจัยจึงมีความพยามจะสะท้อนวิถีชีวิตแบบนี้ออกมาให้เห็นในรูปแบบการแสดง

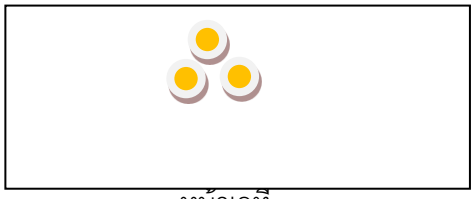
องค์ที่ 2เบื้องหลัง (Back)	
คำอธิบาย	**ภาพการแสดงผลงาน**
 นักแสดงหญิงสามคนออกมาแต่งหน้า ตรวจสอบความพร้อม ก่อนการแสดง หลังเวที หน้าเวที	จะเห็นได้ว่าในการแสดงนาฏยศิลป์มีระบำที่เกี่ยวกับการแต่งตัวอยู่มากมาย นั่นหมายความว่าการแต่งกายเป็นวัฒนธรรมและศิลปะที่สืบทอดผ่านงานนาฏยศิลป์ของไทยรุ่นต่อรุ่นมาช้านาน นอกจากนั้นยังแฝงคติความเชื่อของนักนักแสดงในการจะออกแสดงแต่ละครั้งต้องแต่งหน้า แต่งตัวให้สวยที่สุดเพื่อสร้างความประทับใจแก่ผู้ชมซึ่งเป็นการประดิษฐ์สร้างของงานเบื้องหลัง ผู้วิจัยจึงออกแบบให้นักแสดงชาย-หญิงทั้ง 3 คนถ่ายทอดลีลา ธรรมชาติในการแต่งหน้าในความหมายนี้
 นักแสดงหญิงสองคนฝึกซ้อมรำกันก่อนจะขึ้นแสดง หลังเวที  หน้าเวที	การฝึกฝน ฝึกซ้อม ทบทวนลีลาของนักแสดงถือเป็นความซื่อสัตย์อย่างหนึ่งของนักแสดงที่ต้องรับผิดชอบต่อผู้ชม ซึ่งเรามักจะพบอยู่ในเบื้องหลังการแสดงเสมอ สะท้อนให้เห็นว่านอกจากต้องอดทนฝึกฝนฝึกซ้อมแล้วนักแสดงต้องจริงจังกับการแสดงของตนนี่ถือเป็นคุณธรรมจริยธรรมขั้นพื้นฐานของนักแสดงทั่วไป ซึ่งในนักแสดงนาฏยศิลป์ก็มีคุณสมบัตินี้เช่นกัน ผู้วิจัยจึงออกแบบให้มีการแสดงลีลาของการฝึกฝนฝึกซ้องของนักแสดงอยู่ในฉากนี้ด้วย

องค์ที่ 2เบื้องหลัง (Back)	
คำอธิบาย	**ภาพการแสดงผลงาน**
 ช่วงที่ 2 : นักแสดงยืนเรียงสองแถว พร้อมประนมมือไหว้ไว้ที่ระดับอก หลังเวที  หน้าเวที นักแสดงอยู่ในลักษณะตั้งแถวสองแถวทำท่าทางค่อยๆ นั่งลง พร้อมสองมือที่ประนมไหว้อยู่ที่ระดับอก หันหน้าเข้าทางโต๊ะหมู่บูชา หลังเวที  หน้าเวที	ในฉากนี้เพื่อแสดงให้เห็นว่าก่อนจะทำการแสดงนั้น ต้องมีขั้นตอนการไหว้ครูก่อน เพื่อเป็นการแสดงความเคารพครูบาอาจารย์ผู้ถ่ายทอดวิชา และเพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่น ส่วนการไหว้ครูนั้นก็มีข้อห้ามต่างๆ ดังที่สามารถเห็นได้ในฉากนี้ ยกตัวอย่างเช่น ห้ามใส่รองเท้าเดินผ่านหน้าพ่อแก่ ห้ามนั่งกอดเข่าเวลาอยู่หลังเวทีดูเหมือนอมทุกข์ และก่อนขึ้นแสดงให้ไหว้ครูและไหว้ผู้มีอาวุโสกว่า การขยั่นเท้า คือลีลาการเคลื่อนตัวเหมือนซอยเท้าใช้ในการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง

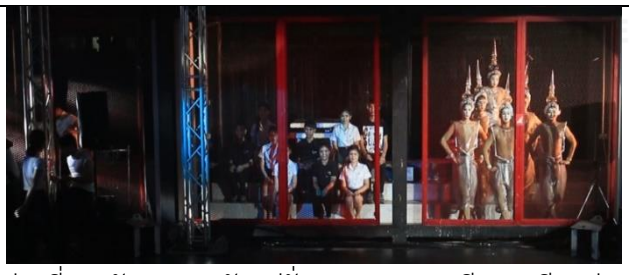
องค์ที่ 2เบื้องหลัง (Back)	
คำอธิบาย	**ภาพการแสดงผลงาน**
 นักแสดงอยู่ในลักษณะตั้งแถวสองแถวทำนั่งลง พร้อมสองมือที่ประนมไหว้อยู่ที่ระดับอก หันหน้าเข้าทางโต๊ะหมู่บูชา เตรียมไหว้ครูก่อนขึ้นแสดง หลังเวที  หน้าเวที นักแสดงอยู่ในลักษณะนั่งลงเป็นสองแถวนั่งลง หันหน้าเข้าทางโต๊ะหมู่บูชาครู พร้อมไหว้มือจรดที่ระดับศีรษะ หลังเวที  หน้าเวที	นักแสดงทั้งหมดใช้ลีลาสงบนิ่งสะท้อนความเชื่อที่คนนาฏยศิลป์มีศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธ์ ระยะของการจัดวางต้องการสื่อถึงระยะทางที่มนุษย์ต้องการจะเข้าใกล้สิ่งลึกลับตามความเชื่อทางศาสนาของชาวอุษาคเนย์ ลีลาการไหว้ที่มาจากวัฒนธรรมของไทยสะท้อนให้เห็นจิตใจภายในของนักแสดงโดยเฉพาะชาวนาฏยศิลป์ที่มีความรักและเคารพต่อครูบาอาจารย์

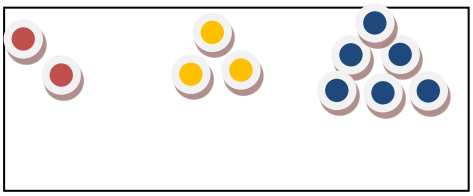
องก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK)	
คำอธิบาย	ภาพการแสดงผลงาน
 ช่วงที่ 1 : นักแสดงหลักเรียงแถวแสดงอยู่ที่ฝั่งขวาของเวที หลังเวที  หน้าเวที นักแสดงหลักแสดงท่าทางอยู่ที่ฝั่งขวาของเวที ส่วนตรงกลางมีนักศึกษาที่รับหน้าที่เป็นคนดูนั่งชมการแสดงอยู่ หลังเวที  หน้าเวที	มีการแบ่งสัดส่วนที่เป็นระเบียบ แหกกฎเบื้อหน้าที่มีการจัดการจัดวางให้สวยงาม พื้นที่การแสดงที่แบ่งเป็น 3 สวนอย่างชัดเจน หลังตะเกรง ที่แสดงให้เห็น 3 เหตุการณ์,คน 3 กลุ่ม พร้อมๆกัน เหมือนภาพวาด 1 ภาพ ที่สามารถเสนอเรื่องราวได้มากมายหลากหลายความหมาย ในกรอบภาพๆเดียว

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK)</th></tr>
<tr><td>คำอธิบาย</td><td>ภาพการแสดงผลงาน</td></tr>
<tr><td>
นักแสดงหลัก6 คนเกาะกรง
หลังเวที

หน้าเวที</td><td>ในส่วนของการแสดงด้านขวาสุด ช่วงต้นผู้วิจัยให้นักแสดงหลักแสดงลีลาการเต้นเหมือนองก์1 เมื่อถึงช่วงท้ายให้เกาะกรงเหมือนสัตว์โดนขัง ผู้วิจัยต้องการตั้งคำถามว่าแท้ที่จริงแล้วผู้ชมที่มาชมการแสดงนี้เป็นผู้ชมหรือนักแสดงกันแน่เพราะถูกนักแสดงหลักจ้องมองราวกับว่าผู้ชมนั่นแหล่ะที่เป็นผู้แสดงในการแสดงครั้งนี้</td></tr>
<tr><td>
ช่วงที่ 2 : นักแสดงประกอบที่รับบทเป็นคนดูนั่งชมการแสดงทั้งสองด้าน บนที่นั่งที่จำลองขึ้นบนเวที
หลังเวที
 
หน้าเวที</td><td>จากฉากนี้ สื่อให้เห็นถึงแนวคิดทฤษฎี Tourism ที่กล่าวว่านักท่องเที่ยว หรือผู้ชมไม่ได้สนใจแค่เพียงผลงานที่ออกมาในขั้นตอนสุดท้ายเท่านั้น แต่ยังสนใจกระบวนการก่อนที่จะเกิดเป็นผลงานออกมาอีกด้วย ดังที่เห็นว่านักแสดงในฉากนี้สนใจทั้งฝั่งที่เป็นหน้าเวที และอีกฝั่งที่เป็นเบื้องหลังของเวที</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th colspan="2">องก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK)</th></tr>
<tr><td>คำอธิบาย</td><td>ภาพการแสดงผลงาน</td></tr>
<tr><td>
ช่วงที่ 3 : นักแสดงสมทบอยู่หลังเวทีดำเนินกิจกรรมชีวิตประจำวัน(Every day moment) โดยใช้ไฟสลัวเพื่อไม่ให้แย่งความโดดเด่นของการแสดงฝั่งที่เป็นด้านหน้าเวที
หลังเวที

หน้าเวที</td><td>ฉากในฝั่งนี้ของเวทีจะเห็นว่าเป็นการแสดงให้เห็นฝั่งที่เป็นด้านหลังของเวที ซึ่งมีการเตรียมพร้อมของนักแสดง ที่ดำเนินไปในช่วงเวลาเดียวกันกับสถานการณ์หน้าเวที</td></tr>
<tr><td> 
ช่วงที่4 : นักแสดงหลักอยู่ฝั่งขวาสุดของเวทีแสดงลีลาท่ารำสื่อถึงความเป็นเบื้องหน้า ส่วนตรงกลางเวทีนักแสดงสวมชุดนักศึกษานั่งชมเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั้ง 2 ฝั่ง ด้านซ้ายสุดเป็นนักแสดงสมทบแสดงลีลากิจวัตรประจำวัน</td><td>เพื่อแสดงแนวคิด Post Modern Dance ซึ่งเป็นการผสมผสานหลายสิ่งซึ่งมีความแตกต่างกันมารวมเข้าไว้ด้วยกัน ดังที่เห็นได้จากในองก์ 3 คือ มีการสร้างความสนใจให้ผู้ชมพิจารณาภาพ 3 ส่วนการแสดงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เหตุการณ์ด้านหลังพื้นที่ตระแกรงเหล็กผู้ชมจะเห็นการแสดงเบื้องหน้าอยู่ด้านขวาของผู้ชมเริ่มแสดงลีลาต่อเนื่อง กิจกรรมหลังเวทีที่อยู่ด้านซ้ายของผู้ชมก็ดำเนินต่อไป ในขณะที่</td></tr>
</table>

องก์ที่ 3 เบื้องหน้าเบื้องหลัง(FRONT AND BACK)	
คำอธิบาย	ภาพการแสดงผลงาน
หลังเวที  หน้าเวที	กึ่งกลางเวทีคือผู้ชมการแสดงก็นั่งชมเหตุการณ์ทั้ง 2 อยู่ แสดงให้เห็นความเคลื่อนเลื่อนไหลระหว่างเวลา

5.4 การอภิปรายผลสำรวจประชาพิจารณ์การแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

5.4.1 การสอบถามความคิดเห็น

5.4.1.1 การแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ในวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2558 มีจำนวนผู้เข้าชมการแสดงทั้งสิ้น 172 คน และมีผู้ตอบแบบสอบถามจำนวนทั้งสิ้น 138 คน คิดเป็นร้อยละ 80 ของผู้เข้าชมการแสดง

5.4.1.2 การแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ในวันที่ 2 ตุลาคม พ.ศ. 2558 มีจำนวนผู้เข้าชมการแสดงทั้งสิ้น 151 คน และมีผู้ตอบแบบสอบถามจำนวนทั้งสิ้น 121 คน คิดเป็นร้อยละ 80 ของผู้เข้าชมการแสดง

