บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย

นายณรงค์ คุ้มมณี

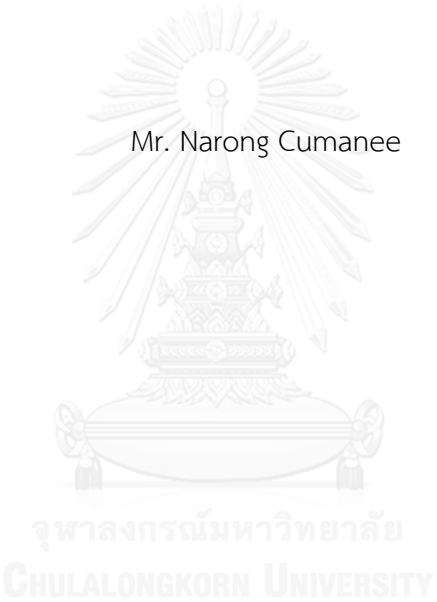
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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 2559
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

EROTIC SCENES: A THAI CONTEMPORY DANCE BASE ON ANCIENT IN THAI LITERATURE

Mr. Narong Cumanee



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 2016
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย
โดย	นายณรงค์ คุ้มมณี
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

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

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร. ธรากร จันทนะสาโร)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ณรงค์ คุ้มมณี : บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย (EROTIC SCENES: A THAI CONTEMPORY DANCE BASE ON ANCIENT IN THAI LITERATURE) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร. นราพงษ์ จรัสศรี, 586 หน้า.

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์รูปแบบ และการค้นหาแนวคิดของนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เรื่อง *"บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย"* ถือเป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่ควบคู่ไปกับการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้แนวคิดหรือทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานจากหลากหลายสาขา ได้แก่ คติชนวิทยา วรรณคดีเปรียบเทียบ พฤติกรรมศาสตร์ สัญญะวิทยา ศิลปะหลังยุคนวนิยม ศิลปะลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ ศิลปะลัทธิจุลนิยม เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก และศิลปกรรมศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง ร่วมกับการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ และศิลปะแขนงอื่น ๆ ใช้วิธีการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์การสังเกตการณ์ การปฏิบัติการภาคสนาม และการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง โดยนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ ใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า และนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ตามลำดับ

ผลการวิจัยพบว่า เมื่อพิจารณาประเด็นเรื่องตัณหาหรือกามวิสัยที่ปรากฏในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทยในปัจจุบัน มักถูกนำไปสร้างสรรค์และออกแบบในลักษณะนาฏยศิลป์แบบราชสำนักหรือนาฏยศิลป์แบบประเพณีนิยม มักไม่นำเสนออีลาการเคลื่อนไหวที่ตรงไปตรงมาอันเนื่องมาจากจารีตและประเพณีในการแสดง ซึ่งตรงกันข้ามกับบทประพันธ์ในวรรณคดีที่มีฉันทลักษณ์และการสื่อความหมายที่ไพเราะงดงามและสร้างจินตนาการให้ผู้อ่าน การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ครั้งนี้จึงพัฒนาและออกแบบองค์ประกอบของการแสดงจำนวน 8 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) บทการแสดง สร้างจากมุมมองเรื่องกามวิสัยที่ปรากฏในบทอัศจรรย์ จากวรรณคดีไทยเรื่อ งขุนช้างขุนแผน ลิลิตพระลอ และไกรทอง ทั้ง 3 เรื่อง มีบทประพันธ์ว่าด้วยเรื่องบทอัศจรรย์ที่เด่นชัดมากที่สุดในวรรณคดีไทย 2) นักแสดง เป็นการคัดเลือกผู้มีทักษะที่แตกต่างกันมาร่วมแสดงผลงานนาฏยศิลป์คือ ทักษะนาฏยศิลป์ไทย การละคร และการขับร้อง 3) ลีลานาฏยศิลป์ ใช้การเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ที่มาจากการเคลื่อนไหวในกิจวัตรประจำวันเป็นหลักในการออกแบบ การคำนึงถึงการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา มุ่งเน้นอารมณ์และความรู้สึกของการควบคุมการเคลื่อนไหวในทุกอิริยาบถ 4) อุปกรณ์ประกอบการแสดง เลือกใช้อุปกรณ์การแสดงที่ทำหน้าที่หรือสื่อความหมายในตัวเอง และสื่อความหมายแฝง คือ เสาไม้ แท่นรองไม้ ผ้ามุ้ง ฝาผนังบ้านเรือนไทยจำลอง กระจกส่องทางจราจร โอ่งน้ำ น้ำ ขันน้ำ และคบไฟ 5) เสียงและดนตรีประกอบการแสดง สร้างสรรค์เสียงประกอบด้วยการบรรเลงดนตรีไทยจากวงมโหรีที่ผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก ร่วมกับการขับร้องของนักแสดงด้วยบทขับเสภา และคีตศิลป์ไทย 6) เครื่องแต่งกาย นำเสนอเครื่องแต่งกายแบบร่วมสมัย ภายใต้เครื่องแต่งกายที่สร้างอารมณ์และความรู้สึกในบรรยากาศของวรรณคดีไทย และการก้าวล่วงเข้ามายังยุคสมัยปัจจุบัน การสร้างรูปแบบเครื่องแต่งกายตามสมัยนิยม การใช้สีโทนเย็นที่สร้างความราบรื่นในการมองของนักแสดงและผู้ชม 7) พื้นที่แสดง ปฏิเสธการจัดแสดงนาฏยศิลป์ในโรงละครแบบประเพณีนิยม แต่ใช้สถานที่โล่งแจ้งท่ามกลางผืนหญ้าสีเขียวที่รายล้อมด้วยสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่ผู้ชมสามารถรับชมการแสดงได้ 2 ด้าน และ 8) การออกแบบแสง มีการเลือกใช้สีของแสงในการสร้างอารมณ์และความรู้สึกตามบทการแสดง ประกอบกับการเลือกใช้แสงจากธรรมชาติในบางช่วงของการแสดง และนอกจากนี้ในด้านแนวคิดของการแสดงนาฏยศิลป์ที่ปรากฏภายหลังจากได้สร้างสรรค์ผลงานแล้วพบว่า มีแนวคิดในนาฏยศิลป์ทั้งสิ้น 9 ประการ ได้แก่ การคำนึงถึงเนื้อหาของวรรณคดีไทย การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ การคำนึงถึงตัณหาในบริบทสังคมไทย การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ การคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ การคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์ และการคิดคำนึงถึงเอกลักษณ์ไทย ทั้งหมดนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์และออกแบบการแสดงได้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ทุกประการ โดยใช้กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานด้วย "เรื่องของการแอบมอง" มาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้วิจัยได้จัดนิทรรศการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ต่อสาธารณชน เปิดรับฟังความคิดเห็นด้วยการใช้แบบสอบถามปลายเปิดและปลายปิด ผู้เข้าร่วมชมผลงานทั้งสิ้น 250 คน ได้แก่ นักเรียน ครูอาจารย์ระดับมัธยมศึกษา ระดับอุดมศึกษา และผู้สนใจทั่วไป และสัดส่วนผู้ชมมากกว่าร้อยละ 50 เป็นผู้มีความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก และดุริยางคศิลป์ จากการสำรวจความคิดเห็นพบว่า มุมมองเรื่องการนำแนวคิดจากกามวิสัยที่ปรากฏในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทยมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นเรื่องที่แปลกใหม่และสร้างสรรค์ลีลาการเคลื่อนไหวที่ผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ที่นำเสนอแล้วไม่ก่อให้เกิดความรู้สึกอนาจารต่อผู้ชม อีกทั้งยังได้แง่มุมในการเรื่องของกรอบวัฒนธรรมไทยและสังคมไทย สามารถนำไปใช้เป็นสื่อการเรียนการสอน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องของเพศศึกษากับวรรณคดีไทย ซึ่งที่กล่าวมานี้ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยครั้งนี้เป็นแนวทางในการศึกษาและการวิจัยถึงกลวิธีของการแสดงนาฏยศิลป์ในบริบทต่าง ๆ ของสังคมไทยได้ต่อไปในอนาคต

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2559 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5786807435 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: DANCE / POSTMODERN DANCE / CHOREOGRAPHY / THAI CONTEMPORARY DANCE / THAI LITERATURE / EROTIC SCENES

NARONG CUMANEE: EROTIC SCENES: A THAI CONTEMPORY DANCE BASE ON ANCIENT IN THAI LITERATURE. ADVISOR: PROF. NARAPHONG CHARASSRI, Ph.D., 586 pp.

The principal aim of this project was to transfer old traditional Thai sources (songs, poems, novels, dance movements) of erotic nature into a modern dance. This thesis explains the creative process in doing so, describes the resulting production, and draws conclusions, while using a sound theoretical framework throughout. *EROTIC SCENE: A THAI CONTEMPORARY DANCE BASED ON ANCIENT IN THAI LITERATURE* built on qualitative research, applying concepts and theories from a variety of fields: Folklore, Behavioral Sciences, Postmodernism, Art and Emotions, Martial Arts, Tradition of Thai and Western Dance. Data was collected through literature analyses and interviews with dancers and experts. Fieldwork and self-practice were important parts in the creative process as well.

The research found that even today, when issues of passions or eroticism arise in dance performances, they are very often designed and directed in a classical or folk style way. Due to tradition, they do not offer straightforward movements. This is in contrast to modern literature, where erotic scenes are explicitly described. This dance show, however, used the following elements: 1) the script is based on three famous Thai poems, Khun Chang Khun Phaen, Lilit Phra Lor, and Krai Thong .2) The performers have to have skills in Thai dancing, acting, and singing. 3) The choreography uses everyday movements with a focus on emotions and feelings. 4) The stage props (the wooden pillars, cradles, wooden stucco walls, the Thai house, traffic mirror, water jar and jug, the torches) convey meaning themselves, reinforcing the main message. 5) The sound is a mix of Thai and Western music, played by a live orchestra, with voice improvisations of a female singer, and a male singer sets a traditional Thai text to music. 6) Costumes are simple and contemporary, presenting the dancers bodies in an erotic way. 7) The show arena is in open air, on a lawn at the University Campus, i.e. open green space surrounded by modern architecture. The audience is placed on two sides of the rectangular lawn. 8) The stage lights used during the night performance support the emotions and feelings in each scene and are carefully orchestrated. The key scene in the performance is a “peeping Tom” situation: While a couple is performing a sexual act in hiding, the audience can watch them via a mirror reflection. This scene reflects the current handling of erotism and sex by our modern society. In movies, bars, and social media, many people derive pleasure from secretly watching people undressing or engaging in sexual activity.