5.4.2 ผลของการตอบแบบสอบถามความคิดเห็น

ตารางที่ 5.2 ผลสำรวจข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

รายการสอบถาม	**ร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม**		**หมายเหตุ**
	วันที่ 1 ตุลาคม 2558	**วันที่ 2 ตุลาคม 2558**	
เพศ			
- ชาย	24.08	41.54	
- หญิง	75.92	58.46	
อายุ			
- 15-20 ปี	44.13	51.26	
- 21-25 ปี	19.27	36.14	
- 26-30 ปี	5.67	0	
- 31-35 ปี	8.24	0	
- 36-40 ปี	1.77	0	
- มากกว่า 40 ปี	20.92	12.6	
สถานภาพ			
- นักเรียน			
1) ระดับมัธยมต้น	0	0	
2) ระดับมัธยมปลาย	5.92	0	
- นิสิต/นักศึกษา			
1) ปริญญาตรี	64.92	81.72	
2) ปริญญาโท	11.13	14.67	
3) ปริญญาเอก	0	0	
- ครู/อาจารย์/พนักงานมหาวิทยาลัย	3.67	3.61	
- พนักงานรัฐวิสาหกิจ/เอกชน	0	0	
- ศิลปินอิสระ	0	0	
- อื่นๆ	14.36	0	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการสอบถาม	ร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม		หมายเหตุ
	วันที่ 1 ตุลาคม 2558	วันที่ 2 ตุลาคม 2558	
ประสบการณ์ในการชมการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์			
- ไม่เคย	10.32	42.86	
- 1-3 ครั้ง/ปี	67.18	57.14	
- 4-6 ครั้ง/ปี	0	0	
- 7-10 ครั้ง/ปี	0	0	
- มากกว่า 10 ครั้ง/ปี	22.5	0	
ทราบข่าวการแสดงนาฏยศิลป์ครั้งนี้จากช่องทางใด (ตอบได้มากกว่า 1 ข้อ)			
- ครู/อาจารย์	64.31	63.41	
- เพื่อน/คนรู้จัก	10.57	13.86	
- คนในครอบครัว	7.19	3.58	
- ป้ายประชาสัมพันธ์	12.30	17.85	
- สื่อออนไลน์	5.63	1.30	
- อื่นๆ	0	0	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.3 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ ในวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2558

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
1	**แนวความคิดในการแสดง (Concept)**	26.24	46.53	27.23	-	-	
2	**ด้านบทการแสดง (Script)**						
	2.1 การลำดับเรื่องราวในการแสดง	53.34	38.91	7.75	-	-	
	2.2 การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง	34.92	59.81	5.27	-	-	
	2.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและบทการแสดง	14.28	69.82	15.90	-	-	
3	**ด้านนักแสดง (Performer)**						
	3.1 จำนวนนักแสดง	61.34	29.31	9.35	-	-	
	3.2 ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง	26.73	68.30	4.97	-	-	
	3.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและนักแสดง	33.28	61.34	5.38	-	-	
4	**ด้านการออกแบบลีลา (Choreograph)**						
	4.1 ความงดงามของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	22.31	73.01	4.68	-	-	
	4.2 การสื่อความหมายของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	51.96	42.67	5.37	-	-	
	4.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและการออกแบบลีลา	45.92	47.83	6.25	-	-	

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
5	**ด้านการออกแบบดนตรี (Music)**						
	5.1 อารมณ์และความรู้สึกของดนตรีประกอบการแสดง	62.81	32.54	4.65	-	-	
	5.2 แนวเพลงหรือวิธีการที่เลือกใช้ดนตรีในการแสดง	36.74	61.36	1.90	-	-	
6	**ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)**						
	6.1 อุปกรณ์การแสดงสอดคล้องกับแนวความคิด	34.72	59.82	3.56	1.9	-	
7	**ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง (Performance Area)**						
	7.1 ขนาดของพื้นที่ที่ใช้แสดงผลงาน	61.20	34.56	4.24	-	-	
	7.2 ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดง	53.72	31.43	14.85	-	-	
	7.3 บรรยากาศของพื้นที่ในการแสดง	49.32	42.14	8.54	-	-	
8	**ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)**						
	8.1 ความสวยงามของรูปแบบหรือสีของเครื่องแต่งกาย	38.33	59.14	2.53	-	-	
	8.2 ความสอดคล้องของแนวความคิดและเครื่องแต่งกาย	57.18	39.42	3.40	-	-	

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
9	**ด้านการออกแบบแสง (Lighting)** 9.1 แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง	59.15	38.23	2.62	-	-	

ตารางที่ 5.4 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ ในวันที่ 2 ตุลาคม พ.ศ. 2558

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
1	**แนวความคิดในการแสดง (Concept)**	51.23	46.81	1.96	-	-	
2	**ด้านบทการแสดง (Script)**						
	2.1 การลำดับเรื่องราวในการแสดง	47.91	45.13	6.96	-	-	
	2.2 การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง	35.71	60.92	3.37	-	-	
	2.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและบทการแสดง	60.24	38.29	1.47	-	-	
3	**ด้านนักแสดง (Performer)**						
	3.1 จำนวนนักแสดง	58.42	39.03	2.55	-	-	
	3.2 ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง	49.41	48.93	1.66	-	-	
	3.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและนักแสดง	45.92	51.30	2.78	-	-	

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
4	**ด้านการออกแบบลีลา (Choreograph)**						
	4.1 ความงดงามของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	43.23	51.92	4.85	-	-	
	4.2 การสื่อความหมายของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	67.72	28.53	3.75	-	-	
	4.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและการออกแบบลีลา	39.42	49.26	11.32	-	-	
5	**ด้านการออกแบบดนตรี (Music)**						
	5.1 อารมณ์และความรู้สึกของดนตรีประกอบการแสดง	63.34	29.03	7.63	-	-	
	5.2 แนวเพลงหรือวิธีการที่เลือกใช้ดนตรีในการแสดง	38.83	56.79	4.38	-	-	
6	**ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)**						
	6.1 อุปกรณ์การแสดงสอดคล้องกับแนวความคิด	31.50	66.72	1.78	-	-	
7	**ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง (Performance Area)**						
	7.1 ขนาดของพื้นที่ที่ใช้แสดงผลงาน	53.94	37.83	8.23	-	-	
	7.2 ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดง	46.92	37.15	15.93	-	-	
	7.3 บรรยากาศของพื้นที่ในการแสดง	38.89	45.16	15.95	-	-	

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
8	**ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)**						
	8.1 ความสวยงามของรูปแบบหรือสีของเครื่องแต่งกาย	35.83	46.72	17.45	-	-	
	8.2 ความสอดคล้องของแนวความคิดและเครื่องแต่งกาย	62.80	31.67	5.53	-	-	
9	**ด้านการออกแบบแสง (Lighting)**						
	9.1 แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง	59.52	31.27	9.21	-	-	

สามารถสรุปผลสำรวจจากประชาพิจารณ์ได้ดังนี้ การแสดงถูกจัดขึ้นในวันที่ 1-2 ตุลาคม พ.ศ. 2558 ได้มีการสำรวจความคิดเห็นของผู้ชมการแสดงทั้งสิ้น 323 คน และมีผู้ตอบแบบสอบถามจำนวนทั้งสิ้น 259 คน คิดเป็นร้อยละ 80 แบ่งเป็นนักเรียนระดับมัธยมศึกษา นิสิตนักศึกษาทางนาฏยศิลป์ ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ นาฏยศิลปิน อาจารย์สอนนาฏยศิลป์ในระดับมัธยมศึกษาและระดับอุดมศึกษา ศิลปินอิสระและผู้สนใจทั่วไป พบว่า มีข้อคิดเห็นที่เด่นชัดว่าผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง มีความสร้างสรรค์ในการนำแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังมาสร้างงาน ทั้งในด้านรูปแบบและแนวคิด จึงควรมีการเผยแพร่งานนาฏยศิลป์นี้ในโอกาสต่อไป

5.4.2 การอภิปรายผล

5.4.2.1 ปัจจัยหลักในด้านรูปแบบการแสดงที่จะทำให้ประเด็นสำคัญของงานชิ้นนี้ไม่เด่นชัดคือการออกแบบพื้นที่การแสดง ที่อาจทำให้การสื่อสารไม่ชัดเจนสมบูรณ์

5.4.2.2 การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์สามารถนำแนวคิดจากศาสตร์อื่น ๆ มาบูรณาการ พัฒนา ต่อยอด ข้ามสายเพื่อความหลากหลายในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ได้

5.4.2.3 สามารถใช้องค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 8 รูปแบบมาเป็นเกณฑ์ในการสร้างสรรค์งาน และเป็นเครื่องมือศึกษาลักษณะเฉพาะหรือวัดความสร้างสรรค์ของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชิ้นอื่นๆได้ เพราะองค์ประกอบเหล่านี้ถือว่ามีความเป็นเป็นสากล

5.4.2.4 แนวคิดที่นำมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ต้องอาศัยการทดลองหาค่าความเที่ยงตรงของการเลือกแนวคิดมาใช้ ซึ่งต้องอาศัยการสั่งสมประสบการณ์ การลองผิดลองถูกมาเป็นระยะเวลานาน จึงจะสามารถแตกหน่อต่อยอดทางความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ได้

5.4.3 ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะเพิ่มเติมจากการชมการแสดง

จากการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง ในวันที่ 1 และ 2 ตุลาคม 2558 นั้น มีผู้เข้าร่วมชม 323 คน และตอบแบบสอบถามทั้ง 2 วัน รวมจำนวน 259 คน โดยได้แสดงข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะเพิ่มเติมด้วยการกรอกคำถามปลายเปิด ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาสรุปเป็นความเรียงเป็นรายข้อดังต่อไปนี้

5.4.3.1 การวิพากษ์อย่างเปิดเผย ได้มีผู้วิพากษ์โดยตรงกับผู้วิจัย และวิพากษ์ผ่านนักแสดง ซึ่งสรุปเป็นรายข้อได้ดังนี้

1) แนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง มีความแปลก ไม่เคยเห็นใครเอามาทำเป็นการแสดง

2) อุปกรณ์น้อยชิ้นแต่ก็ได้ความหมาย พวกที่ตากผ้า เตาทอดไข่

3) ดนตรีประกอบการแสดง มีทางเพลงที่แปลกออกไป น่าสนใจมาก

4) นักแสดงมีความเป็นธรรมชาติ โดยเฉพาะอย่ายิ่ง ฉากเบื้องหลัง

5) แสงประกอบการแสดงช่วยให้การแสดงมีมิติ เกิดความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง ช่วยให้ความหมายตำแหน่งแห่งที่ของการแสดงชัดเจน ว่าเป็นเบื้องหน้าหรือเบื้องหลัง

6) พื้นที่การแสดงในการแสดงยังสับสนว่าต้องการจะสื่ออะไร ในขณะที่กลุ่มคนในวงการนาฏยศิลป์เข้าใจในแนวคิดแต่ติดที่พื้นที่อาจไม่สื่อสาร

7) ในส่วนของผู้ชมมีข้อติเรื่องสถานที่ไม่สะดวกในการชม มุมมองของการแสดงบางจุดอับ ไม่สามารถชมการแสดงได้

5.4.3.2 การวิพากษ์จากแบบสอบถามปลายเปิด มีผู้วิพากษ์ไว้ดังนี้

1) บางตอนของเรื่องยังไม่สามารถทำให้เชื่อได้ว่าอยู่หน้าม่านหรือหลังม่าน

2) หากนางรำสามารถรำได้พร้อมกว่านี้จะน่าเชื่อมากขึ้น

3) นักแสดงนางรำโดนกลบด้วยนักแสดงอีกกลุ่ม

4) ควรมีพื้นที่มากกว่านี้เก้าอี้ไม่เพียงพอต่อผู้ชม

5) ควรปรับปรุงสถานที่ในการจัดแสดงโดยเฉพาะบริเวณสำหรับผู้ชม

6) ควรติดแอร์เพราะร้อนมาก

7) จำนวนคนดูมากเกินไปที่นั่งไม่พอ

8) ควรมีการประชาสัมพันธ์ให้แพร่หลาย ทั้งสื่ออินเตอร์เน็ต และสื่อสิ่งพิมพ์ตามที่สาธารณะต่างๆ

จากการวิพากษ์ของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง มีข้อคิดเห็นโดยสรุปคือต้องปรับปรุงเรื่องพื้นที่การแสดงโดยเฉพาะพื้นที่ของผู้เข้าชม ควรมีพื้นที่มากกว่านี้เก้าอี้ไม่เพียงพอเนื่องจากจำนวนคนดูมากเกินไปควรมีการประชาสัมพันธ์ให้แพร่หลาย ทั้งสื่ออินเตอร์เน็ต และสื่อสิ่งพิมพ์ตามที่สาธารณะต่างๆให้มากว่านี้

5.5 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้า และการทำวิจัยต่อไปในอนาคต

จากการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเกี่ยวกับผลการวิจัยและข้อเสนอแนะในการทำวิจัยในครั้งต่อไป ดังนี้

5.5.1 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับผลการวิจัย

ผลการวิจัยการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังนี้

5.5.1.1 การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังนอกจากจะมีวัตถุประสงค์ในการหารูปแบบและแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์งานและ ช่วยให้ผู้ชมได้รับรู้และเข้าใจเรื่องราวที่เกิดขึ้นนอกเหนือจากด้านหน้าของเวทีการแสดงแล้วนั้น ในการแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยมีความตั้งใจในการทวงถามผู้คนว่ามีความรู้สึกอย่างไรต่อศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ ถึงแม้ว่าผู้วิจัยจะเลือกสร้างงานไทยร่วมสมัยแต่นั้นถือเป็นความรักของผู้วิจัยที่มีต่องานนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการต่อลมหายใจให้กับงานด้านนี้ ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้เป็นผลงานที่เป็นความภาคภูมิใจที่สุดของผู้วิจัยเพราะนอกจากจะได้รับใช้วงการนาฏยศิลป์แล้วยังได้สร้างสรรค์งาน Art for art sake (ศิลปะเพื่อศิลปะ)อย่างแท้จริง คำถามคือแล้วจะมีใครอีกไหมที่อยากจะช่วยต่ออายุให้กับงานศิลปะแขนงนี้ให้คงอยู่ต่อไป

5.5.1.2 รูปแบบของผลงานการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง มีการนำเสนอผลงานผ่านแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ทั้งบทการแสดง ดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบลีลา เสื้อผ้า อุปกรณ์ประกอบ พื้นที่การแสดง แสง นักแสดง แต่ถ้าหากผู้ชมขาดความรู้ความเข้าใจว่าแนวคิดนี้เป็นปฏิปักษ์ต่อแนวคิดสมัยใหม่ที่มีความคิดติดกรอบมีการกำหนดชัดเจน ตายตัว แน่นอน ฉะนั้นแนวหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) จะตั้งคำถามเสมอ ว่าจริงไหม จำเป็นต้องเป็นแบบนั้นเสมอไปหรือไม่ ด้วยเหตุนี้แนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) จึงยอมรับในความแตกต่างที่สามารถเคลื่อนไหล เปลี่ยนแปลงความหมายได้ ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นเรื่องที่ควรให้ความรู้ต่อผู้ชมก่อนการมาชมการแสดงประเภทนี้เพื่อสร้างความเข้าใจในงานมากขึ้น

5.5.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

จากการศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้า และการทำวิจัยในครั้งต่อไปดังนี้

5.5.2.1 การออกแบบพื้นที่การแสดงถึงแม้ว่าการแสดงครั้งนี้จะสามารถบริหารจัดการพื้นที่ในการแสดงได้แต่สิ่งที่ต้องคำนึง ก็คือทำอย่างไรถึงจะหาพื้นที่การแสดงที่ตอบโจทย์สื่อสารได้ชัดเจนมากว่านี้ พื้นที่ที่สามารถเสนอ 3 เหตุการณ์ได้พร้อมกัน หากมีการนำแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลังไปต่อยอดสร้างสรรค์หรือนำกลับมาสร้างใหม่จำเป็นที่จะต้องแก้ไขในข้อบกพร่องส่วนนี้

5.5.2.2 ควรสนับสนุนให้มีการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมเพิ่มขึ้นเพื่อเป็นการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ด้านนาฏยศิลป์อันทรงคุณค่า และยังเป็นการกระตุ้นเตือนประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนได้เข้าใจและรู้จักนาฏยศิลป์เพิ่มขึ้นอีกทางหนึ่ง เป็นการต่อลมโดยไม่ทำลายรากเง้าดั้งเดิมของเราอีกด้วย

5.5.2.3 นำรูปแบบและแนวความคิดที่ได้จากงานวิจัยฉบับนี้ไปต่อยอด หรือบูรณาการกับศาสตร์และศิลป์แขนงอื่นๆ เพื่อให้เกิดรูปแบบและแนวความคิดใหม่ๆ ในอนาคตต่อไป

5.5.2.4 นำผลที่ได้จากงานวิจัยฉบับนี้ ไปพัฒนาศักยภาพทางด้านความคิดสร้างสรรค์สำหรับ เยาวชน อย่างเป็นรูปธรรม เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างศักยภาพให้กับเยาวชนคนรุ่นใหม่ในการคิด สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในอนาคตต่อไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กฤษรา วริศราภูริชา. **งานฉากละคร 2**. กรุงเทพฯ: ส.เอเชียเพรส. 2552.

กฤษรา วริศราภูริชา. บทบาทของงานด้านเทคนิคกับการแสดง. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการละคร** (พิมพ์ครั้งที่ 3, หน้า 182). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2556.

กาญจนา แก้วเทพ. **แนวพินิจใหม่ในสื่อการศึกษา.** กรุงเทพมหานคร: โครงการเมธีวิจัยอาวุโส ฝ่ายวิชาการสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

กำจร สุนพงษ์ศรี. **ศิลปะสมัยใหม่** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำานักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2554.

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

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

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

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

จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. **วัฒนธรรม การสื่อสาร อัตลักษณ์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2550.

จุติกา โกศลเหมมณี. แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ**, 2556b. 1(1), 58-63.

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

เจอรัลด์ ดี แบรีแมน แปลโดย อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย. **เบื้องหลังหน้ากาก** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์. 2549.

ชลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบทางศิลปะ**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช. 2534.

ชาญณรงค์ พรพรุ่งโรจน์. **ศิลปะสู่สังคม.** ม.ป.ท., ม.ป.ป.

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

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. **การวิจัยทางศิลปะ.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ซูไรมาน เวศยาภรณ์. **งานฉากละคร1**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2541, 12.

ณัฐพล ปัญญโสภณ. **การแสดง: Acting**. ปทุมธานี: คณะนิเทศศาตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. 2551.

ดังกมล ณ ป้อมเพชร. **การกำกับการแสดง**. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ), **ปริทัศน์ศิลปการละคร,** หน้า 78-79. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ดาริณี ชำนาญหมอ. ศิลปะแห่งการออกแบบและกำกับลีลา. ใน **ระบำรำเต้น,** หน้า 59-72. **กรุงเทพมหานคร: ไอเดียสแควร์, 2545.**

ตรีดาว อภัยวงศ์. **การแสดง.** ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ), **ปริทัศน์ศิลปการละคร,** หน้า 93-94. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

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

ธรากร จันทนะสาโร. นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

ธีรยุทธ บุญมี. **โลกโมเดริ์นและโพสต์โมเดริ์น** (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: สายธาร. 2552.

นพดล อินทร์จันทร์. กระบวนการในการออกแบบแสง. ใน **การแสดงและการออกแบบ,** หน้า 71-86. กรุงเทพมหานคร: ไอเดียสแควร์ 2545.

นพดล อินทร์จันทร์. ศิลปะของการจัดแสงบนเวที. ใน **การแสดงและนาฏยศิลป์,** หน้า 77-95. กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, 2548.

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

นราพงษ์ จรัสศรี. **Isadora Duncan สตรีผู้บุกเบิกทางโมเดริ์นด้านซ์**. ม.ป.ท., ม.ป.ป..

นราพงษ์ จรัสศรี. **การสร้างสรรค์งานและออกแบบลีลาของผู้อำนวยการฝ่ายศิลปสำหรับการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก**. รายงานการวิจัย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2550.

นราพงษ์ จรัสศรี. **คุณสมบัติและเทคนิคการปฏิบัติการของผู้ออกแบบลีลาท่าเต้น**. หน้า 95-97. ม. ป.ท., ม.ป.ป.

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

นวลรวี จันทร์ลุน. **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในแนวคิดแห่งหฐโยคะ.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ **จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.**

เบญจา ยอดดำเนิน-แอ็ตติกจ์, กาญจนา ตั้งชลทิพย์. **การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ:การจัดการข้อมูล การตีความหมายและการหาความหมาย**. (พิมพ์ครั้งที่ 1, หน้า1-2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ซีโน พับลิชชิ่ง (ประเทศไทย) จำกัด, 2552

ผุสดี หลิมสกุล.**รำเดี่ยวมาตราฐานตัวนางเล่ม1.** พิมพ์ครั้งที่3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศร และวิรุณ ตั้งเจริญ. **ศิลปะและพื้นที่**. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์. 2543.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศร. **การแสดงและการออกแบบ**. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2545.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. **เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง**. ใน การแสดงและการออกแบบ, หน้า 23-46. กรุงเทพมหานคร: ไอเดียสแควร์, 2545.

พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ. ประวัติศาสตร์เครื่องแต่งกายผ่านมุมมองเรื่องเพศ. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ**, 13(2), 24-34. 2555.

ภรดี พันธุภากร. **การวิจัยทางศิลปะและศิลปะประยุกต์** (พิมพ์ครั้งที่ 2). ชลบุรี: ก.การพิมพ์. 2544.

มัทนี รัตนิน. **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2549.

มัทนี รัตนิน. พัฒนาการของนาฏยศิลป์และการละครสมัยใหม่. ใน **ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง.** พิมพ์ครั้งที่ 2, หน้า 72-173. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2551.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปี 2525**. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์. 2525.

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

รู้รักภาษาไทย, รายการวิทยุ, 18 กุมภาพันธ์ 2557

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. ภาพบนเวที. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการละคร** (พิมพ์ครั้งที่ 3, หน้า 139-153). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2550.

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

วรัญญา ภัทรสุข. **ระเบียบวิธีวิจัยทางสังคมศาสตร์** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2554.

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

วัฒนาพร เขื่อนสุวรรณ. **สุนทรียศาสตร์** (เอกสารประกอบการสอน). สาขาวิชานิเทศศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตภาพพายัพ. 2547

วัลลภ รัฐฉัตรานนท์. **เทคนิควิจัยทางสังคมศาสตร์** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. 2554.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. **วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ธรรมชาติ, 2544.

วิมลศรี อุปรมัย. **นาฏกรรมและการละคร**. (พิมพ์ครั้งที่ 1, หน้า 288). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

วิรุณ ตั้งเจริญ. **ศิลปกรรมศาสตราจารย์: 60 ปี ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ**. กรุงเทพฯ: สินติศิริการพิมพ์. 2549.

วิรุณ ตั้งเจริญ. **ศิลปะหลังสมัยใหม่.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, 2547.

วีณา วีสเพ็ญ. **วรรณคดีการละคร.** พิมพ์ครั้งที่ 2. มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์, 2549.

สดใส พันธุมโกมล. แนวทางการนำเสนอ. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการละคร** (พิมพ์ครั้งที่ 3, หน้า 127). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2550.

สดใส พันธุมโกมล. **ศิลปะการละครเบื้องต้น.** พิมพ์ครั้งที่1. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ องค์การค้าคุรุสภา, 2524.

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

สทาศัย พงศ์หิรัญ. **ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

สมชาย โตวิทิตวงศ์. **การศึกษาลีลาสตรีและบทบาทนางมณโฑในนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย"นารายณ์อวตาร"**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

สมชาย โตวิทิตวงศ์. **การแสดงในพิธีเปิด-ปิดการแข่งขันกีฬาเอเชียนเกมส์ครั้งที่13 กรุงเทพฯ ในฐานะผู้ช่วยผู้กำกับ**. สารนิพนธ์. โปรแกรมวิชานิเทศศาสตร์ ภาควิชาการสื่อสารและการประชาสัมพันธ์ คณะวิทยาการจัดการ สถาบันราชภัฏธนบุรี, 2541.

สมพร ฟูราจ. **Mime: ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554.