The author organized a public exhibition of the dance performances presented on that event, and conducted a survey (open-end questionnaire) amongst the audiences. The two performances attracted 250 spectators, including junior high school and college students and teachers. More than 50% of the students were knowledgeable in Thai dance, Western dance, and music. Using eroticism, as it appears in traditional Thai literature, in a contemporary dance experience, results in a unique show, combining Thai and other dance genres. The presentation did not receive any obscene comments from the audiences, neither during the performances nor in the survey. In this study, we can conclude that the creation of a contemporary Thai dance is a very meaningful motivation for conducting relevant research in cultural fields.

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

Academic Year: 2016 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเล่มนี้จะไม่สามารถสำเร็จลุล่วงลงได้ ถ้าขาดผู้ที่ได้ให้การสนับสนุน ส่งเสริมช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ที่ได้เปิดโลกทัศน์ในเรื่องของการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ครูเป็นคลังแห่งปัญญาของศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ความรู้และประสบการณ์ที่มีอยู่ในตัวครูไม่สามารถสืบค้นจากที่ใดได้ ตลอดระยะเวลาของการศึกษาข้าพเจ้าได้รับความรู้จากครูอย่างมากมาย ครูคอยชี้แนะปรับปรุงและแก้ไขให้คำปรึกษาทุกเรื่องด้วยความใส่ใจ ครูให้เวลาในการเข้าพบอย่างเต็มที่จนสามารถนำเสนอผลงานการแสดงรวมถึงการจัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์ได้แล้วเสร็จตามกำหนดระยะเวลา

นอกจากนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ ผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ที่คอยให้คำแนะนำและตรวจสอบกระบวนการวิจัย ประกอบไปด้วย อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ สำหรับข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ในการศึกษา เป็นผลทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร ที่คอยให้คำปรึกษาชี้แนะปรับปรุงแก้ไขเนื้อหาของวิทยานิพนธ์ รวมถึงการมอบแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัย จนทำให้การสร้างสรรค์ผลงานและรูปเล่มของวิทยานิพนธ์สำเร็จลุล่วงได้เป็นอย่างดี ขอกราบขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญเฉพาะและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยในครั้งนี้ ที่ได้ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์ รวมถึงผู้เรียบเรียงข้อมูลทางด้านเอกสารและตำราทางวิชาการ ทำให้ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่เป็นประโยชน์มาใช้อ้างอิงในการทำวิจัย จนสามารถค้นหารูปแบบและแนวคิดที่สำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ชิ้นนี้ได้ ผู้วิจัยขอกราบขอบคุณ นายวศิน สุขเกษม และคณะนักแสดงรวมถึงนักดนตรีทุกท่าน ที่ได้ให้ความช่วยเหลือในการสร้างสรรค์ผลงานจนสำเร็จลุล่วงลงได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ Professor Dr. Herbert Wattenhofer ที่ได้ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ในการสืบค้นข้อมูลทางด้านวิชาการ และได้ให้ความรู้ทางด้านภาษาอังกฤษแก่ผู้วิจัย ตลอดจนกำลังใจและความช่วยเหลือในด้านอื่น ๆ แก่ผู้วิจัย ส่งผลให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลงได้ ขอขอบคุณนางทัศนีย์ พ่วงพิทักษ์ คณะครูและผู้ปกครองโรงเรียนติกาหลังนาฏศิลป์ไทย ที่ได้มีส่วนผลักดันช่วยเหลือ เป็นกำลังใจสำคัญจนทำให้การศึกษาวิจัยครั้งนี้สำเร็จลงได้

ท้ายสุดนี้ ผู้วิจัยขออุทิศผลจากประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นจากงานวิจัยฉบับนี้ ให้แก่บุพการี ครูบาอาจารย์ทุกท่าน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าผลของการศึกษาที่ได้จากงานวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาผลงานทางด้านนาฏยศิลป์อันจะเป็นการช่วยส่งเสริม สนับสนุนและทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม สังคมและประเทศชาติให้เจริญรุ่งเรืองต่อไป

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 คำถามในการวิจัย 4

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 5

1.4 ขอบเขตของการวิจัย 6

1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย 6

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย 7

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น ข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัยครั้งนี้คือ 9

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 9

1.9 การรายงานผลการวิจัย 10

1.10 สรุปบท 11

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 12

2.1 อารัมภบท 12

2.2 นิยามศัพท์ 12

2.3 ตัณหาในวรรณกรรมไทย 25

2.4 นาฏยศิลป์ไทยกับวรรณกรรมในเนื้อหาของนิยายและนิทาน 46

2.5 การแสดงบทบาทรักใคร่ในมุมมองการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย 59

2.6 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์กับวรรณกรรมไทยและงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง 69

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.7 กามสูตร (Kama Sutra).....73

2.8 แนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์.....79

2.9 ความคิดเห็นของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 109

2.10 สรุปบท..... 122

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย..... 123

3.1 อารัมภบท..... 123

3.2 รูปแบบของการศึกษาวิจัย..... 123

3.3 การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์..... 127

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 146

3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย..... 174

3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย..... 175

3.7 สรุปบท..... 190

บทที่ 4 กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์..... 191

4.1 อารัมภบท..... 191

4.2 วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์การแสดง..... 191

4.2.1.1 การปฏิบัติการเพื่อค้นหาทิศทางก่อนการดำเนินการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานโดยให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้นสด (Improvise)..... 192

4.2.1.2 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1..... 195

4.2.1.3 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2..... 228

4.2.1.4 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3..... 280

4.2.1.5 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4..... 301

4.2.1.6 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5..... 334

4.2.2.1 การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย..... 405

หน้า

4.2.2.2 การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย 409
4.2.2.3 การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ 420
4.2.2.4 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์ 426
4.2.2.5 การคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 433
4.2.2.6 การคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 442
4.2.2.7 การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 446
4.2.2.8 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์ 449
4.2.2.9 การคำนึงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย 452
4.3 อภิปรายผล 456
บทที่ 5 บทสรุป 464
5.1 อารัมภบท 464
5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” 465
5.3 ผลงานการสร้างสรรค์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” 480
5.4 ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้ชมการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” 531
5.5 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปอนาคต 550
5.6 สรุป 552
รายการอ้างอิง 553
ภาคผนวก ก ใบปิดประชาสัมพันธ์การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ 562

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาคผนวก ข ภาพนิทรรศการแสดงผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ข้อมูลการแสดง และ
บรรยากาศในการแสดง จากดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง “บทอัศจรรย์:
นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” 564

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 586

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ตัณหาเป็นเรื่องธรรมดาสามัญที่คนในสังคมรู้จักและคุ้นเคย เป็นสิ่งที่ฝังอยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ปุถุชนคนทั่วไปนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ตัณหาจึงไม่ใช่เรื่องใหม่สำหรับมนุษย์ เพราะมนุษย์อยู่ใกล้ชิดและผูกพันกับตัณหามาทุกยุคทุกสมัยอย่างไม่รู้ตัว สำหรับคนรุ่นใหม่อาจจะมีประสบการณ์รู้จักและเข้าใจเรื่องของตัณหาได้เป็นอย่างดีมากกว่าในอดีตที่ผ่านมา จึงทำให้เรื่องนี้กลายเป็นเรื่องธรรมดาใกล้ตัวเกินกว่าที่คนในสังคมส่วนใหญ่จะเข้าใจได้ว่าตัณหาเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อนและมีศิลปะอยู่ในตัวเอง ในอดีตเรื่องราวของตัณหามักถูกนำไปปรากฏอยู่ในวรรณกรรมไทยมีการเล่าขานและนำเสนอสืบทอดต่อกันมาหลายยุคหลายสมัยจนไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าเราได้รู้จักเรื่องราวของตัณหาและการร่วมประเวณีของตัวละครจากการนำเสนอของกวีหรือผู้ประพันธ์ผ่านทางวรรณกรรม ซึ่งในเชิงนาฏยศิลป์ไทยเรียกแทนบทการร่วมประเวณีของตัวละครที่อยู่ในบทวรรณกรรมว่า “บทอัศจรรย์” ในสังคมปัจจุบันเรื่องราวของตัณหาและการร่วมประเวณีก็ถูกนำเสนอผ่านงานศิลปะในแขนงต่าง ๆ ดังจะเห็นได้ชัดเจนจากละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ ทำให้เรารับรู้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้จนกลายเป็นสิ่งคุ้นเคย ผูกพันและใกล้ชิดเรามากยิ่งขึ้น ความต้องการที่เกิดจากตัณหาสามารถเกิดขึ้นได้ทุกที่ทุกเวลา สามารถเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์และช่วงวัย ตัณหาเกิดขึ้นได้ในหลายกลุ่มคนไม่ว่าจะเป็นปุถุชนคนธรรมดาทั่วไปรวมถึงกลุ่มคนชั้นสูงในสังคม หรือแม้แต่เรื่องราวในวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับทางพระพุทธศาสนาในพระไตรปิฎก ได้กล่าวไว้ว่าเทวดานางฟ้าก็มีตัณหาด้วยกันทั้งสิ้น ตัณหาฝังอยู่ภายในจิตใต้สำนึกของมนุษย์ทุกคน ตัณหาเกิดขึ้นจากการมองผ่าน รูป รส กลิ่น เสียง กายสัมผัสและใจ ทำให้เกิดเป็นความอยากส่งผ่านอารมณ์ความรู้สึกจนก่อให้เกิดเป็นความต้องการ อาจเกิดด้วยเรื่องของกามและไม่ใช่ด้วยเรื่องของกาม เช่น เกิดจากความอยากได้อยากมี หรือเกิดจากความใคร่ก่อนจะกลายเป็นความรัก และอาจลงเอยด้วยการสมสู่

จากที่กล่าวว่าเรื่องราวของตัณหาเป็นเรื่องธรรมดา เป็นเรื่องที่ถูกลืมจากสังคมและถูกมองข้ามไป จากเรื่องธรรมดานี้จึงเป็นแรงบันดาลใจในการนำประเด็นเรื่องของตัณหาซึ่งเป็นประเด็นที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีเสน่ห์น่าสนใจที่จะนำมาเป็นแนวเรื่อง เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยซึ่งยังไม่เคยมีปรากฏมาก่อน ดังนั้นการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง

“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” จะเป็นผลงานสร้างสรรค์ชิ้นแรกในระดับดุษฎีบัณฑิต ที่จะนำเสนอประเด็นเรื่องของตัณหาจากบทอัศจรรย์ ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาสามัญที่คนในสังคมรู้จักและคุ้นเคยแต่มักไม่ค่อยพูดถึง จนอาจจะคาดไม่ถึงว่าประเด็นเรื่องของตัณหาที่ได้กล่าวไว้ในบทอัศจรรย์จากวรรณกรรมไทยจะนำมาทำเป็นการแสดงทางนาฏยศิลป์ได้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงจะได้หยิบหยกขึ้นมาเป็นแนวคิดสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานดุษฎีนิพนธ์ในชิ้นนี้ ที่ผ่านมาจากอดีตจนถึงปัจจุบันเราอาจจะพบเห็นเรื่องราวของตัณหาไปปรากฏในงานศิลปะประเภทต่าง ๆ เช่นงานทางด้านทัศนศิลป์ และงานประติมากรรม งานเหล่านี้ไม่ว่าจะดูกี่ครั้งก็จะให้ความรู้สึกเดียวกันทุกครั้ง เนื่องจากเป็นงานที่ไม่มีการเคลื่อนไหว แต่หากจะต้องสร้างสรรค์ผลงานเพื่อนำเสนอเรื่องของตัณหาผ่านลีลาทางนาฏยศิลป์ซึ่งเป็นศิลปะที่เคลื่อนไหวได้ตลอดเวลาอาจไม่ใช่เรื่องง่าย โดยเฉพาะจะต้องหาวิธีการอย่างไรที่จะทำให้เรื่องของตัณหา ซึ่งเป็นเรื่องง่าย ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมให้มีความน่าสนใจ จึงถือเป็นเรื่องท้าทายที่จะเกิดขึ้นกับวงการนาฏยศิลป์ ในการจะสร้างงานให้มีความสร้างสรรค์ไม่ซ้ำแบบใคร ภายใต้รูปแบบของการนำเรื่องธรรมดาสามัญที่ทุกคนรู้จัก มาทำให้มีความแตกต่างน่าสนใจในแบบของงานศิลปะที่ต้องเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลาในรูปแบบของการแสดงทางนาฏยศิลป์

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้เกิดขึ้นจากการอ่านบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทยแล้วได้ตั้งประเด็นเรื่องของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย โดยเฉพาะวรรณคดีไทยที่ได้รับการยอมรับและยกย่องจากสังคมว่าเป็นงานเขียนที่ดีมีคุณภาพทางด้านการใช้สำนวนและภาษา ซึ่งมักจะสอดแทรกเรื่องราวของตัณหาราคะ ที่แสดงถึงบทกามวิสัยของมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับอมนุษย์ มนุษย์กับสัตว์ และสัตว์กับสัตว์เหตุเพราะบทอัศจรรย์ที่ปรากฏอยู่ในวรรณคดีไทยผู้ประพันธ์สามารถที่จะเขียนอะไรลงไปก็ได้ตามความคิดจินตนาการรวมถึงความรู้สึกของผู้ประพันธ์ แต่ที่สำคัญคือผู้ประพันธ์หรือกวีนั้นได้ขัดเกลาเนื้อหาและภาษาที่ใช้สื่อสารออกมาได้อย่างไพเราะ มิได้ทำให้บทกามวิสัยที่ปรากฏในบทอัศจรรย์มีความลามกและดูน่าเกลียดแต่อย่างใด แต่บทประพันธ์กลับช่วยทำให้ผู้อ่านสามารถสร้างจินตนาการตามเนื้อหาของบทการร่วมประเวณีที่กวีได้พรรณนาไว้จนทำให้ผู้อ่านมองเห็นภาพอย่างสวยงาม ถึงแม้ว่าบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทย จะถูกประพันธ์ไว้อย่างไพเราะเพียงใด แต่บทอัศจรรย์ก็เป็นบทที่ไม่ค่อยได้รับการเชิดชูและหยิบหยกขึ้นมาทำเป็นการแสดงเพื่อนำเสนอต่อหน้าธารกำนัล สาเหตุเพราะจารีตทางวัฒนธรรมเนื่องจากนาฏยศิลป์ถูกจัดให้เป็นศิลปะชั้นสูง กระบวนการในการแสดงถูกขัดเกลาให้สวยงามและมีคุณค่า นาฏยศิลป์ไม่ใช่สูงด้วยฐานันดรแต่สูงด้วยความละเมียดละไมในทุกกระบวนการของการแสดง เฉกเช่น คำว่าบทอัศจรรย์ที่มีความหมายถึงการร่วมประเวณีหรือลักษณะทางกามวิสัยของตัวละครที่ถูกประพันธ์ไว้อย่างไพเราะผ่านฉันทลักษณ์ แต่ก็มิได้ถูกนำเสนอฉากกามวิสัยผ่านลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์อย่างตรงไปตรงมาฉันท์ใดก็ฉันท์นั้น

ผลงานการแสดงทางด้านนาฏศิลป์นั้นเป็นการแสดงลีลาที่ต้องมีการเคลื่อนไหว ดังนั้นแล้ว การที่จะนำบทอัศจรรย์ที่พรรณาถึงเรื่องราวของกามวิสัยมานำเสนอเป็นลีลาทางนาฏยศิลป์โดยผ่านลีลาการเคลื่อนไหวทางร่างกายของนักแสดง จึงมีความจำเป็นที่จะต้องทำความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้สร้างสรรค์ผลงานและผู้ชมการแสดง เนื่องจากการรับรู้และประสบการณ์ของผู้ชม ในเรื่องของกามวิสัยอาจมีไม่เท่ากัน ซึ่งอาจจะแตกต่างจากงานศิลปะแบบจัดแสดงตั้งอยู่กับที่แบบถาวร เพราะเมื่อดูกี่ครั้งก็จะยังคงให้ความรู้สึกเช่นเดิม ตรงกันข้ามกับการแสดงในแบบนาฏยศิลป์ ไม่ว่าจะทำการแสดงกี่ครั้งก็จะมีความแตกต่างในเรื่องของอารมณ์ที่เกิดขึ้นและสิ้นสุดลงภายใต้ลีลาและการเคลื่อนไหวของนักแสดง เนื่องจากเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการมองและการฟังที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาหนึ่ง ดังนั้นประเด็นนี้จึงเป็นเรื่องท้าทายของการสร้างสรรค์ผลงานที่ผู้วิจัยจะต้องค้นหาวิธีการเพื่อให้ได้คำตอบที่จะทำให้การสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ในประเด็นของตัณหาจากบทอัศจรรย์ในวรรณกรรมไทยสามารถนำเสนอแรงบันดาลใจในเรื่องของตัณหาได้อย่างครอบคลุมภายใต้เงื่อนไขการสร้างสรรค์ผลงานแบบศิลปะเพื่อศิลปะโดยการสื่อสารผ่านการแสดงทางนาฏยศิลป์ที่นำเสนอเรื่องราวของตัณหาที่ปรากฏในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย ด้วยลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ที่สื่อสารและอธิบายสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอต่อผู้ชมการแสดงได้

ตัณหาในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยอนุมานด้วยเรื่องของความปรารถนาทางเพศผ่านสุนทรียศาสตร์ที่เกิดจากอารมณ์การมองเห็นความสวย ความหล่อ แล้วทำให้เกิดความใคร่โดยขาดความยับยั้งชั่งใจเกิดขึ้นได้ทั้งชายและหญิง ก่อให้เกิดเป็นปัญหาและเรื่องราวที่สับสนวุ่นวายในสังคม ดังมีให้เห็นอยู่มากมายจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน จากการศึกษาวรรณกรรมไทยประกอบด้วยบทการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์และละครใน ซึ่งเป็นการแสดงแบบราชสำนักรวมถึงวรรณกรรมไทยพื้นบ้านในแบบละครนอก ผู้ศึกษาพบประเด็นที่น่าสนใจและตั้งข้อสังเกตว่า ในเนื้อหาของบทละครนั้น ๆ ถูกบรรยายด้วยการสอดแทรกอารมณ์ของกวีด้วยการสื่อสารโดยผ่านเรื่องราวของตัวละคร ซึ่งในเนื้อหาของการดำเนินเรื่องมักจะกล่าวถึงความงามจากรูปกายของตัวละคร ความสวย ความหล่อในตัวพระเอกและนางเอกของเรื่องโดยผู้ประพันธ์มักแสดงให้เห็นถึงอารมณ์ของความรัก ความหลงใหลในความงามที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครหลักของเรื่อง หรือแม้แต่ตัวละครที่เป็นตัวร้ายในเนื้อเรื่องก็จะถูกเขียนให้ต้องแอบหลงรักตัวละครซึ่งเป็นตัวพระเอกและนางเอกของเรื่องนั้น ๆ เพราะเกิดความหลงใหลในความงามจากรูปกายซึ่งเกิดขึ้นจากตัวละครทั้งชายและหญิงแต่มิได้อธิบายไว้ในบทประพันธ์เลยว่า นอกจากความรักที่เกิดจากการมองเห็นความงามจากรูปกายภายนอกของตัวละครแล้วนั้นก็มิได้มีเหตุผลในด้านอื่น ๆ ที่จะสามารถนำมาสนับสนุนเพื่อทำให้เห็นได้ว่าความรักที่เกิดขึ้นของตัวละครตามบทประพันธ์นั้นเป็นความรักที่เกิดขึ้นมาจากเหตุผลอื่น ๆ ที่ไม่ได้เกิดขึ้นมาจากการหลงใหลในความงามจากรูปกายภายนอกของตัวละคร และในประเด็นที่ได้กล่าวมานั้นทำให้ผู้วิจัยได้มุ่งความสนใจไปที่เรื่องของบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทยเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการศึกษา

การนำเสนอเรื่องราวของตัณหาที่เกี่ยวกับกามวิสัยผ่านงานศิลปะแขนงอื่น ๆ ที่ไม่ใช่การนำเสนอผ่านลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ ผู้ชมงานศิลปะจะมองว่าเป็นความงามในอีกมิติของงานศิลปะ เป็นสุนทรียศาสตร์ที่สังคมให้การยอมรับมากกว่าการนำเสนอผ่านงานเคลื่อนไหวในแบบนาฏยศิลป์ที่ให้นัยยะและการรับรู้ของผู้ชมการแสดงที่ตรงกันข้าม ตามที่กล่าวมาทำให้บริบทของการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์เพื่อตีแผ่งานสร้างสรรค์เกี่ยวกับตัณหาในสังคมไทยทั้งในอดีตและสังคมไทยในปัจจุบันมีน้อยมาก จากการศึกษาค้นคว้างานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานด้านนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน ผู้วิจัยพบว่างานวิจัยสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นของตัณหาจากการร่วมประเวณีของตัวละครที่เกิดขึ้นในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย ยังไม่เคยมีปรากฏในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์มาก่อน งานวิจัยชิ้นนี้จึงถือเป็นงานวิจัยนำร่องในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับประเด็นของตัณหาที่มีแรงบันดาลใจมากจากประสบการณ์ตรงในการที่ได้ศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์บทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย ดังนั้นงานชิ้นนี้จะนำความเป็นอิสรภาพในการออกแบบกลับมาสู่วงการนาฏยศิลป์สร้างสรรค์และอนุรักษ์ ผู้วิจัยจะนำแนวคิดในเรื่องของการอนุรักษ์ความเป็นนาฏศิลป์ไทยต้นแบบมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการรักษาไว้ซึ่งตัวบทของวรรณกรรม รูปแบบและเอกลักษณ์ในการนำเสนอยังคงความเป็นนาฏยศิลป์ไทย จะได้นำลีลาการเคลื่อนไหวที่ปรากฏอยู่ในนาฏยศิลป์ไทยมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ในครั้งนี้ จะทำให้ได้ผลงานสร้างสรรค์ที่ให้ข้อคิดกับสังคม นับเป็นการต่อยอดการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่จะทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ของความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ในการออกแบบผลงานทางนาฏยศิลป์ ให้เกิดกับผู้ที่สนใจทั่วไปที่มีความต้องการจะศึกษางานทางด้านนาฏยศิลป์ให้เกิดความก้าวหน้าในอนาคตต่อไป อีกทั้งเอกสารงานวิจัยชิ้นนี้จะเป็นการเพิ่มตำราและเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ อีกทั้งยังเป็นการสนับสนุนส่งเสริมให้ผู้ที่ได้ศึกษาเล็งเห็นและเกิดความตระหนักถึงความสำคัญของวรรณกรรมไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งวรรณคดีไทยซึ่งถือมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่จะต้องร่วมมือร่วมใจกันในอนุรักษ์และเผยแพร่ ให้คงอยู่อย่างยืนยาวคู่กับประเทศชาติต่อไป

1.2 คำถามในการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อให้ได้รูปแบบและหาแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์บริสุทธิ์ ผู้วิจัยจึงได้ตั้งประเด็นคำถามเพื่อให้ได้มาซึ่งผลงานสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้

1.2.1 รูปแบบงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ผลงานที่ได้จากการศึกษาวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” จะมีรูปแบบของการนำเสนอในการแสดง

นาฏยศิลป์ออกมาได้ในรูปแบบอย่างไรนั้นเป็นเรื่องที่สำคัญมาก ผู้วิจัยมีความจำเป็นที่จะต้องจำแนกประเด็นคำถามของงานวิจัยในหัวข้อนี้ไว้อย่างชัดเจน โดยจะได้แยกตามรูปแบบขององค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ได้เป็นประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1.2.1.1 การออกแบบบทการแสดง

1.2.1.2 การคัดเลือกนักแสดง

1.2.1.3 การออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์

1.2.1.4 เสียงที่ใช้ประกอบในการแสดง

1.2.1.5 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

1.2.1.6 สถานที่แสดง

1.2.1.7 เครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง

1.2.1.8 การออกแบบแสง

1.2.2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบประเด็นคำถามเพื่อค้นหาคำตอบของการศึกษาวิจัยในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” เพื่อให้ได้รูปแบบที่มีความสอดคล้องกับองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ โดยกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งแบ่งได้ตามประเด็นที่จะต้องคำนึงถึงเรื่องต่าง ๆ ดังนี้

1.2.2.1 การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย

1.2.2.2 การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย

1.2.2.3 การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่

1.2.2.4 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์

1.2.2.5 การคำนึงถึงการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเชิงสัญลักษณ์

1.2.2.6 การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์

1.2.2.7 การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

1.2.2.8 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์

1.2.2.9 การคำนึงถึงเอกลักษณ์ไทย

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” นี้ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ในการวิจัยไว้ ดังนี้

1.3.1 รูปแบบผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

1.3.2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” แบบสหสาขาวิชา

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

ในการดำเนินการศึกษา ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ไว้ดังประเด็นต่อไปนี้

1.4.1 การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยจะศึกษาเฉพาะประเด็นของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในบทอัศจรรย์ของวรรณกรรมไทยจำนวน 3 เรื่อง อันประกอบไปด้วย ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ละครนอกเรื่องไกรทองและลิลิตพระลอ วรรณกรรมทั้ง 3 เรื่องนี้จะใช้ประเด็นหลักของการดำเนินการศึกษาวิจัย

1.4.2 ระยะเวลาในการศึกษาอยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2545-2559 เนื่องจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ปัจจุบันสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม) เป็นหน่วยงานหลักที่ทำหน้าที่อนุรักษ์และรักษาแบบแผนในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เทียบเคียงได้กับคณะนาฏยศิลป์ของรัฐบาลหรือของเอกชนในต่างประเทศ การกำหนดปีที่จัดตั้งหน่วยงานจึงถือเป็นเรื่องที่มีเหตุผลที่ช่วยทำให้ผู้วิจัยตั้งต้นระยะเวลาในการศึกษาผลงานนาฏยศิลป์ไทย ตามแบบแผนของกรมศิลปากรได้อย่างสะดวกยิ่งขึ้น นอกจากนี้ได้ด้านของเอกสาร หนังสือ และตำราที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ ก็อาศัยจากสื่อสิ่งพิมพ์ที่จัดพิมพ์และเผยแพร่โดยกรมศิลปากรด้วยเช่นกัน ทั้งนี้การกำหนดระยะเวลาในการศึกษาที่กล่าวมาจะช่วยเอื้อประโยชน์ต่อการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ ในกระบวนการของการวิเคราะห์ข้อมูล การสัมภาษณ์ศิลปินเพื่อนำมาใช้ออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ต่อไป

1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการศึกษาวิจัยด้วยการนำทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post Modern Dance) มาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ยังได้นำองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ และดุริยางค์ศิลป์ ซึ่งเป็นทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ที่มีความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ รวมถึงจากการศึกษาเอกสารตำราทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสังเกตผลงานทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์รวมถึงการลงพื้นที่สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยจะได้นำมาเป็นกรอบแนวคิดในการศึกษา

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย

เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความหลากหลายน่าเชื่อถือมีความแม่นยำ และเป็นข้อมูลที่มีประโยชน์สำหรับนำมาใช้เป็นแนวทางในการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยจึงได้กำหนดเครื่องมือที่จะนำมาใช้สำหรับเป็นแนวทางในการสืบค้นและเก็บข้อมูลจากแหล่งข้อมูลทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยได้กำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยไว้ดังต่อนี้

1.6.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ในการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยจะใช้เครื่องมือในการค้นคว้าข้อมูลโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.6.1.1 ข้อมูลเชิงเอกสาร (Document) ผู้วิจัยจะได้ศึกษาข้อมูลที่ได้จากเอกสารและตำราทางวิชาการโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) ข้อมูลทางด้านเอกสารและตำราที่เกี่ยวกับวรรณกรรมไทย
2) แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
3) ข้อมูลเกี่ยวกับเอกลักษณ์ไทย
4) ข้อมูลเกี่ยวกับสภาวะแวดล้อมในสังคมไทย
5) ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
6) ทฤษฎีในด้านอื่นที่เกี่ยวข้องกับห้วข้องานวิจัย
7) สื่อและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์

1.6.1.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย (Interview) ผู้วิจัยจะได้คัดเลือกผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยเพื่อทำการสัมภาษณ์ โดยใช้การสัมภาษณ์เป็นรายบุคคล การสัมภาษณ์เป็นกลุ่ม การสัมภาษณ์จะใช้ทั้งในแบบที่มีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง ประเด็นคำถามที่ใช้จะเป็นทั้งที่เป็นแบบปลายปิดและแบบปลายเปิด โดยให้ความสำคัญกับประเด็นคำถามในเรื่ององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ และแนวคิดในการออกแบบทางนาฏยศิลป์

1.6.1.3 ศึกษาจากสื่อสารสนเทศ (Related Research) ผู้วิจัยจะได้ศึกษาผลงานจากสื่อสารสนเทศ โดยพิจารณาเฉพาะในเรื่องที่เกี่ยวข้องหรือใกล้เคียงกับงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

1.6.1.4 การสังเกตการณ์ (Observe) ผู้วิจัยจะได้ทำการรวบรวมข้อมูลที่เป็นประโยชน์กับการศึกษาวิจัยด้วยการลงพื้นที่เพื่อสังเกตการในเรื่องที่เกี่ยวกับผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ผ่านมาทั้งที่เป็นการซ้อมและการนำเสนอผลงานการแสดงจริง โดยพิจารณาเฉพาะในเรื่องที่เกี่ยวข้องหรือใกล้เคียงกับหัวข้อของการดำเนินการศึกษาในงานวิจัยเรื่องนี้

1.6.1.5 การเข้าร่วมในงานสัมมนา (Seminar) ผู้วิจัยจะได้เข้าร่วมในการสัมมนาทั้งในแบบการสังเกตการณ์และการสัมมนาแบบมีส่วนร่วม

1.6.1.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ในประเทศไทย เป็นการนำความรู้จากโครงการศึกษาและวางกฎเกณฑ์ในการสรรหาศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางนาฏยศิลป์ในประเทศไทยมาต่อยอด ซึ่งได้มีการจัดทำโครงการโดยภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยของ วิชชุตา วุธาทิตย์ ในปี พ.ศ. 2553-2554 โดยผู้วิจัยได้แบ่งความรู้ความสามารถของศิลปินออกเป็นสามกลุ่มด้วยกันคือ ศิลปินที่เป็นนักแสดง ศิลปินที่เป็นผู้ออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน และศิลปินที่มีผลงานทางด้านวิชาการ โดยผู้วิจัยจะได้นำเรื่องของเกณฑ์มาตรฐานศิลปินมาเป็นแนวทางในคัดกรองผู้เชี่ยวชาญเพื่อใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์และนำมาใช้เป็นเกณฑ์ยกย่องเชิดชูศิลปินผู้บุกเบิกวงการนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศ

1.6.1.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย (Personal Experience) เป็นนำความรู้จากประสบการณ์ในอดีตของผู้วิจัยทั้งในฐานะนักแสดง ศิลปินผู้ออกแบบ ซึ่งรวมถึงในฐานะผู้มีส่วนร่วมในการบริหารจัดการทางด้านนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงมาใช้ในการดำเนินการศึกษาวิจัยเพื่อทำให้การวิจัยครั้งนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

1.6.2 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้ดำเนินการในการลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลด้วยตนเองโดยใช้เครื่องมือที่ได้กำหนดไว้ในหัวข้อ (1.6.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย) มาทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล โดยผู้วิจัยมีกระบวนการของการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีดังนี้ต่อไปนี้

1.6.2.1 การเตรียมงานก่อนการปฏิบัติการ ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์จากเอกสารและตำราทางวิชาการร่วมกับการสังเกตการณ์ ศึกษาผลงานจากสื่อสารสนเทศ การเข้าร่วมในงานสัมมนา การศึกษาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ในประเทศไทย เพื่อให้ได้ข้อมูลเบื้องต้นที่มีความน่าเชื่อถือและเป็นประโยชน์ก่อนลงมือปฏิบัติการดำเนินการศึกษาวิจัยในลำดับขั้นต่อไป

1.6.2.2 ระหว่างการปฏิบัติการทดลอง ผู้วิจัยใช้ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยด้วยการสังเกตการณ์ ศึกษาผลงานจากสื่อสารสนเทศ ประกอบกับการวิเคราะห์เอกสารและตำราทางวิชาการ เพื่อพิจารณาขั้นตอนของการสร้างสรรค์ และการตัดสินใจในการออกแบบการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ เพื่อเป็นแนวทางประกอบการออกแบบและนำไปใช้ในการทดลองตามลำดับ

1.6.2.3 หลังการปฏิบัติการทดลอง ผู้วิจัยใช้การเข้าร่วมในงานสัมมนา การสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย เพื่อเป็นการประเมินผลการทำงานโดยจะได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลและนำมาจัดทำเป็นเอกสารงานวิจัยในลำดับต่อไป

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น ข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัยครั้งนี้คือ

1.7.1 งานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เล่มนี้จะได้ดำเนินการค้นคว้าเพื่อสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเท่านั้น โดยได้นำแนวคิดในเรื่องของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทยมาเป็นแนวทางในการหาหัวข้อและสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ โดยเลือกใช้วรรณคดีไทยจำนวนทั้งสิ้น 3 เรื่องคือ

1.7.1.1 ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน

1.7.1.2 ละครนอกเรื่องไกรทอง

1.7.1.3 ลิลิตพระลอ

1.7.2 คำว่าตัณหาที่กล่าวไว้ในการศึกษาวิจัยเล่มนี้หมายถึงการร่วมประเวณีหรือการมีเพศสัมพันธ์ระหว่างตัวละครที่ปรากฏในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย และถูกนำมาถ่ายทอดเป็นการแสดงผ่านลีลาการเคลื่อนไหวด้วยกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เท่านั้น

1.7.3 ผู้วิจัยต้องการนำเสนอองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์มาใช้เป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมาย โดยจะนำเสนอเรื่องของลีลาเพียงอย่างเดียว การแสดงลีลาการเคลื่อนไหวที่สื่อความหมายเป็นท่ามาตรฐานในแบบนาฏยศิลป์บริสุทธิ์ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ชิ้นนี้ เป็นการสร้างสรรค์งานที่ให้ความสำคัญกับงานศิลปะบริสุทธิ์ ไม่มีวัตถุประสงค์ไปในด้านอื่น ๆ นอกจากเป็นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อศิลปะเท่านั้น

1.7.4 จากหัวข้องของงานวิจัยคำว่า “วรรณคดี” ในที่นี้ ผู้วิจัยหมายรวมไปถึง “วรรณคดีและวรรณกรรม”เข้ารวมไว้ด้วยกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้วิจัยมีความคาดหวังถึงประโยชน์ที่จะได้รับจากการวิจัยในครั้งนี้ โดยมีความคาดหวังดังนี้

1.8.1 ได้ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ในประเด็นของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย ที่ยังไม่เคยปรากฏการสร้างสรรค์ในระดับดุษฎีบัณฑิตมาก่อน

1.8.2 เป็นการต่อยอดการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์

1.8.3 ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ของการริเริ่มสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ให้แก่ผู้ที่มีความสนใจโดยทั่วไปที่ต้องการจะศึกษางานค้นคว้าผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ให้มีความก้าวหน้าต่อไป

1.8.4 เอกสารงานวิจัยเล่มนี้จะเป็นการเพิ่มตำราหรือเอกสารทางวิชาการที่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ซึ่งจากอดีตจนถึงปัจจุบันยัง +มีปรากฏอยู่น้อยมาก

1.8.5 เป็นการส่งเสริมให้เห็นความสำคัญของเนื้อหาที่ปรากฏในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย

1.9 การรายงานผลการวิจัย

การรายงานผลจากการศึกษาเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดทำเอกสารงานวิจัย โดยได้ดำเนินการแบ่งเนื้อหาออกเป็น 5 บท ไว้อย่างชัดเจนโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บทที่ 1 บทนำ ประกอบไปด้วย ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ การรายงานผลการวิจัยและสรุปบท

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบไปด้วย นิยามศัพท์ ตัณหาที่ปรากฏในวรรณกรรมไทย นาฏยศิลป์ไทยกับวรรณกรรมในเนื้อหาของนิยายและนิทาน การแสดงบทบาทรักใคร่ในมุมมองของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์กับวรรณกรรมไทยและงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง กามสูตร แนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ ความคิดเห็นของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย ประกอบไปด้วย รูปแบบของการศึกษาวิจัย การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการศึกษาวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย และผู้เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัย

บทที่ 4 การสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ ประกอบไปด้วย การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์การแสดง ขั้นตอนการปฏิบัติการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานทางนาฏยศิลป์เริ่มตั้งแต่การทดลองปฏิบัติการในครั้งแรกจนถึงการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ในครั้งสุดท้ายก่อนการแสดงจริง รูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์และการอภิปรายผล

บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผล ประกอบไปด้วย รูปแบบผลงานและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ได้จากการศึกษาวิจัยแบบสร้างสรรค์ในหัวข้อเรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย สรุปผล การวัดผลและประเมินผล ข้อเสนอแนะสำหรับผู้ที่ต้องการดำเนินการศึกษา ค้นคว้า และการทำวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ต่อไปในอนาคต

1.10 สรุปบท

ในบทนี้ผู้วิจัยได้อธิบายถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ การรายงานผลการวิจัยและสรุปบท ในบทต่อไปจะได้กล่าวถึงวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อของการวิจัยซึ่งประกอบไปด้วย นิยามศัพท์ ตัณหาที่ปรากฏในวรรณกรรมไทย นาฏยศิลป์ไทยกับวรรณกรรมในเนื้อหาของนิยายและนิทาน การแสดงบทบาทรักใคร่ในมุมมองของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์กับวรรณกรรมไทยและงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง กามสูตร แนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ ความคิดเห็นของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยเนื้อหาและรายละเอียดของประเด็นที่ได้เกริ่นนำไว้นั้น ผู้วิจัยจะได้นำเสนอเนื้อหาโดยจะไปปรากฏอยู่ในการนำเสนอข้อมูลของบทที่ 2 ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 อารัมภบท

ในบทที่ 1 ของงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ที่ผ่านมาผู้วิจัยได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ การรายงานผลการวิจัยและสรุปบท และเนื้อหาในบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยจะได้นำเสนอวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประกอบไปด้วย นิยามศัพท์ ตัณหาที่ปรากฏในวรรณกรรมไทย นาฏยศิลป์ไทยกับวรรณกรรมในเนื้อหาของนิยายและนิทาน การแสดงบทบาทรักใคร่ในมุมมองของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์กับวรรณกรรมไทยและงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง กามสูตร แนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ ความคิดเห็นของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งผู้วิจัยจะได้อธิบายรายละเอียดตามลำดับดังนี้

2.2 นิยามศัพท์

ในงานวิจัยนี้มีคำศัพท์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่จะต้องทำความเข้าใจให้ตรงกัน เพื่อให้เกิดความชัดเจนในเรื่องความหมายและความสำคัญของนิยามศัพท์ ที่ปรากฏอยู่ภายในเนื้อหาของงานวิจัยซึ่งมีทั้งคำศัพท์ทั่วไปและคำศัพท์เฉพาะ ทั้งที่ให้ความหมายเหมือนกัน ใกล้เคียงและแตกต่างกันออกไป อันประกอบด้วย ตัณหา กามวิสัย (Erotic) บทอัศจรรย์ นาฏยศิลป์ วรรณกรรมไทยและวรรณคดีไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ อย่างไรก็ตามในการให้ความหมายของนิยามศัพท์ ที่จะได้นำเสนอเนื้อหาในลำดับต่อไปนี้ จะช่วยสร้างความชัดเจนในเรื่องความหมายของนิยามศัพท์ เพื่อป้องกันไม่ให้ผู้ศึกษาเกิดความสับสนและความไม่เข้าใจในความหมายของนิยามศัพท์ที่ปรากฏในงานวิจัยนี้ ดังนั้นผู้วิจัยจะได้นำเสนอนิยามศัพท์ เฉพาะที่เกี่ยวข้องและมีความสอดคล้องกับเนื้อหาของงานวิจัยไว้ดังต่อไปนี้

2.2.1 ตัณหา ตัณหาของผู้วิจัยอนุมานด้วยเรื่องของความปรารถนาทางเพศผ่านสุนทรียศาสตร์ที่เกิดจากอารมณ์ที่มองเห็นความสวย ความหล่อ แล้วเกิดเป็นความใคร่โดยขาดภาวะ

ความยับยั้งชั่งใจเกิดขึ้นได้ทั้งเพศชายและเพศหญิง จนทำให้เกิดเป็นปัญหาและเรื่องราวที่สับสนวุ่นวายในสังคม ซึ่งมีความสอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ของ นิรุธ เล็กโสภี ที่กล่าวไว้ว่า “ตัณหาเกิดขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการในเรื่องต่าง ๆ ไม่จำเป็นว่าจะต้องเป็นเรื่องของกามเพียงอย่างเดียวแต่อาจเป็นเรื่องอื่น ๆ เช่นความต้องการทางด้านวัตถุสิ่งของ ลาภยศสรรเสริญโดยผู้ที่ตกอยู่ในภาวะของการเกิดตัณหาก็มักจะทำทุกวิถีทางเพื่อให้ได้มาซึ่งความต้องการนั้น” (นิรุธ เล็กโสภี, สัมภาษณ์, 26 กันยายน 2558) อีกทั้งในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายของคำว่าตัณหา ไว้ว่า “[ตัณหา] หมายถึง ความอยากในกามคุณหรือสิ่งที่น่าปรารถนาทั้ง 5 ประการ ได้แก่ รูป รส กลิ่น เสียง และการสัมผัส ซึ่งฝังอยู่ในจิตของสามัญชนคนทั่วไป” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2548: 172)

อีกทั้ง พระครูสาธิต กิตติญาณ ยังได้กล่าวถึงคำว่าตัณหาไว้อย่างละเอียดโดยมีเนื้อหาที่น่าสนใจดังรายละเอียดต่อไปนี้

> ตัณหาเป็นบ่อเกิดทำให้เกิดความโลภ ความหลงในรูป รส กลิ่น เสียง ทำให้มนุษย์อยากได้อยากมี เกิดการแก่งแย่ง การชิงดีชิงเด่น เพื่อให้ได้มาในสิ่งที่ตนเองต้องการ ทำเกิดปัญหาด้านต่าง ๆ ในสังคม ตัณหาหมายถึง ความทะยานอยาก โดยจะแยกเป็น 3 อย่าง คือ กามตัณหา ภวตัณหา และวิภวตัณหา กามตัณหาก็คือความทะยานอยากในกาม ความอยากได้ในกามคุณและสิ่งสนองความต้องการทางประสาททั้งห้าของมนุษย์ ภวตัณหาคือ ความทะยานอยากในภพ ความอยากในภาวะของตัวตนที่จะได้จะเป็นอย่างใดอย่างหนึ่งเช่น อยากเป็น อยากคงอยู่ตลอดไป ส่วนคำว่าวิภวตัณหาคือ ความทะยานอยากในวิภพ ความอยากในความพรากพ้นไปแห่งตัวตนจากความไม่ปรารถนา อยากทำลาย อยากดับสูญ (พระครูสาธิต กิตติญาณ, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2559)

นอกจากนี้เรื่องของตัณหาที่เกี่ยวข้องในทางพระพุทธศาสนานั้น มีปรากฏอยู่ในคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนาซึ่งกล่าวไว้ในหลายคัมภีร์ ดังคำกล่าวของ พุทธทาสภิกขุ ที่ได้กล่าวถึงตัณหาไว้อย่างน่าสนใจดังประเด็นต่อไปนี้

> คำว่าตัณหาเกิดขึ้นได้ในภาวะทั้ง 3 หมายถึง กามตัณหา คือ ความอยากมี ภวตัณหาคือความอยากเป็นและวิภวตัณหาคือความอยากเกิด ตัณหาทั้ง 3 ประการนี้ กามตัณหาซึ่งเป็นตัณหาประการแรกนั้นมีอารมณ์เป็นตัวกำหนด ตัณหาที่เกิดขึ้นในลักษณะนี้ถูกจัดไว้เป็นตัณหาของสัตว์ มนุษย์ และเทวดา ส่วนตัณหาอีก 2 ประการนั้นไม่ได้มีอารมณ์มาเป็นตัวกำหนดคือไม่ต้องอาศัยการมีจิตใจที่ไม่แยแสต่อกามแต่อยากในเกียรติยศ หรืออยากอยู่เฉย ๆ โดยไม่มีใครมารบกวนคือภาวะของบุคคลที่มีจิตมองข้ามกาม แต่ยังไปติดอยู่ที่ความพอใจของสิ่งที่เป็นรูปธรรมหรือลุ่มหลงในนามธรรมล้วน ๆ (พุทธทาสภิกขุ, 2557: 58-68)

จากคำกล่าวเรื่องของตัณหาที่เกี่ยวข้องทางพระพุทธศาสนาแล้วนั้น ยังมีคำกล่าวในเรื่องของตัณหาที่มีความสอดคล้องกัน ดังคำกล่าวของ พระพรหมคุณาภรณ์ ที่ได้กล่าวไว้ว่า “ตัณหาเสน่หาเป็นความรักด้วยอำนาจตัณหา [ตัณหา] แปลว่าความทะยานอยาก ความปรารถนาที่จะบำรุงบำเรอปรนเปรอตนความอยากได้ อยากเอา” (พระพรหมคุณาภรณ์ [ป.อ.ปยุตฺโต], 2557: 94-95) สอดคล้องกับความคิดเห็นของสุเชาว์ พลอยชุม ที่ได้กล่าวไว้ว่า “ความอยากได้อยากพ้นอย่างแรงที่ท่านเรียกว่า [ทะยาน] หรือ [ดิ้นรน]” (สุเชาว์ พลอยชุม, 2539: 175) อีกทั้ง ว.วชิรเมธี ยังได้กล่าวถึงตัณหาไว้อย่างน่าสนใจว่า “ตัณหาอย่างหยาบจะแสดงตัวออกมาผ่านความต้องการ รูป เสียง กลิ่น รส สัมผัส และธรรมารมณ์ (เรื่องที่น่าปรารถนาที่จิตผูกพันรัดรึงตรึงติด) จากนั้นก็จะแสดงตัวเองออกมาผ่านความต้องการวัตถุสำหรับเสพ สำหรับบริโภคในชีวิตประจำวัน” (ว.วชิรเมธี, 2555: 200)

อีกทั้ง วัฒนา มุลเมืองแมน ได้กล่าวถึงแนวคิดทางศิลธรรมทางศาสนากับกามารมณ์ไว้อย่างน่าสนใจ โดยได้แสดงทรรศนะไว้ดังเนื้อหาดังต่อไปนี้

> ความพอใจในกาม หรือความหมกหมุ่นในกาม จัดเป็นหนึ่งในหลักนิวรณ์ห้า ความต้องการทางเพศเป็นอาการทางอารมณ์ของมนุษย์ มีอยู่ในทุกผู้ทุกคน ยกเว้นพระอรหันต์เท่านั้น อาการของใคร่ทางอารมณ์ขั้นเบาก็สามารถข่มให้ระงับยับยั้งชั่งใจได้ ขั้นกลางต้องใช้ปัญญาหรือหลักศีลธรรมมาแก้ปัญหาทางอารมณ์ แต่ถ้าเป็นขั้นหนักก็ต้องข่มด้วยคุณธรรมหรือจริยธรรมขั้นสูง การรู้จักข่มอารมณ์ใคร่ด้วยหลักศีลธรรมจะนำไปสู่ความเป็นสังคมที่สงบสุขปราศจากปัญหา หลักศีล 5 ข้อที่ 3 คือ กาเมสุมิจฉาจารา เวรมณี ที่แปลว่า การงดเว้นจากการประพฤติผิดในกาม คือการประพฤติตนอยู่ในหลักศิลธรรม ศีลข้อที่ 3 เป็นการหลีกเหลี่ยงจากการประพฤติผิดในกาม (Sexual Misconduct) เป็นข้อบัญญัติของคนทั่วไป ไม่ได้ห้ามต่อการมีเพศสัมพันธ์ แต่คนเราควรมีเพศสัมพันธ์กับคู่สามีภรรยาของตนเท่านั้น โดยการหลีกเหลี่ยงการมีเพศสัมพันธ์ที่ผิดศีลธรรม รวมทั้งการผิดประเวณีต่าง ๆ ในทุกรูปแบบ (วัฒนา มุลเมืองแมน, 2555: 54-55)

ว.วชิรเมธี ได้กล่าวถึงคำว่าตัณหา ไว้อย่างน่าสนใจ โดยได้แสดงทรรศนะในเรื่องนี้ไว้อย่างน่าสนใจ ซึ่งมีประเด็นที่แตกต่างกันดังนี้

> เราควรทำความรู้จัก กิเลสให้มากขึ้น เพื่อบริหารจัดการกิเลสให้ลดน้อยลงไปอีก กิเลสก็คือ ตัณหา และตัณหาก็ คือ ความอยากได้ มานะ ความอยากใหญ่ และทิฏฐิ ก็คือความใจแคบ คำว่า กิเลส 1,500 ตัณหา 108 (กิเลสพันห้าตัณหาร้อยแปด) เป็นสำนวนแสดงว่ากิเลสมีมากมายจริง ๆ แต่กล่าวโดยเนื้อแท้แล้ว ก็เป็นเพียงการขยายความคุณภาพของกิเลสออกไปให้ละเอียดยิ่งขึ้น จากกิเลสพื้นฐานคือ ความโลภ ความโกรธ ความหลงนั่นเอง บางทีก็แสดงในชื่อหนึ่งว่าเป็นตัณหา มานะ ทิฏฐิ แม้จะต่างชื่อกัน แต่โดยเนื้อแท้แล้ว ก็เป็นเรื่องเดียวกันนั่นเอง ความโลภ ก็คือ

> ตัณหา ก็คือความอยาก ความต้องการ ความทะเยอทะยาน ความอยากจะได้ใคร่จะมี ความโลภนี้มีหลายชื่อ อวตารได้หลายปาง บางครั้งอวตารเป็น ราคะ คือ ดำฤษณา หมกมุ่นในทางกามารมณ์ บางคราวความโลภอวตารเป็นความอยากได้อยากมีในชื่อ ในชื่อ ตัณหา ธรรมชาติของความโลภ หรือตัณหา มีลักษณะ “ไม่มีที่สิ้นสุด” ตามพุทธพจน์ที่ว่า “อิจฉาหิอนนตโคจรา” (ความอยากไม่มีที่สิ้นสุด) หรือ “เติมอย่างไรก็ไม่เต็ม” ตามพุทธพจน์ที่ว่า “นตถิตณหาสมา นที” แม่น้ำเสมอเหมือนตัณหาไม่มี (ว.วชิรเมธี, 2555: 17- 22)