สามมิติ สุขบรรจง**. แสดงได้กับแสดงเป็น.** ใน การแสดงและนาฏยศิลป์, หน้า 62-76. กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, 2548.

สามมิติ สุขบรรจง. **การศึกษาทัศนะต่อลักษณะอันพึงประสงค์ของนักแสดงละครเวทีในประเทศไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2546.

สามมิติ สุขบรรจง.**แอนน์ โบการ์ท ผู้ปฏิวัติทฤษฎีการแสดงในยุคหลังสมัยใหม่**. ม.ป.ท., ม.ป.ป.

สุภางค์ จันทวานิช. **วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ** (พิมพ์ครั้งที่ 18). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2553.

สุมิตร เทพวงษ์. **นาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อความสมานฉันท์ในสังคมไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

อิราวดี ไตลังคะ. **ศาสตร์และศิลป์แห่งการเล่าเรื่อง.** (พิมพ์ครั้งที่ 2, หน้า 80). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2546.

Online

NewsThai19. **ข่าวในพระราชสำนัก พฤหัสบดี 4 มิถุนายน 2558**, Published on Jun 4, 2015: https://www.youtube.com/watch?v=Eyo_XzTf7ao สืบค้น 5 มิถุนายน 2558.

StandUpChina. **Beijing Paralympic Games opening ceremony**, Uploaded on Sep 6, 2008: https://www.youtube.com/watch?v=O2XvhMWsZaA สืบค้น 25 สิงหาคม 2557.

TEDx Talks**. Dance your PhD: John Bohannon & Black Label Movement at TEDxBrussels,** Published on Nov 23, 2011**:** https://www.youtube.com/watch?v=UlDWRZ7IYqw สืบค้น, 22 พฤษภาคม 2557.

ภาษาอังกฤษ

Ambrosio, N. (1978). **Learning about dance: An introduction to dance as art form and entertainment** (2nd ed.). USA. lowa: Kendall/Hunt. 1999.

Bremser, M. **Fifty contemporary choreographers**. London: Routledge. 1999).

Cheney, G. **Basic concept in modern dance: A creative approach** (3rd ed.). USA: Princeton Book Company. 1999.

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

Ellfeldt, L. **A Primer for Choreographers**. CA: Mayfield Publishing Company. 1967.

Franklin, E. **Dance Imagery for Technique and Performance**. USA: Human Kinetics. 1996.

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

Koner, P. **Element of Performance : A Guide for Performers in Dance, Theatre and Opera (Choreography and Dance Studies Series)**. USA: Harwood Academic Publishers. 1993.

Korbin, J. E. **Child Abuse and Neglect: Cross-Cultural Perspectives**. CA: University of California Press. 1983.

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

Minton, S. C. **Choreography : A Basic Approach Using Improvisation** (2nd ed.). USA: Human Kinetics. 1997.

Naraphong Charassri, **Narai Avatara Performing The Thai Ramayana In The Modern World**. Bangkok : Amarin Printing, 2007.

Naraphong Charassri, **The role of performing arts in the interpretation of heritage sites with particular reference to Ayutthaya world heritage site** Thailand: Silpakorn University, (2004): 54.

Pena, E. A. **Performing Piety: Making Space Sacred with the Virgin of Guadalupe**. England: University of California Press. 2011.

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

Rutnin, M.M. **Dance, drama, and theatre in Thailand: The process of development and modernization.** 1st ed. Chiang Mai: Silkwarm Books, 1996.

Smith, J. M. **Dance Composition A practical Guide for Teacher** (2nd ed.). London: A&C Black. 1985.

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

Steeh, J. **History of Ballet and Modern Dance**. London: Bison Book. 1982.

Terry, W. **Isadora Duncan: Her life, her art, her legacy.** 1st ed. New York: Dodd, Mead & Company, 1963.

สัมภาษณ์

กรินทร์ กรินทสุทธิ์. นักศึกษาปริญญาเอก มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ **สัมภาษณ์**, 8 กันยายน 2558)

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. **สัมภาษณ์,** 14 กันยายน 2558.

ชนันญา ชูนาค. ผู้อำนวยการฝ่ายบริหารนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์). **สัมภาษณ์,** 12 สิงหาคม 2557.

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. **สัมภาษณ์**, 1 กรกฎาคม 2558.

ณัฐภา นาฏยนาวิน. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏ บ้านสมเด็จเจ้าพระยา. **สัมภาษณ์**, 1 กรกฎาคม 2558.

ณัฐสุภา เจริญยิ่งวัฒนา. อาจารย์ประจำภาควิชาการออกแบบแฟชั่นและสิ่งทอ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ**. สัมภาษณ์**, 1 กันยายน 2558

ดาริณี ชำนาญหมอ.อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. **สัมภาษณ์,** 26 กันยายน 2558

ธรากร จันทนะสาโร.อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. **สัมภาษณ์,** 12 สิงงหาคม 2558. 5 พฤษภาคม 255. 6 ตุลาคม 2558

นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์ ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย. **สัมภาษณ์,** 7 มีนาคม 2558. 4 เมษายน 2558. 18 เมษายน 2558. 28 พฤษภาคม 2558. 24 มิถุยายน 2558. 9 กรกฎาคม 2558. 20 กรกฎาคม 2558. 19 กันยายน 2558. 20 กันยายน 2558. 25 กันยายน 2558.

ปราชญา สายสุข. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัย ราชภัฏเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 9 สิงหาคม 2558.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **สัมภาษณ์,** 9 ตุลาคม 2558. 8 ตุลาคม 2558.

พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ. **สัมภาษณ์**. หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 30 สิงหาคม 2558.

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

วรรณวิภา มัธยมนันท์. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 1 กรกฎาคม 2558.

วิชชุตา วุธาทิตย์. อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **สัมภาษณ์,** 9 กรกฎาคม 2557. 6 ตุลาคม 2557. 9 ตุลาคม 2557.

สามมิติ สุขบรรจง.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาการแสดงและกำกับการแสดงผ่านสื่อ คณะวิทยาลัยนวัตกรรมเพื่อการสื่อสารสังคมศรีนครินทรวิโรฒ. **สัมภาษณ์**, 15 มิถุนายน 2558. 3 ตุลาคม 2557

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
แผ่นประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประชาสัมพันธ์ online การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

สูจิบัตรการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

ภาคผนวก ข

ตัวอย่างแบบประเมินผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์
การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2558
โดยนิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ (รุ่นที่ 6)
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง

1. แบบประเมินฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อตรวจสอบความพึงพอใจของการเข้ารับชมผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ โดยไม่มีคำตอบที่ถูกหรือผิด ซึ่งขอความร่วมมือจากผู้ตอบแบบประเมินทุกท่านในการให้คำตอบที่ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด และคำตอบของท่านจะเป็นแนวทางในการพัฒนางานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในโอกาสต่อไป

2. การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2558 ครั้งนี้ ประกอบไปด้วยการแสดงจำนวน 6 ชุด ได้แก่

ลำดับการแสดง	ชื่อชุดผลงานการแสดงสร้างสรรค์	นิสิตผู้สร้างสรรค์ผลงาน
การแสดงชุดที่ 1	การสร้างสรรค์ละครเพลงร่วมสมัย เรื่อง ศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย	นางฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์
การแสดงชุดที่ 2	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด “เบื้องหน้า เบื้องหลัง”	นายธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล
การแสดงชุดที่ 3	นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ทาส	นางณัฐภา นาฏยนาวิน
การแสดงชุดที่ 4	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพการแสดงของนราพงษ์ จรัสศรี	นางสาวขวัญแก้ว ประสานพานิช
การแสดงชุดที่ 5	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์	นางสาววรรณวิภา มัธยมนันท์
การแสดงชุดที่ 6	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ผ่านพัฒนาการในเรื่องพระมหาชนก	นายคมชวัชร์ พสุริจันทร์แดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. แบบประเมินฉบับนี้มี 2 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน จำนวน 1 หน้า

ตอนที่ 2 แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ จำนวน 2 หน้า

4. ขอความร่วมมือในการตอบแบบประเมินฉบับนี้ให้ครบทุกการแสดงหรือมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ทั้งนี้เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์มากที่สุดและนำไปใช้ประโยชน์ในการวิจัยได้ต่อไป

ขอขอบคุณทุกท่านที่ให้ความร่วมมือในการตอบแบบประเมิน
จากนิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ (รุ่นที่ 6)
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน

คำชี้แจง : โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

1. วันที่ท่านเข้ารับชมการแสดง

☐ วันพฤหัสฯที่ 1 ตุลาคม 2558 ☐ วันศุกร์ที่ 2 ตุลาคม 2558

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

☐ ปริญญาตรีโท

☐ ปริญญาตรีเอก

☐ 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

Chulalongkorn University

ตอนที่ 2 แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์

คำชี้แจง : โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

การแสดงชุด

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด “เบื้องหน้า เบื้องหลัง”

โดย นายธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล

1. โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ให้ตรงกับหมายเลขตามระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึกของท่าน

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

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

2. **ข้อเสนอแนะหรือข้อที่ควรปรับปรุงในการจัดแสดงผลงานครั้งต่อไป**

.....

.....

.....

.....

3. **ถ้าหากว่ามีการจัดนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในโอกาสต่อไป ท่าจะ**

☐ ไม่มาชมการแสดง ☐ ยังไม่แน่ใจ ☐ มาชมการแสดงแน่นอน

ขอขอบพระคุณทุกท่านที่ร่วมตอบแบบประเมิน
และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าข้อคิดเห็นของท่านจะสามารถ
นำไปพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในโอกาสต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ค

ภาพนิทรรศการและบรรยากาศในการแสดง

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นิทรรศการและภาพบรรยากาศการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ชุด
การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง

ภาพผู้วิจัยกำลังบรรยายแนวคิดและรูปแบบการแสดงให้แก่คณะกรรมการและผู้ชม

ภาพเจ้าของผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 6 ชุดการแสดง

Chulalongkorn University

ภาพหมู่นักแสดง ผู้สร้างสรรค์ คณะกรรมการและผู้วิจัย

ภาคผนวก ง

ตารางประวัติการสร้างสรรค์ผลงานทั้งในและต่างประเทศ

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อาจารย์ประจำ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	พ.ศ. 2535 – ปัจจุบัน
ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์	พ.ศ. 2545
ตำแหน่งรองศาสตราจารย์	พ.ศ. 2549
โปรดเกล้าให้รับตำแหน่งศาสตราจารย์	พ.ศ. 2551 – ปัจจุบัน

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรีมีผลงานด้านการแสดงและการสร้างสรรค์ผลงานที่เผยแพร่ในต่างประเทศซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมไว้ดังนี้

ตารางประวัติการสร้างสรรค์ผลงาน

ช่วงของการสร้างสรรค์ผลงานในประเทศไทยก่อนไปต่างประเทศใน ค.ศ. 1976

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
1. Yellow Birds	1971 (พ.ศ.2514)	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและที่อื่น	นักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป กทม.	เป็นงานนาฏยศิลป์สากลและไทยแบบทดลอง
2. Kook ka da ja	1972 (พ.ศ.2515)	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและที่อื่น	นักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป กทม.	เป็นงานนาฏยศิลป์สากลและไทยแบบทดลอง
3. ราชอาณาจักรไทย	1973 (พ.ศ.2516)	ในเทศกาลลอยกระทง โรงแรมมนเฑียร	นักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป กทม.	เป็นงานนาฏยศิลป์สากลและไทยแบบทดลอง