จากที่กล่าวมาในเรื่องของตัณหาสรุปได้ว่า ตัณหาเป็นความรักที่มุ่งเสพเสวยเวทนาเพื่อตนเอง เป็นความรักที่เห็นแก่ตัว เบียดเบียนแย่งชิงกันและกัน ตัณหา หรือความอยาก เกิดขึ้นได้ในหลายกลุ่มคน ไม่ว่าจะเป็น ปุถุชนคนธรรมดาทั่วไปหรือแม้แต่ในกลุ่มคนชั้นสูงทางสังคม รวมไปถึงสัตว์เดรัจฉาน หรือแม้แต่เรื่องราวในวรรณคดี เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับทางพระพุทธศาสนา เทวดานางฟ้าก็ถูกกล่าวถึงว่ามีตัณหาด้วยกันทั้งสิ้น ตัณหาของมนุษย์มีมากมาย ซึ่งอาจฝังอยู่ภายในจิตใต้สำนึกของมนุษย์ทุกคน ตัณหาเกิดขึ้นจากการมองผ่าน รูป รส กลิ่น เสียง กายสัมผัส และใจ ทำให้เกิดความอยาก เป็นอารมณ์ที่ส่งผ่านก่อให้เกิดเป็นตัณหา อาจเกิดด้วยเรื่องของกามและไม่ใช่ด้วยเรื่องของกาม เช่น เกิดจากความอยากได้อยากมี เกิดจากความใคร่ ก่อนจะกลายเป็นความรัก และอาจจะลงเอยด้วยการสมสู่หากกล่าวถึงคุณธรรม จริยธรรม คำสอนตามหลักพระพุทธศาสนา เป็นหลักคำสอนเพื่อให้พุทธศาสนิกชนนำไปใช้ปฏิบัติในการดำรงชีวิต เพื่อควบคุมตนเอง ในเรื่องของการแสดงออกทางด้านพฤติกรรมของมนุษย์ในด้านต่าง ๆ ที่จะส่งผลต่อตนเองและบุคคลอื่นที่อยู่ร่วมกันในสังคม จากที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยจะขอหยิบประเด็นในเรื่องของตัณหาที่เกี่ยวกับอารมณ์ของมนุษย์ หากเราใช้หลักศีลห้าของศีลข้อที่ 3 คือ การงดเว้นจากการประพฤติผิดในกามมาข่มอารมณ์ประพฤติตนอยู่ในหลักศีลธรรม ศีลข้อที่ 3 ตัณหาที่อยู่ในจิตใจจะบรรเทาเบาบางลงได้ จะส่งผลให้เกิดความสงบสุขของการอยู่ร่วมกันของคนในสังคม และในการศึกษาของงานวิจัยนี้มิได้ต้องการส่งเสริมให้คนในสังคมประพฤติปฏิบัติตนไปตามเนื้อหาที่เกิดขึ้นในบทอัศจรรย์ที่ผู้วิจัยนำเสนอออกมาในรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ งานวิจัยนี้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อนำเสนอแง่มุมจากวรรณคดีไทยในเรื่องที่เกิดขึ้นจากบทอัศจรรย์ เพื่อให้คนในสังคมเกิดความตระหนักและยังคิดในประเด็นที่ถูกนำเสนอและเพื่อนำเสนอการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวกับการใช้ลีลาทางนาฏยศิลป์บอกเล่าเรื่องราวของกามวิสัย ซึ่งยังไม่เคยมีปรากฏในผลงานการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์มาก่อน

2.2.2 กามวิสัย ในงานวิจัยเล่มนี้จะว่าด้วยเรื่องของการร่วมประเวณีของตัวละครหมายถึงการกระตุ้นความรู้สึกทางเพศจนเกิดเป็นอารมณ์ทางเพศนำไปสู่การร่วมเพศและจนกระทั่งถึงจุดสุดยอด นอกจากนี้ ตรีศิลป์ บุญขจร ก็ได้แสดงความเห็นที่สอดคล้องกันไว้ว่า

> คำว่าตัณหาตรงกับความหมายว่ากามวิสัยซึ่งตรงกับคำว่า [อีโรติก] [Erotic] คำว่า “โป๊” ในภาษาอังกฤษใช้คำว่า Pornography หมายถึง การนำเสนอเกี่ยวกับพฤติกรรมที่เป็นลักษณะกามวิสัย [Erotic] ในสื่อประเภทต่าง ๆ เช่น หนังสือ สิ่งพิมพ์ ภาพถ่าย ภาพเขียน รูปปั้น ภาพยนตร์ และเว็บไซต์ เป็นต้น สื่อเหล่านี้เป็นผลงานที่ทำงานขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ให้เป็นการกระตุ้นความตื่นตัวหรือเร่าร้อนทางเพศ [Sexual Excitement] (ตรีศิลป์ บุญขจร, 2552: 74)

อีกทั้ง แมคคารี (Mccary) ก็ได้ให้ความหมายของคำว่ากามวิสัย หรือ อีโรติก (Erotic) ไว้ในหนังสือ ฮิวแมน เซ็กชวลลิตี้ (Human Sexuality) ว่า “อีโรติก (Erotic) นั้นเกี่ยวข้องกับความรู้สึกหรือความรักที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ (Sexual love Or Sensation) รวมทั้งยังหมายถึง การกระตุ้นเร้าทางเพศด้วย (Sexually Stimulating)” (Mccary, 1967: 342)

นอกจากนี้ มอรเดล (Mordell) ยังได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับความหมายในเรื่องของอีโรติก (Erotic) ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> อีโรติก (Erotic) ดั้งเดิมนั้นมาจากภาษากรีกว่า “Eros” ซึ่งแปลว่าความรัก แต่ต่อมาคำว่า “อีโรติก” ถูกนำมาใช้ในความหมายที่กว้างขึ้น และมักจะเป็นไปในทางไม่ดี ได้แก่ ความไม่ถูกต้องหรือผิดศีลธรรมทางเพศ โดยมีความหมายที่คล้ายคลึงกับคำว่า ตัณหาราคะ (Lust), ความผิดปกติ (Abnormality) และลักษณะที่ไม่พึงประสงค์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับประเด็นทางเพศ นอกจากนี้ในงานวรรณกรรมที่เน้นเรื่องความรัก ก็นับว่าเป็นอีโรติก ดังนั้นบทกวีความรัก (Love Poetry) ทุกบทแทบจะเรียกได้ว่าเป็น บทกวีอีโรติก (Erotic Poetry) (Mordell, 1885: 271)

สอดคล้องกับความเห็นของ อลัน ลี (Alan Lee) ที่ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับเรื่องของ อีโรติก (Erotic) ไว้ดังนี้

> John Alan Lee นักจิตวิทยา ได้แบ่งรูปแบบของความรักออกเป็น 6 แบบ Erotic loves เป็นรูปแบบหนึ่ง โดย Lee ให้ความหมายว่า Eros เป็นเหมือนความรักโรแมนติก (Romantic Love) ความรักแบบอีโรติกนี้จะกล่าวถึงการดึงดูดของคู่รักอย่างทันทีทันใด ทั้งต่อสายตาของเขาหรือเธอ ผิวหนัง กลิ่น หรือรูปร่าง ส่วนใหญ่แล้วจะมีภาพของคู่รักที่เป็นอุดมคติอยู่ในใจ ซึ่งคู่รักในชีวิตจริงไม่สามารถจะเติมเต็มได้จึงเป็นเหตุผลให้ความรักแบบอีโรติกนี้ไม่มีวันสิ้นสุด (Carroll and Wolpe, 1996: 205)

จากนิยามของอีโรติก (Erotic) เมื่อนำมาใช้ในการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” หมายถึง นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ประเภทที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับประเด็นทางเพศ ซึ่งมีความเป็นศิลปะบริสุทธิ์เพื่อสุนทรียะในการนำเสนอภาพการแสดงด้วยลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ ในประเด็นนี้ ศึกษาวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจาก

แนวคิดในวรรณคดีไทย” นั้นเป็นการวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ บ่อยครั้งที่จะพบกับคำว่า “กามวิสัย และ อีโรติก (Erotic)” ซึ่งเป็นคำที่คนไทยใช้เรียกทับศัพท์ตามคำภาษาอังกฤษ โดยอาจจะไม่ได้ใช้ในความหมายที่ตรงกันเท่าใดนัก ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่า นิยามของคำว่าอีโรติก (Erotic) จึงเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้เข้าใจเรื่องตัณหาได้ดีขึ้น

2.2.3 คำว่า “บทอัศจรรย์” ในงานวิจัยเล่มนี้ บทอัศจรรย์ ในความหมายของผู้วิจัย หมายถึง การแสดงบทบาทสมมุติในเรื่องของกามวิสัยตามเนื้อหาจากวรรณกรรมเรื่องต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงการเล้าโลมและต่อด้วยการร่วมเพศของตัวละคร ในลักษณะเพศวิถีตามแบบธรรมชาติของตัวละครที่เป็นมนุษย์กับมนุษย์ อมนุษย์กับอมนุษย์ รวมถึงการร่วมรักระหว่างมนุษย์กับอมนุษย์ด้วยในเชิงวรรณกรรมหมายถึง การแสดงออกทางกามวิสัยหรือการร่วมประเวณีของตัวละครตามบทประพันธ์ ซึ่งสอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้กล่าวไว้ว่า “บทอัศจรรย์ก็คือ การโลมเล้ากันเป็นเรื่องราวที่แสดงให้เห็นถึงบทการร่วมเพศของตัวละคร” (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559) เช่นเดียวกันกับ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า “บทอัศจรรย์ในนาฏศิลป์ไทยก็คือการแสดงบทรักหรือบทที่มีการได้เสียกันของตัวละคร” (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559)

นอกจากนี้ ปัญญา บริสุทธิ์ ยังได้กล่าวถึงความหมายของบทอัศจรรย์ โดยได้แสดงไว้ทรรศนะไว้ดังนี้ “ในวรรณคดีไทยสมัยต่าง ๆ ผู้อ่านจะพบว่ามีลักษณะคล้าย ๆ กับเป็นลามกอนาจาร เช่น เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณีและอิเหนา ฯลฯ ในตอนที่พรรณาบทสังวาส กวีจะใช้กลวิธีในการพรรณาโดยอาศัยการเปรียบเทียบอย่างละมุนละไมเรียกว่า “บทอัศจรรย์” ให้ผู้อ่านตีความหมายเอาเองซึ่งก็ย่อมเป็นที่รู้ว่าหมายความว่าอย่างไรถึง” (ปัญญา บริสุทธิ์, 2534: 4)