ช่วงของการสร้างสรรค์ผลงานในต่างประเทศ ตั้งแต่ ค.ศ. 1978 – 1986

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
4. Perfume Air	1975 (พ.ศ.2518)	The Royal Ballet School,ประเทศอังกฤษ	3 นักเต้นบัลเล่ต์	เป็นที่ชื่นชมจากผู้อำนวยการ The Royal Ballet School ว่า “มหัศจรรย์”
5. Moth	1976 (พ.ศ.2519)	The Royal Ballet School,ประเทศอังกฤษ	นักเต้นบัลเล่ต์	เป็นที่ชื่นชมจากผู้ชมที่เป็นเยาวชนนานาชาติ
6. Mother and Daugher	1977 (พ.ศ.2520)	The Royal Ballet School,ประเทศอังกฤษ	นักเต้นบัลเล่ต์	ได้รับการชื่นชมจนได้เสนอให้ได้ทำงานในคณะ Spiral Dance Company ณ เมือง Liverpool ประเทศอังกฤษ
7. Monkey of the inkpot	1978 (พ.ศ.2521)	การแสดงนาฏยศิลป์-ละครร่วมสมัยแบบละคร-นาฏยศิลป์ที่มีการเล่าเรื่อง ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Companyทั่วประเทศอังกฤษ	Kate Flatt & Timothy Lamford	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี
8. Waiting for the blow to fall	1979 (พ.ศ.2522)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันออก ตระเวนแสดงร่วมกับ Spiral Dance Company ทั่วประเทศอังกฤษ	Timothy Lamford	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
9. Impersonations	1979 (พ.ศ.2522)	การแสดงนาฏยศิลป์ละครร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงMusic Hallของอังกฤษ ตระเวณแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Jacky Lansley	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี
10. Aeon	1979 (พ.ศ.2522)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบ Movement for movement sake ตระเวนแสดงร่วมกับคณะSpiral Dance Company ทั่วประเทศอังกฤษ	Timothy Lamford	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี
11. Tea Dance	1980 (พ.ศ.2523)	การแสดงนาฏยศิลป์นานาชาติแบบพื้นเมืองยุโรปตะวันออกและจีน ตระเวนแสดงร่วมกับ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Kate Flatt	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
12. Ophamin	1980 (พ.ศ.2523)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบสแกนดิเนเวียน ตระเวนแสดงร่วมกับ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	IngeLonroth	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี
13. No doves only Hawks	1980 (พ.ศ.2523)	การแสดงนาฏยศิลป์แบบละครอังกฤษ ตระเวนแสดงร่วมกับ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Timothy Lamford	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี
14. Circuit 5	1980 (พ.ศ.2523)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบสวิส ตระเวนแสดงร่วมกับ Spiral Dance Company ทั่วทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	MaedeeDupres	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี
15.Elergy	1982 (พ.ศ.2525)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบ post-modern dance ตระเวนแสดงร่วมกับ Spiral Dance Companyทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Albert Reid	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
16. Vignettes	1982 (พ.ศ.2525)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบ post-modern dance ตระเวนแสดงร่วมกับ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Albert Reid	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี
17. Ripe of Spring	1982 (พ.ศ.2525)	งานตระเวนแสดงทั่ว สหราชอาณาจักรอังกฤษ	Kim Brandstrup	ประสบความสำเร็จอย่างสูง ในฐานะศิลปินไทยคนแรกที่ตระเวนแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
18. Solo dance	1982 (พ.ศ.2525)	หอศิลป์พีระศรี	นักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปกทม.	การแสดงบัลเล่ต์ และนาฏยศิลป์แนวใหม่ต่อสังคมไทย
19. Candle Light	1982 (พ.ศ.2525)	ไทยโทรทัศน์ช่อง 7 วันเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระบรมราชินีนาถ	ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่กับดนตรีไทย
20.The Narrow Road to the DeepNorth	1983 (พ.ศ.2526)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบสแกนดิเนเวียนตระเวนแสดงร่วมกับคณะSpiral Dance Company ทั่วทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Kim Brandstrup ผู้ออกแบบท่าเต้น	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
21. Last dream of a Wounded Man	1983 (พ.ศ.2526)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบอังกฤษ	Timothy Lamford, Artistic director คณะนาฏยศิลป์ Spiral Dance Company	ตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษตลอดทั้งปี
22. Cloister	1983 (พ.ศ.2526)	งานตระเวนการแสดงทัว ทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Jonathan Borrows	ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูง ในฐานะศิลปินนักแสดงไทยคนแรกที่ตระเวณแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
23. Last dream of a Wounded Man	1983 (พ.ศ.2526)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบอังกฤษ	Timothy Lamford	Artistic director คณะนาฏยศิลป์Spiral Dance Company
24. Pendulum (East and West in a life time)	1983 (พ.ศ.2526)	แสดงเดี่ยวที่ Liverpool University และ Theatre Clwyd, Mold	นราพงษ์ จรัสศรี	ได้รับคำชมจากนิตยสารศิลปะของ Walesสหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
25. Sat chatri	1983 (พ.ศ.2526)	At The everyman Theatre, Liverpool	นราพงษ์ จรัสศรี	เผยแพร่นาฏยศิลป์ไทยในสหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
26. Tam & company	1983 (พ.ศ.2526)	หอศิลป์พีระศรี	นักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปกทม.	การแสดงบัลเล่ต์และนาฏยศิลป์แนวใหม่
27. 3 Solos	1984 (พ.ศ.2527)	แสดงเดี่ยวที่ Theatre Clwyd, Mold	นราพงษ์ จรัสศรี	ได้รับคำชมจากนิตยสารศิลปะของ Walesสหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
28. Ombreselectriques (ออมเบรอ อิเลคทริค)	1984 (พ.ศ.2527)	งานตระเวนการแสดงทั่วประเทศสหราชอาณาจักรอังกฤษ และกรุงปารีสฝรั่งเศส	Daniel Larrieu	ประสบความสำเร็จอย่างสูง เพราะเป็นศิลปินนักแสดงไทยคนแรกที่ปรากฏตัว ณ ศูนย์ศิลปะปอมปิดัวปารีส
29. Spiked sonata	1984 (พ.ศ.2527)	งานตระเวนการแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Dans Wagner	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดงแจ๊สร่วมสมัย
30. 12XU	1984 (พ.ศ.2527)	งานตระเวนการแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Michael Clark	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติของสหราชอาณาจักรอังกฤษ ในฐานะศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ
31. Field study	1984 (พ.ศ.2527)	งานการตระเวนการแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษและกรุงปารีส	David Gordon	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติของสหราชอาณาจักรอังกฤษ ในฐานะศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
32. Beauty, art, and the kitchen sink	1984 (พ.ศ.2527)	งานตระเวนการแสดงทั่วสหราชอาณาอังกฤษ	Lloyd Newson	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติของสหราชอาณาจักรอังกฤษ ในฐานะศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ
33. Butterfly Man	1984 (พ.ศ.2527)	งานตระเวนการแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	นราพงษ์ จรัสศรี	ประสบความสำเร็จอย่างสูง เพราะเป็นศิลปินนักแสดงไทยคนแรกที่ตระเวนแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในอังกฤษ
34.Thai Dance	1985 (พ.ศ.2528)	Brighton Ploytechnic	นักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปกทม. Brighton Polytechnic	นาฏยศิลป์ไทยแนวใหม่
35. On the Breadline	1985 (พ.ศ.2528)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Kate Duck	ประสบความสำเร็จอย่างสูง ในฐานะศิลปินนักแสดงไทยคนแรกที่ตระเวนแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
36. Cutter	1985 (พ.ศ.2528)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Richard Alston	ประสบความสำเร็จอย่างสูง ในฐานะศิลปินนักแสดงชั้นนำ
37. Water water	1985 (พ.ศ.2528)	กรุงลอนดอน สหราชอาณาจักรอังกฤษ	Muna Tseng	ประสบความสำเร็จอย่างสูง ในฐานะศิลปินนักแสดงในงาน Dance USA ในกรุง London

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
38. Audible scenery	1986 (พ.ศ.2529)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Steve Paxton	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติพร้อมกันหลายฉบับของสหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ
39. Elbow's room Games	1986 (พ.ศ.2529)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ	Laurie Booth	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติพร้อมกันหลายฉบับของสหราชอาณาจักรอังกฤษ ในฐานะศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ
40. Partum	1986 (พ.ศ.2529)	แสดงในกรุง Amsterdams	นราพงษ์ จรัสศรี	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติของกรุง Amsterdams
41. Crossing the water	1987 (พ.ศ.2530)	ในงาน London International Festival of Theatre กรุงลอนดอน สหราชอาณาจักรอังกฤษ	Pip Simmons	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ The Independent ของสหราชอาณาจักรอังกฤษ ในฐานะศิลปินผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
42. Pier Rides	1987 (พ.ศ.2530)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร อังกฤษ	EmilynClids Mike Westbrook the fashionable ground of arty jazz	ประสบความสำเร็จอย่างสูง เพราะแสดงตลอดทั้งปีทั่วสหราชอาณาจักรอังกฤษ

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
43. Bach and Often Bach	1987 (พ.ศ.2530)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร อังกฤษ	David Gordon	ประสบความสำเร็จอย่างสูง เพราะแสดงตลอดทั้งปีทั่วสหราชอาณาจักร อังกฤษ
44. Take-away	1987 (พ.ศ.2530)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร อังกฤษ	Viola Faber	ประสบความสำเร็จอย่างสูง เพราะแสดงตลอดทั้งปีทั่วสหราชอาณาจักร อังกฤษ
45. Winter Rumours	1987 (พ.ศ.2530)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร อังกฤษ	Viola Faber	ประสบความสำเร็จอย่างสูง เพราะแสดงตลอดทั้งปีทั่วสหราชอาณาจักร อังกฤษ
46. Moon dance	1988 (พ.ศ.2531)	แสดงอุปรากรเรื่อง Turandot ที่ The Royal Opera house, Covent Garden	Kate Flatt	ประสบความสำเร็จอย่างสูง เพราะเป็นศิลปินนักแสดงไทยคนแรกที่ปรากฏตัว ณ โรงละครนี้
47.Perfum	1989 (พ.ศ.2532)	หอประชุม AUA	นักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปะ กทม. และนักแสดงอาชีพ	การแสดงนาฏยศิลป์ Dance Theatre
48. Fancy sonata	1990 (พ.ศ.2533)	หอประชุม AUA	นักแสดงอาชีพ นักแสดงจาก รร. การแสดงช่อง 3 และนักแสดงสมัครเล่น	เป็นงานทดลองใช้นักแสดงละครและนักเต้นอาชีพ

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
49. “ContemporaryVisuality Of Thai Philosophy of Life”	1990 (พ.ศ.2533)	ในงาน 1st Asean Dance Festival ในกรุงจาการ์ตา ประเทศอินโดนีเซีย	นักแสดงนาฏยศิลป์ไทยและบัลเลต์ข้าราชการจากวิทยาลัยนาฏยศิลป์ กทม.	การแสดงบัลเลต์นาฏยศิลป์แนวใหม่
50. Ancient place to sleep	1990 (พ.ศ.2533)	Jakarta performing arts festival	นักแสดงจาก Thai Art Movement	การแสดงนาฏยศิลป์ Dance Theatre
51. Glass study	1990 (พ.ศ.2533)	หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การแสดง นาฏยศิลป์แนวใหม่ในสังคมไทย
52. Thai drama 1990	1990 (พ.ศ.2533)	หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การแสดง นาฏยศิลป์แนวใหม่ แบบปะติดในสังคมไทย
53. Nostalgia	1990 (พ.ศ.2533)	หอประชุม British Council	นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทาและนักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏยศิลป์ กทม.	เป็นงานทดลองงานที่เป็นปรัชญาศาสนาพุทธ ในสังคมไทย
54. นาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบรัสเซีย	1991 (พ.ศ.2534)	แสดงในงาน American Dance Festival, North Carrolina, USA	Nikolai Lebadev	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานศิลปินนักแสดงจากไทยคนแรกในงาน

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
55. แสง-เสียง ประกอบจินตภาพคนดีศรีอยุธยา 1	1992 (พ.ศ.2535)	วันเฉลิมสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ครบ 60 พระชันษา	ดารานักแสดง นายและนางแบบ นักศึกษาจาก ราชภัฏพระนครศรีอยุธยา นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ ทหารบก ทหารเรือ และเจ้าหน้าที่จากธนาคารทหารไทย	ต้นแบบของงานแสง-เสียงประกอบจินตภาพ ครั้งแรกในสังคมไทย
56. ปัจจัยที่หาย	1992 (พ.ศ.2535)	งานประกาศรางวัลภาพพิมพ์เพื่อสิ่งแวดล้อม ในหนังสือพิมพ์ Bangkok Post	นักแสดงจากคณะไทอาร์ตมูฟเม้น	นาฏยศิลป์แนวใหม่ที่คำนึงถึงสภาพะแวดล้อมครั้งแรกในสังคมไทย
57. ฤ โลกร้าย	1993 (พ.ศ.2536)	จุฬาฯ วิชาการ	นิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์	นาฏยศิลป์แนวใหม่ที่คำนึงถึงสภาพะแวดล้อมในสังคมไทย
58. “La Foule”	1993 (พ.ศ.2536)	ออกแบบท่าเต้นให้คณะ Le Jeune Ballet de France เมืองลาโบ ประเทศฝรั่งเศส	นราพงษ์ จรัสศรี	ศิลปินไทยคนแรกที่ได้รับเชิญเข้าแสดง ณ เมืองลาโบ ประเทศฝรั่งเศส
59. War and peace	1994 (พ.ศ.2537)	การแสดงในพิธีเปิด-ปิดการแข่งขันกีฬาซีเกมส์ ครั้งที่ 18 ที่เชียงใหม่	นักศึกษาจาก มหาวิทยาลัยแม่โจ้ นักเรียนจาก รร.ยุพราช รร.เรยีนา รร.มองฟอร์ด รร.พระหฤทัย รร.กาวิละ ฯลฯ	การแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่ ในระดับนานาชาติที่ให้ความสำคัญกับแบบรูปและลีลา

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
60. Golden spirit	1994 (พ.ศ.2537)	การแสดงในพิธีเปิด-ปิดการแข่งขันกีฬาซีเกมส์ ครั้งที่ 18 ที่เชียงใหม่	นักเรียนจาก รร.ดารา รร.มองฟอร์ดรร.พระหฤทัย ตชด. จากเชียงราย ฯลฯ	การแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่ ในระดับนานาชาติที่ให้ความสำคัญกับแบบรูปและลีลา
61. Golden barge	1994 (พ.ศ.2537)	การแสดงในพิธีเปิด-ปิดการแข่งขันกีฬาซีเกมส์ ครั้งที่ 18 ที่เชียงใหม่	นักเรียนและนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาในเชียงใหม่	การแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่ ในระดับนานาชาติที่ให้ความสำคัญกับแบบรูปและลีลา
62. แสง-เสียงประกอบจินตภาพ “คนดีศรีอยุธยา 2”	1994 (พ.ศ.2537)	วันกาญจนาภิเษก 50 ปี	ดารานักแสดง นายและนางแบบนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปะกรรมศาสตร์ จุฬาฯ ทหารบก ทหารเรือ และเจ้าหน้าที่จากธนาคารทหารไทย	ต้นแบบของงานแสง-เสียงประกอบจินตภาพ
63. Dong Feng	1994 (พ.ศ.2537)	ณ กรุงโตเกียว กทม. และ กรุงจาการ์ตา	นราพงษ์ จรัสศรี และ Keiko Takeya	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดง และผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ จนต้องมีการแสดงอีกหลายครั้งทั้งประเทศในตะวันออกและตะวันตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
64. Blue Bird	1994 (พ.ศ.2537)	ละครการกุศลในกิจการของ คณะรัฐศาสตร์ จุฬาฯ การ	ดารานักแสดง นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ และเด็กด้อยโอกาส	ละครลีลาในปรัชญาของสันติภาพโลก
65.เงาะป่า	1994 (พ.ศ.2537)	TV รายการวันปิยะมหาราช	ดารา นิสิตบุคลากรในจุฬา	ภาพยนต์สั้น
66.Tonpu	1995 (พ.ศ.2538)	ออกแบบท่าเต้นและแสดงให้กับคณะ Keiko Takeya Contemporary dance Company กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น แสดง ณ กรุงโตเกียว และกรงจาการ์ตา	นราพงษ์ จรัสศรี และ Teru Goi	ประสบความ สำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดงและผู้ออกแบบนาฏยศิลป์จนต้องมีการแสดงอีกหลายครั้งในประเทศตะวันออกและตะวันตก
67.E-Toor	1996 (พ.ศ.2539)	Was developed for the 16th Festival of Asian Arts in 1996, presented by the Urban Council of Hong Kong, the last festival to be held before the British handover of Hong Kong to China	นราพงษ์ จรัสศรี และปรมาจารย์ทางดนตรีไทย อาจารย์เมธา หมู่เย็น	ประสบความสำเร็จอย่างสูงใน 16th Festival of Asian Arts

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
68. แสง-เสียงประกอบจินตภาพ“แผ่นดินผืนนี้มีความหลัง”	1996 (พ.ศ.2539)	การกุศลในกิจกรรมของทหารเรือ	ดารานักแสดง นายและนางแบบนักศึกษาจาก รร.ดุริยางค์ทหารเรือ นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯทหารเรือและเจ้าหน้าที่จากธนาคารทหารไทย	ต้นแบบของงานแสง-เสียงประกอบจินตภาพ
69.Premiere	1996 (พ.ศ.2539)	มุทิตาจิตแด่ ท่านผู้หญิง วราพร ปราโมช ณ อยุธยา	ศ.ดร. นราพงษ์ จรัสศรี	นาฏยศิลป์แบบโพสต์-โมเดิร์นดานซ์
70.ตายแล้วหงส์	1996 (พ.ศ.2539)	มุทิตาจิตแด่ ท่านผู้หญิง วราพร ปราโมช ณอยุธยา	ศ.ดร. นราพงษ์ จรัสศรี	นาฏยศิลป์แบบโพสต์-โมเดิร์นดานซ์
71.โองการสันติกรรม	1997 (พ.ศ.2540)	จุฬาฯวิชาการ	นิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์	นาฏยศิลป์แนวใหม่ที่คำนึงถึงสภาพสังคม
72.จิตวิญญาณบูรพา 73.คีตภราดร 74.บูรพประทีป	1999 (พ.ศ.2542)	การแสดงในพิธีเปิด-ปิดการแข่งขันกีฬา Asian Games ครั้งที่ 13	นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม นักเรียนจาก รร.พระโขนง รร.ศูนย์รวมน้ำใจ คลองเตย รร.วัดสุทธิ รร.กาวีละ กทม. ฯลฯ	การแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่ที่ให้ความสำคัญกับแบบรูป และลา

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
75. Craft	1999 (พ.ศ.2542)	มุทิตาจิตแด่ ท่านผู้หญิง	ศ.ดร. นราพงษ์ จรัสศรี และ	นาฏยศิลป์แบบโพสต์-โมเดิร์นดานซ์
76. วรรณคดีจินตภาพ นารายณ์อวตาร	2003 (พ.ศ.2546)	แสดง ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรม	นักแสดงนาฏยศิลป์ไทยอาชีพ และนักแสดงอาชีพ	ต้นแบบของวรรณคดีประกอบจินตภาพเพื่ออนุรักษ์ มรดกทางวรรณคดีไทยของชาติ
77. ดาบาเรต์ 66. ความสับสนของน้องตุ้ม	2003 (พ.ศ.2546)	ภาพยนตร์ Beautiful Boxer	นักแสดงอาชีพ	Dance on Film
78. แสง-เสียงประกอบจินตภาพ “วังลดาวัลย์”	2004 (พ.ศ.2547)	แสง สี เสียงประกอบจินตภาพ “วังลดาวัลย์” ของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์	เจ้าหน้าที่จากสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์	ต้นแบบของงานแสง-เสียง ประกอบจินตภาพ
79. “อันดามัน... สูญเสียแต่ไม่เสียศูนย์”	2005 (พ.ศ.2548)	เพื่อเป็นอนุสรณ์แด่ผู้ที่สูญเสียจากเหตุการณ์ภัยพิบัติ “สึนามิ” แสดงในงานวันก่อตั้ง คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ ณ หอประชุมใหญ่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	นักศึกษาจากมหาวิทยากรุงเทพและนิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่ และ Dance Theatre

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
80. พับนก	2006 (พ.ศ.2549)	ร่วมแสดงในงาน ส่งใจเพื่อภาคใต้ ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยและถ่ายทอดโทรทัศน์ช่อง 5 และในงาน “Love for Andaman” ณ โรงละครคุณหญิงสุมณี	นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่
81. Phantom	2006 (พ.ศ.2549)	การแสดงกลางแจ้งหน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	บัลเลต์ร่วมสมัย
82. Me and Myself	2006 (พ.ศ.2549)	ภาพยนต์	นักแสดงอาชีพ	Dance on Film
83. วรรณคดีจินตภาพ “ลิลิตพระลอ”	2006 (พ.ศ.2549)	การแสดงของโรงเรียน แม่พระฟาติมา ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย	ครูและนักเรียนจากโรงเรียน แม่พระฟาติมา	ต้นแบบของงานวรรณคดีประกอบจินตภาพ เพื่ออนุรักษ์มรดกทางวรรณคดีไทยของชาติ
84. นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “ลิลิตพระลอ”	2006 (พ.ศ.2549)	แสดงในวันนักประดิษฐ์แห่งชาติฯ ณ อิมแพค เมืองทองธานี	นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	ต้นแบบของงานวรรณคดีประกอบจินตภาพ เพื่ออนุรักษ์มรดกทางวรรณคดีไทยของชาติ

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
85. “หุ่น”	2006 (พ.ศ.2549)	แสดงในวันก่อตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ณ ลานศิลปิน คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	นักแสดงอาชีพ	เป็นงานทดลองเพื่อขยายเป็นโครงการใหญ่ในอนาคต
86. “อัปสรา”	2006 (พ.ศ.2549)	แสดงในวันก่อตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ณ ลานศิลปิน คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	นักแสดงอาชีพ	เป็นงานทดลองเพื่อขยายเป็นโครงการใหญ่ในอนาคต
87. งานมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ “พระมหาชนก”	2006 (พ.ศ.2549)	สร้างสรรค์ขึ้นเนื่องในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ทรงครองสิริราชสมบัติ ครบ 60 ปี แสดง ณ อิมแพค อารีน่า	ทหารบก นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยกรุงเทพ นักแสดงอาชีพ และนักแสดงประกอบ	ต้นแบบของงานวรรณคดีประกอบจินตภาพ เพื่ออนุรักษ์มรดกทางวรรณคดีไทยของชาติ
88. งานวิจิตรนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ “พระมหาชนก”	2006 (พ.ศ.2549)	สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อโครงการเศรษฐกิจพอเพียงในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช แสดงใน 3 จังหวัด เชียงใหญ่ ขอนแก่น และ กทม.	นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยกรุงเทพและนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่	ต้นแบบของงานวรรณคดีประกอบจินตภาพ เพื่ออนุรักษ์มรดกทางวรรณคดีไทยของชาติ

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
89. เงือกน้อย Little Mermaids	2008 (พ.ศ.2551)	สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ใต้น้ำ แสดง ณ Ocean World กทม.	คณะนักว่ายน้ำเหรียญทอง Olympic จากรัสเซีย	ต้นแบบของงานนาฏยศิลป์ใต้น้ำ ครั้งแรก ฝีมือคนไทย
90. Naked Me	2008 (พ.ศ.2551)	หอประชุมจุฬาฯ	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงเดี่ยวแนวใหม่ที่แสดงเบื้องหลังการเตรียมการเต้นรำ
91. Chopin's Piano Sonata	2009 (พ.ศ.2552)	มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	นักแสดงจากภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปะกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การเสดงบัลเลต์แบบสร้างสรรค์
92. แต่งองค์ทรงเครื่อง	2009 (พ.ศ.2552)	มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	นราพงษ์ จรัสศรี และนักแสดงจากภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปะกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แนวใหม่
93.Beethoven's Violin Concerto	2010 (พ.ศ.2553)	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	นักแสดงจากภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปะกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การเสดงบัลเลต์ร่วมสมัย

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
94. การแสดงในพิธีปิดกีฬามหาวิทยาลัย	2010 (พ.ศ.2553)	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์	นราพงษ์ จรัสศรี และนักแสดงจากภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปะกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่
95. การแสดงในพิธีเปิด-ปิดกีฬามหาวิทยาลัย	2011 (พ.ศ.2554)	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	นราพงษ์ จรัสศรี และนักแสดงจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	การแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่
96. ปราสาทสันติภาพ	2011 (พ.ศ.2554)	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	นักแสดงจากภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปะกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	การแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่
97. Inside the Dancer's Laboratory 1.Salome Dancing for the head – ซาโลเม่นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว 2.Ballerina: The pathetic creature – นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา 3.Dance Laboratory: FRONT AND BACK in Dance (เบื้องหน้าเบื้องหลังการเต้นระบำ)	2012 (พ.ศ.2555)	Black Box Theatre BU Theatre Company มหาวิทยาลัยกรุงเทพ	ศ. ดร. นราพงษ์ จรัสศรีแสดงเดี่ยว และนักแสดงสมทบจากภาควิชานาฏยศิลป์ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ	เป็นต้นแบบการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Post-modern dance)

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
98. สุวรรณภูมิ	2012 (พ.ศ.2555)	งาน โรตารี่โลก ณ อิมแพค เมืองทองธานี	นราพงษ์ จรัสศรี และนักแสดงจากภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปะกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
99. Craken	2012 (พ.ศ.2555)	การแสดงใต้น้ำ ณ Siam Ocean World	นักว่ายน้ำและนักแสดงละครอาชีพ	กรแสดงใต้น้ำฝีมือคนไทย และละคร
100. ศิลปกรรม	2012 (พ.ศ.2555)	งานจุฬาฯวิชาการ	นักแสดงจากคณะศิลปะกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
101. “WiangKum Kam:When Water Conquered the Undefeated King”	2013 (พ.ศ.2556)	ปูชนียสถาน เวียงกุมกาม เชียงใหม่ ในงาน การประชุมผู้นำด้านน้ำแห่งภูมิภาค เอเชีย-แปซิฟิก ครั้งที่ ๒ (2 nd Asia-Pacific Water Summit:2 nd APWS)	นักแสดงในจังหวัดเชียงใหม่	ต้นแบบของงานแสดงแสง-เสียง ประกอบจินตภาพ
102. Loneliness	2014 (พ.ศ.2557)	Bacc หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร If...Performing Arts Festival	เป็นการแสดงเดี่ยว(Solo)	เป็นต้นแบบของงานแสดงคนเดียว

ตาราง ผลงานด้านการแสดงและการสร้างสรรค์ผลงานเผยแพร่ภายในประเทศ

ชุดการแสดง	เมื่อ พ.ศ.	เผยแพร่	ศิลปินออกแบบ	ผลที่ได้รับ
1.ราชอาณาจักรไทย	1973 (พ.ศ.2516)	ในงานเทศกาลลอยกระทง	นราพงษ์ จรัสศรี	เป็นผลงานนาฏยศิลป์ไทยแบบทดลอง
2.ช่วงพำนักอยู่ในต่างประเทศ	1973-1982 (พ.ศ.2516-2525)	สหราชอาณาจักร	-	แสดงในต่างประเทศ
3.Solo Dance	1982 (พ.ศ.2525)	หอศิลป์พีระศรี	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงบัลเลต์นาฏยศิลป์ แนวใหม่
4.Tam & company	1983 (พ.ศ.2526)	หอศิลป์พีระศรี	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงบัลเลต์นาฏยศิลป์ แนวใหม่
5.Parfum	1989 (พ.ศ.2532)	AUA	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงบัลเลต์นาฏยศิลป์ Dance Theatre
6.วลัยราตรี	1989 (พ.ศ.2532)	ช่วยผู้ติดโรคเอดส์ของสมเด็จเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ฯ และ Elizabeth Taylor	นราพงษ์ จรัสศรี	เป็นงานแฟชั่นโชว์และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
7.TACT Award	1989 (พ.ศ.2532)	งาน TACT Award	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงสร้างสรรค์สำหรับนักออกแบบงานโฆษณาไทย
8.Fancy sonata	1990 (พ.ศ.2533)	AUA	นราพงษ์ จรัสศรี	เป็นงานทดลองใช้นักแสดงละครและนักเต้นอาชีพ

ชุดการแสดง	เมื่อ พ.ศ.	เผยแพร่	ศิลปินออกแบบ	ผลที่ได้รับ
9.Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Life	1990 (พ.ศ.2533)	ในงาน 1st Asean Dance Festival ในกรุงจากาตาร์ ประเทศ อินโดนีเซีย	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงบัลเลต์นาฏยศิลป์ แนวใหม่
10.Ancient place to sleep	1990 (พ.ศ.2533)	Jakarta performing arts festival	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงนาฏยศิลป์Dance Theatre
11.Glass study	1990 (พ.ศ.2533)	หอประชุมจุฬาฯ	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงนาฏยศิลป์ แนวใหม่
12.The drama 1990	1990 (พ.ศ.2533)	หอประชุมจุฬาฯ	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงนาฏยศิลป์ แนวใหม่แบบปะติด
13.Nostalgia	1990 (พ.ศ.2533)	หอประชุม British Council	นราพงษ์ จรัสศรี	เป็นงานทดลองงานที่เป็นปรัชญาศาสนาพุทธ
14.Dancing	1991 (พ.ศ.2534)	หอประชุม AUA	นราพงษ์ จรัสศรี	เป็นงานทดลอง directly inspired by the late 1970s London Punk scene
15.แสง-เสียงประกอบจินตภาพ “คนดีศรีอยุธยา 1”	1993 (พ.ศ.2536)	วันเฉลิมสมเด็จพระนางเจ้าครบ 60 พระชันษา	นราพงษ์ จรัสศรี	ต้นแบบของงานแสง สี เสียงประกอบจินตภาพ
16.La Foule	1993 (พ.ศ.2536)	ออกแบบท่าเต้นให้คณะ Le Jeune Ballet de France ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงนาฏยศิลป์ แนวใหม่

ชุดการแสดง	เมื่อ พ.ศ.	เผยแพร่	ศิลปินออกแบบ	ผลที่ได้รับ
17.Tonpu	1994 (พ.ศ.2537)	ณ โรงละคร กรุงเทพ	นราพงษ์ จรัสศรี และ Teru Goi	การแสดงนาฏยศิลป์ แนวใหม่
18.การแสดงชุดต่างๆ ในพิธีเปิด-ปิด การแข่งขันกีฬาซีเกมส์ ครั้งที่ 18 ที่เชียงใหม่ เช่น ชุด War and peace Golden spirit และ Golden barge	1994 (พ.ศ.2537)	การแสดงในพิธีเปิด-ปิด การแข่งขันกีฬาซีเกมส์ ครั้งที่ 18 ที่เชียงใหม่	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงนาฏยศิลป์ แนวใหม่ที่ให้ความสำคัญกับแบบรูป และลีลา
19.แสง-เสียงประกอบจินตภาพ “คนดีศรีอยุธยา 2”	1995 (พ.ศ.2538)	วันกาญจนาภิเษก 50 ปี	นราพงษ์ จรัสศรี	ต้นแบบของงานแสง สี เสียงประกอบจินตภาพ
20.แสง-เสียงประกอบจินตภาพ “แผ่นดินผืนนี้มีความหลัง”	1996 (พ.ศ.2539)	การกุศลในกิจการของทหารเรือ	นราพงษ์ จรัสศรี	ต้นแบบของงานแสง สี เสียงประกอบจินตภาพ
21.Dying Swan	1997 (พ.ศ.2540)	มุทิตาจิตอาจารย์ที่โรงละคร กรุงเทพ	นราพงษ์ จรัสศรี	ต้นแบบของงานบัลเลต์แบบนีโอคลาสสิค
22.Premier	1997 (พ.ศ.2540)	มุทิตาจิตอาจารย์ที่โรงละคร กรุงเทพ	นราพงษ์ จรัสศรี	ต้นแบบของงานบัลเลต์ร่วมสมัย
23.Crafts	1998 (พ.ศ.2541)	มุทิตาจิตคุณหญิงเดมอนที่หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์	นราพงษ์ จรัสศรี	ต้นแบบของงาน New Dance

ชุดการแสดง	เมื่อ พ.ศ.	เผยแพร่	ศิลปินออกแบบ	ผลที่ได้รับ
24.จิตวิญญาณบูรพาคีตภราดรบูรพประทีป ที่แสดงในพิธี เปิด-ปิดการแข่งขันกีฬา Asian Games ครั้ง 13	1999 (พ.ศ.2542)	การแสดงในพิธีเปิด-ปิดการแข่งขัน Asian Games ครั้ง 13	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงนาฏยศิลป์ แนวใหม่ที่ให้ความสำคัญกับแบบรูป และลีลา
25.วรรณคดีจินตภาพ นารายณ์อวตาร	2003 (พ.ศ.2546)	แสดง ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรม	นราพงษ์ จรัสศรี	ต้นแบบของงานวรรณคดีประกอบจินตภาพ เพื่ออนุรักษ์ มรดกทางวรรณคดีไทยของชาติ
26.Beautiful Boxer	2003 (พ.ศ.2546)	ภาพยนตร์	นราพงษ์ จรัสศรี	Dance on Film
27.วังลดาวัลย์	2004 (พ.ศ.2547)	แสง สี เสียง ประกอบจินตภาพ “วังลดาวัลย์” ของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์	นราพงษ์ จรัสศรี	ต้นแบบของแสง สี เสียง ประกอบจินตภาพ
28.‘อันดามัน...สูญเสีย แต่ไม่เสียศูนย์’	2005 (พ.ศ.2548)	เพื่อเป็นอนุสรณ์แด่ผู้สูญเสียจากเหตุการณ์ภัยพิบัติ ‘สึนามิ’ แสดงในงานวันก่อตั้ง คณะศิลปกรรม ศาสตร์ จุฬาฯ ณ หอประชุม	นราพงษ์ จรัสศรี	ประสบความสำเร็จอย่างสูงจนต้องนำไปแสดงร่วมกับคณะการแสดงจากมหาวิทยาลัยบริกแฮมยัง (Brigham Young University) จากสหรัฐอเมริกา ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ชุดการแสดง	เมื่อ พ.ศ.	เผยแพร่	ศิลปินออกแบบ	ผลที่ได้รับ
29.พับนก	2006 (พ.ศ.2549)	ร่วมแสดงในงาน ส่ง ใจเพื่อภาคใต้ ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรม แห่งประเทศไทย และถ่ายทอด โทรทัศน์ ช่อง 5 และในงาน “Love for Andaman”ณ โรงละคร คุณหญิง สุมณี	นราพงษ์ จรัสศรี	ประสบสำเร็จอย่าง สูงจนต้องแสดงซ้ำ
30.วรรณคดี จินต ภาพ “ลิลิต พระลอ”	2006 (พ.ศ.2549)	การแสดงของ รร. แม่พระฟาติมา ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรม แห่งประเทศไทย	นราพงษ์ จรัสศรี	ทำให้เยาวชน กลับมาสนใจใน มรดกวรรณคดีไทย ของชาติและ ความคิดสร้างสรรค์
31.นาฏยศิลป์ ไทยร่วมสมัย “ลิลิตพระลอ”	2006 (พ.ศ.2549)	แสดงวันก่อตั้ง คณะศิลปกรรม ศาสตร์ จุฬาฯ ณ ลานศิลปิน คณะ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬา ฯ	นราพงษ์ จรัสศรี	ทำให้เยาวชน กลับมาสนใจใน มรดกวรรณคดีไทย ของชาติ
32.หุ่น	2006 (พ.ศ.2549)	แสดงในงานวันก่อตั้ง คณะศิลปกรรม ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย ณ ลาน ศิลปิน คณะ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬา ฯ	นราพงษ์ จรัสศรี	เป็นงานทดลองเพื่อ ขยายเป็นโครงการ ใหญ่ในอนาคต

ชุดการแสดง	เมื่อ พ.ศ.	เผยแพร่	ศิลปินออกแบบ	ผลที่ได้รับ
33.อัปสรา	2006 (พ.ศ.2549)	ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ณ ลานศิลปิน คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬา ฯ	นราพงษ์ จรัสศรี	เป็นงานทดลองเพื่อขยายเป็นโครงการใหญ่ในอนาคต
34.งานมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ ‘พระมหาชนก’	2006 (พ.ศ.2549)	สร้างสรรค์ขึ้นเนื่องในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ทรงครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี แสดง ณ อิมแพคอารีน่า	นราพงษ์ จรัสศรี รับผิดชอบผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์และกำกับลีลา	นับว่าเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีผู้คนเข้าชมมากที่สุดเป็นประวัติศาสตร์ ด้วยที่นั่ง 7000 ที่นั่งต่อรอบ ระหว่างวันที่ 26 พฤษภาคม – 11 มิถุนาย 2549 รวม 34 รอบการแสดง มีผู้เข้าจับจองเต็มทุกรอบ และได้มีการเพิ่มรอบการแสดงอีก 14 รอบ ก็มีผู้เข้าชมเต็มอีกเช่นกัน
35.Me and Myself	2006 (พ.ศ.2549)	ภาพยนตร์	นราพงษ์ จรัสศรี	Dance on Film
36.งานจิตรนาฏกรรม เฉลิมพระเกียรติ์ ‘พระมหาชนก’	2006 (พ.ศ.2549)	สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อโครงการเศรษฐกิจพอเพียงในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช แสดงใน 3 จังหวัด เชียงใหม่ ขอนแก่น และ กทม.	นราพงษ์ จรัสศรี รับผิดชอบผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์และกำกับลีลา	แสดงรวม 30 รอบใน 3 จัวหวัด เชียงใหม่ ขอนแก่น และ กทม. การแสดง มีผู้เข้าจับจองเต็มทุกรอบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุดการแสดง	เมื่อ พ.ศ.	เผยแพร่	ศิลปินออกแบบ	ผลที่ได้รับ
37.เงือกน้อย Little mermaids	2008 (พ.ศ.2551)	สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ใต้น้ำ แสดง ณ Ocean World กทม.	นราพงษ์ จรัสศรี ออกแบบและกำกับลีลาให้กับคณะนักว่ายน้ำเหรียญทอง Olympic จากรัสเซีย	ต้นแบบของงานนาฏยศิลป์ใต้น้ำของไทย แสดงรวมกว่า 50 รอบ
38.Naked me	2008 (พ.ศ.2551)	หอประชุมจุฬาฯ	นราพงษ์ จรัสศรี	การแสดงเดี่ยวแนวใหม่ที่แสดงเบื้องหลังการเตรียมการเต้นรำ
39.แต่งองค์ทรงเครื่อง	2009 (พ.ศ.2552)	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยกรุงเทพ และวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล	นราพงษ์ จรัสศรี นักแสดงจากภาคนาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แนวใหม่
40.การแสดงในพิธีปิดกีฬามหาวิทยาลัย	2010 (พ.ศ.2553)	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์	นราพงษ์ จรัสศรี นักแสดงจากภาคนาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ	การแสดงนาฏยศิลป์ แนวใหม่
41.การแสดงในพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัย	2011 (พ.ศ.2554)	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	นราพงษ์ จรัสศรี นักแสดงจากจุฬาฯ	การแสดงนาฏยศิลป์ แนวใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุดการแสดง	เมื่อ พ.ศ.	เผยแพร่	ศิลปินออกแบบ	ผลที่ได้รับ
42.Inside the Dancer's Laboratory	2012 (พ.ศ.2555)	Black Box Theatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพ	ศ.ดร. นราพงษ์ จรัสศรี แสดงเดี่ยว	ต้นแบบของงานแสดงคนเดียว
43.การแสดงในงาน โรตารีโลก	2012 (พ.ศ.2555)	อิมแพค เมืองทองธานี	นราพงษ์ จรัสศรี นักแสดงจาก จุฬาฯ	การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
44.การแสดงแสง-เสียง "Wiang Kum Kam: When Water Conquered the Undefeated King"	2013 (พ.ศ.2556)	ณ โบราณสถาน 'เวียงกุมกาม' จังหวัดเชียงใหม่ ในงาน การประชุมผู้นำด้านน้ำแห่งภูมิภาคเอเชีย-แปซิฟิก ครั้งที่ 2 (2nd Asia Pacific Water Seminar: 2nd APWS	นราพงษ์ จรัสศรี นักแสดงจากจังหวัดเชียงใหม่	การแสดงแสง-เสียงประกอบจินตภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางผลงานด้านการแสดงและการสร้างสรรค์ผลงานเผยแพร่ในต่างประเทศ

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
1.Monkey of the inkpot	1978 (พ.ศ.2521)	การแสดงนาฏยศิลป์ละครร่วมสมัยแบบละครนาฏยศิลป์ที่มีการเล่าเรื่อง ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร	Kate Flatt & Timothy Lamford	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร
2.Waiting for the blow to fall	1979 (พ.ศ.2522)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันออกตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร	Timothy Lamford	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร
3.Inpersonations	1979 (พ.ศ.2522)	การแสดงนาฏยศิลป์ละครร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดง Music Hall ของอังกฤษ ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร	Jacky Lansley	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร
4.Aeon	1979 (พ.ศ.2522)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบ Movement for movement sake ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร	Timothy Lamford	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
5.Tea Dance	1980 (พ.ศ.2523)	การแสดงนาฏยศิลป์นานาชาติแบบพื้นเมืองยุโรปตะวันออกและจีน ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร	Kate Flatt	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร
6.Ophamin	1980 (พ.ศ.2523)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบสแกนดิเนเวียน ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร	IngeLonroth	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร
7.No dboves only Hawks	1980 (พ.ศ.2523)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบละครอังกฤษ ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร Company ทั่วสหราชอาณาจักร	Timothy Lamford	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร
8.Circuit 5	1980 (พ.ศ.2523)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบสวิส ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร	MaebeeDupres	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
9.Elergy	1982 (พ.ศ.2525)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบPost-moderndance ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร	Albert Reid	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร
10.Vignettes	1982 (พ.ศ.2525)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบPost-moderndance ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร	Albert Reid	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร
11.Ripe of spring	1982 (พ.ศ.2525)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	Kim Brandstrup	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดงไทยคนแรกที่ตระเวณแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
12.The narrow Road two the deep North	1983 (พ.ศ.2526)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบสแกนดิเนเวียน ตระเวนแสดงร่วมกับคณะ Spiral Dance Company ทั่วสหราชอาณาจักร	Kim Brandstrup ผู้ออกแบบท่าเต้นชาวเดนมาร์ก ผู้ได้รับรางวัล Olivier Award ในปี1990	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
13.Last dream of a Wounded Man	1983 (พ.ศ.2526)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบอังกฤษ	Timothy Lamford, Artistic director คณะนาฏยศิลป์ Spiral dance company	แสดงตลอดทั้งปีตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร
14.Cloister	1983 (พ.ศ.2526)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	Jonathan Borrows	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดงไทยคนแรกที่ตระเวณแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
15.Last dream of a Wounded Man	1983 (พ.ศ.2526)	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบอังกฤษ	Timothy Lamford	Artistic director คณะนาฏยศิลป์ Spiral dance company
16.Pendulum(East and West in a life time)	1983 (พ.ศ.2526)	แสดงเดี่ยวที่ Liverpool University และ Theatre Clwyd, Mold.	นราพงษ์ จรัสศรี	ได้รับคำชมจากนิตรสารศิลปะของ Wales สหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
17.“Sat Chatri”	1983 (พ.ศ.2526)	at The EverymanTheatre Liverpool	นราพงษ์ จรัสศรี	เผยแพร่นาฏยศิลป์ไทยในสหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
18.3 Solos	1984 (พ.ศ.2527)	แสดงเดี่ยวที่ Theatre Clwyd, Mold.	นราพงษ์ จรัสศรี	ได้รับคำชมจากนิตรสารศิลปะของ Wales สหราชอาณาจักร ในฐานะศิลปินผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
19.Ombreselectriques	1984 (พ.ศ.2527)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรและกรุงปารีส ฝรั่งเศส	Daniel Larrieu	ประสบความสำเร็จอย่างสูงเพราะเป็นศิลปินนักแสดงไทยคนแรกที่ปรากฏตัว ณ ศูนย์ศิลปะปอมปิดัว ปารีส
20.Spiked sonata	1984 (พ.ศ.2527)	งานการตระเวนแสดงทั่วประเทศสหราชอาณาจักร	Dans Wagner	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดงแจ๊สร่วมสมัย
21.12XU	1984 (พ.ศ.2527)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	Michael Clark	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติของสหราชอาณาจักร ในฐานะศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
22.Field study	1984 (พ.ศ.2527)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักรและกรุงปารีส	David Gordon	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติของสหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ
23.Beauty,art, and the kitchen sink	1984 (พ.ศ.2527)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	Lloyd Newson	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติของสหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ
24.On the Breadline	1985 (พ.ศ.2528)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	Katie Duck	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดงไทยคนแรกที่ตระเวณแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
25.Cutter	1985 (พ.ศ.2528)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	Richard Alston	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดงชั้นนำ
26.Water Water	1985 (พ.ศ.2528)	กรุงลอนดอน สหราชอาณาจักร	Muna Tseng	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดงในงาน Dance USA-ในกรุงLondon

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
27.Audible scenery	1986 (พ.ศ.2529)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	Steve Paxton	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติพร้อมกันหลายฉบับของสหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ
28.Elbow's room Games	1986 (พ.ศ.2529)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	Laurie Booth	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติพร้อมกันหลายฉบับของสหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ
29.Parfum	1986 (พ.ศ.2529)	แสดงในกรุง Amsterdams	นราพงษ์ จรัสศรี	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ระดับชาติของกรุง Amsterdams
30.Crossing the water	1987 (พ.ศ.2530)	ในงาน London International Festival of Theatre กรุงลอนดอน	Pip Simmons	ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ The independent ของ สหราชอาณาจักรในฐานะศิลปินผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชั้นนำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
31.Pier Rides	1987 (พ.ศ.2530)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	EmilynClaid& Mike Westbrook the fashionable ground of arty jazz	ประสบความสำเร็จอย่างสูงเพราะแสดงตลอดทั้งปี
32.Bach and Often Bach	1987 (พ.ศ.2530)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	David Gordon	ประสบความสำเร็จอย่างสูงเพราะแสดงตลอดทั้งปี
33.Take-away	1987 (พ.ศ.2530)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	Viola Faber	ประสบความสำเร็จอย่างสูงเพราะแสดงตลอดทั้งปี
34.Winter Rumours	1987 (พ.ศ.2530)	งานการตระเวนแสดงทั่วสหราชอาณาจักร	Viola Faber	ประสบความสำเร็จอย่างสูงเพราะแสดงตลอดทั้งปี
35.Moon dances	1988 (พ.ศ.2531)	แสดงอุปรากรเรื่อง Turandot ที่ The Royal Opera house, Covent Garden	Kate Flatt	ประสบความสำเร็จอย่างสูงเพราะเป็นศิลปินนักแสดงไทยคนแรกที่ปรากฏตัว ณ โรงละครนี้
36.นาฏยศิลป์ร่วมสมัย แบบรัสเซีย	1991 (พ.ศ.2534)	แสดงในงาน American Dance Festival, North Carolina, USA.	Nikolai Lebadev	ประสบความสำเร็จอย่างสูงเพราะเป็นศิลปินนักแสดงไทยคนแรกในงาน

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
37.“La Foule”	1993 (พ.ศ.2536)	ออกแบบท่าเต้นให้คณะ Le Jeune Ballet de France เมืองลาโบ ประเทศฝรั่งเศส	นราพงษ์ จรัสศรี	ศิลปินไทยคนแรกที่ได้รับเชิญเข้าแสดง ณ เมืองลาโบ ประเทศฝรั่งเศส
38.Tonpu	1994 (พ.ศ.2537)	ณ กรุงโตเกียว กทม. และกรุงจาการ์ตา	นราพงษ์ จรัสศรี และ Keiko Takeya	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดงและผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ จนต้องมีการแสดงอีกหลายครั้งทั้งประเทศในตะวันออกและตะวันตก
39.Tonpu	1994 (พ.ศ.2537)	ออกแบบท่าเต้นให้กับคณะ Keiko Takeya Contemporary Dance Company กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น แสดง ณ กรุงโตเกียว และกรุงจาการ์ตา	นราพงษ์ จรัสศรี และ TeruGoi	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินนักแสดงและผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ จนต้องมีการแสดงอีกหลายครั้งทั้งประเทศในตะวันออกและตะวันตก

ชุดการแสดง	เมื่อ ค.ศ.	เผยแพร่	ร่วมกับศิลปิน	ผลที่ได้รับ
40.E-Toor	1996 (พ.ศ.2539)	Was developed for the 16th Festival of AsianArts in 1996, HongKong	นราพงษ์ จรัสศรี และปรมาจารย์ทางดนตรีไทย อาจารย์เมธา หมู่เย็น	ประสบความสำเร็จอย่างสูงในงาน 16th Festival of Asian Arts in 1996 presented by the Urban Council of Hong Kong, the last festival to be held before the British handover of HongKong to China in 1996.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล เกิดวันที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2518 ภูมิลำเนาจังหวัดกรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาจากหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต (ศศ.บ.) คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี เมื่อปีการศึกษา 2542 สำเร็จการศึกษาจากหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชานาฏยศิลป์ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา 2554 เข้าศึกษาในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ ภาควิชานาฏยศิลป์ (ศป.ด.) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University