สอดคล้องกับทรรศนะของ สุปาณี พัดทอง ที่ได้อธิบายความหมายว่า “บทอัศจรรย์ คือ บทพรรณนาแสดงเพศสัมพันธ์ของชายหญิง โดยใช้สัญลักษณ์หรือสิ่งแทนทั้งนี้เพื่อสร้างจินตภาพ และสื่ออารมณ์ความรู้สึกในห้วงภาวะแห่งรักของชายหญิงอย่างมีศิลปะ” (สุปาณี พัดทอง, 2552: 215) ในขณะที่ สุชาติ พงษ์พานิช ได้อธิบายว่า “บทอัศจรรย์ หมายถึง บทพิศวาส ที่ใช้สัญลักษณ์เข้าช่วยในการประพันธ์ ซึ่งสัญลักษณ์ในเรื่องเพศ หมายถึง สิ่งแทนเมื่อกล่าวถึงเรื่องเพศ หรือการร่วมประเวณีของตัวละครในวรรณคดี” (สุชาติ พงษ์พาณิช, 2517: 5)

อีกทั้งในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายของคำว่า อัศจรรย์ไว้ว่า “[อัดสะจัน] หมายถึง แปลก ประหลาด ปรากฏการณ์อันเนื่องแต่บุญญาภินิหารของพระโพธิสัตว์และพระพุทธเจ้า เช่นเมื่อพระพุทธเจ้าประสูติ ตรัสรู้ แสดงปฐมเทศนา ปลงอายุสังขาร และ

ปรินิพพาน จะมีความหวั่นไหวปั่นป่วนของโลกธาตุบังเกิดขึ้น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 1399)

จากทรรศนะที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและจากการศึกษาเอกสารทางวิชาการตามที่แสดงไว้ข้างต้นผู้วิจัยจะได้อธิบายเพิ่มเติมถึงความหมายของคำว่า “บทอัศจรรย์” ที่จะนำมาใช้สื่อความหมายในงานวิจัยเล่มนี้มีความหมายคือ การแสดงลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายทางด้านนาฏยศิลป์ที่แสดงออกในเรื่องกามวิสัยของตัวละครชายและหญิงที่ถูกกล่าวถึงในบทอัศจรรย์ ที่ปรากฏในบทประพันธ์จากวรรณกรรมไทย โดยผู้วิจัยจะได้นำเสนอเรื่องของกามวิสัยผ่านบทการแสดงที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมไทยโดยจะนำเสนอผ่านลีลาทางนาฏศิลย์อย่างตรงไปตรงมา แต่ยังคงอยู่ในบริบทอันดีงามภายใต้การยอมรับของสังคมไทย เห็นได้ชัดว่าเมื่อกล่าวถึงบทอัศจรรย์ในเชิงวรรณคดี มักจะเกี่ยวข้องกับเรื่องการแสดงออกทางเพศ เป็นการพรรณนากิจกรรมทางเพศของตัวละครชายและหญิง ซึ่งถูกนำเสนอด้วยลายลักษณ์อักษรอย่างมีฉันทลักษณ์ ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการสร้างจินตนาการให้กับผู้อ่านและผู้ที่ศึกษาวรรณคดี ทำให้เกิดจินตภาพคล้อยตามผู้ประพันธ์ให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ อย่างไรก็ดีการรับรู้ผ่านลายลักษณ์อักษรจากบทอัศจรรย์ ก็ย่อมขึ้นอยู่กับประสบการณ์ในการศึกษางานวรรณคดีไทยด้วยเช่นกัน สังเกตได้จากเมื่อศึกษาบทอัศจรรย์ในขณะที่เป็นเด็ก ก็อาจจะไม่เข้าใจในความหมายที่ผู้ประพันธ์ต้องการอธิบาย แต่เมื่อมีอายุมากขึ้น มีประสบการณ์ในการเสพงานศิลปะและวรรณกรรมมากขึ้น ก็จะเกิดความเข้าใจในบทอัศจรรย์เหล่านั้นมากขึ้นตามลำดับ ทั้งนี้บทอัศจรรย์ดังกล่าวมิได้เป็นการใช้ภาษาที่ตรงไปตรงมาแต่ประการใด หากแต่เป็นการใช้คำอุปมาอุปไมยที่เปรียบเทียบลักษณะต่าง ๆ ของร่างกายมนุษย์หรือกิริยาต่าง ๆ ของตัวละครนั้น ผ่านเหตุการณ์จากธรรมชาติหรือสิ่งของตามธรรมชาติที่อยู่รอบตัวเรานั่นเอง

2.2.4 วรรณกรรมไทยและวรรณคดีไทย ในความหมายของผู้วิจัยวรรณกรรม คืองานเขียนที่เกิดขึ้นจากความคิดและจินตนาการของกวีถูกบันทึกผ่านรูปแบบของการเขียน อาจเป็นในรูปแบบของข้อความที่ปรากฏในหนังสือ เอกสาร ตำรา หรือแม้แต่ในนวนิยายหรือเรื่องสั้น แต่ถ้างานเขียนนั้นถูกเขียนโดยผ่านการใช้ภาษาอย่างสร้างสรรค์ จนกลายเป็นสำนวนที่ไพเราะสละสลวยอย่างเป็นเรื่องเป็นราว ก็จะเรียกงานเขียนนั้นว่าวรรณคดี จากการค้นคว้าพบว่า พจนานุกรมไทยฉบับทันสมัยได้ให้ความหมายของคำว่า วรรณกรรม และวรรณคดีไว้ว่า “วรรณกรรม น. งานหนังสือ; งานนิพนธ์ทุกชนิดไม่ว่าโดยวิธีหรือรูปแบบใด วรรณคดี น. หนังสือที่ได้รับยกย่องว่าแต่งดี” (พจนานุกรมไทยฉบับทันสมัย, 2543: 482) นอกจากนี้ ปัญญา บริสุทธิ์ ได้ให้ความหมายของคำว่าวรรณกรรมไว้ดังนี้ “วรรณกรรมแปลตามรูปศัพท์ว่า ทำให้เป็นหนังสือ นั่นก็คือการเขียนไม่ว่าจะเป็นข้อความสั้น ๆ หรือเป็นเรื่องราวที่สมบูรณ์ก็ได้ เช่นตำราต่าง ๆ นวนิยาย กาพย์กลอนต่าง ๆ ก็ถือเป็นวรรณกรรมทั้งสิ้น”

(ปัญญา บริสุทธิ์, 2534: 1) นอกจากนี้ ปัญญา บริสุทธิ์ ก็ได้กล่าวถึงคำว่า วรรณคดี ซึ่งมีความหมายที่สอดคล้องกับคำว่า “วรรณกรรม” ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> วรรณคดีหมายถึงหนังสือที่แต่งดี นั่นก็คือการใช้ภาษาอย่างดี และภาษานั้นให้ความหมายแจ่มแจ้งเด่นชัด สามารถโน้มน้าวอารมณ์ผู้อ่านให้คล้อยตาม ซาบซึ้ง ตื่นเต้นหรือดื่มด่ำในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งในภาษาอังกฤษเรียกว่า Emotion จะเห็นได้ว่าวรรณคดีก็คือวรรณกรรมชนิดหนึ่งที่กลั่นกรองและตกแต่งให้ประณีต มีความเหมาะสมอันเป็นคุณค่าของการประพันธ์ หรือจะกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือวรรณคดีนั้นต้องเป็นวรรณกรรมแต่วรรณกรรมไม่จำเป็นจะต้องเป็นวรรณคดีเสมอไป (ปัญญา บริสุทธิ์, 2534: 3-5)

สอดคล้องกับความคิดเห็นของ กุหลาบ มัลลิกะมาส ที่ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่าวรรณกรรมไว้ได้อย่างน่าสนใจโดยกล่าวว่า

> คำว่า “วรรณกรรม” มาจากการสร้างศัพท์ใหม่ แทนคำว่า “Literature” โดยวิธีสมาสหรือรวมคำ จากคำว่า วรรณหรือ บรรณ ซึ่งหมายถึงใบไม้ หรือ หนังสือ รวมกับคำว่า กรรม ซึ่งหมายถึงการกระทำ ดังนั้นวรรณกรรม จึงหมายถึง การกระทำที่เกี่ยวกับหนังสือ โดยความหมายของวรรณกรรม หมายถึง สิ่งซึ่งเขียนขึ้นทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นไปในรูปใด หรือเพื่อความมุ่งหมายใด ซึ่งอาจจะเป็นใบปลิว หนังสือพิมพ์นวนิยาย คำอธิบายฉลากยา เป็นต้น (กุหลาบ มัลลิกะมาส, 2517: 7)

อีกทั้ง สุรินทร์ ศรีสังข์งาม ก็ได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับความหมายของคำว่าวรรณกรรม และ วรรณคดี โดยได้ให้ทรรศนะที่มีความสอดคล้องและเกี่ยวข้องกันไว้ดังนี้

> คำว่า วรรณกรรม คือคำที่ใช้เรียกงานเขียนที่มีให้เห็นอยู่โดยทั่วไป โดยงานเขียนพึ่กล่าวถึงนี้อาจจะจับเป็นเรื่อง เป็นบท หรือเป็นเพียงสำนวนหรือข้อความ หรืออาจจะเป็นเพียงการจดบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ก็เรียกรวมว่าเป็นวรรณกรรมได้ แต่คำว่า วรรณคดี จะต้องเรียงร้อยสำนวนอย่างเป็นระเบียบแบบแผน เข้าเป็นฉันทลักษณ์ มีตัวเอก ตัวตาม มีต้นเรื่องและมีจบ มีโครงสร้างของการเขียนจนเกิดความงดงามทางภาษาและได้รับการยกย่องว่ามีคุณค่าทางวรรณศิลป์เหมาะแก่การนำไปเผยแพร่ (สุรินทร์ ศรีสังข์งาม, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2560)

นอกจากนี้ วันเนาว์ ยูเด็น ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่าวรรณคดีไว้อย่างน่าสนใจ โดยได้อธิบายถึงความหมายของวรรณคดีไทย พอสรุปได้โดยมีใจความดังต่อไปนี้

> วรรณคดีหมายถึงหนังสือหรืองานเขียนที่ได้รับการยกย่องว่าแต่งดีมีความงามด้านภาษา การใช้คำ มีคุณค่าเข้าขั้นวรรณศิลป์และมีเนื้อหาที่ดีสามารถโน้มน้าวจิตใจผู้อ่านให้เกิดความเพลิดเพลิน ความสำนึกคิด และอารมณ์ต่าง ๆ ตามผู้เขียน และเพื่อให้เข้าใจความหมายของวรรณคดีให้ชัดเจนยิ่งขึ้น (วันเนาว์ ยูเด็น, 2537: 5)

อีกทั้ง กมล บุญเขต ยังได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับความหมายของคำว่า วรรณกรรม และวรรณคดีไทยไว้อย่างน่าสนใจ โดยมีรายละเอียดดังนี้

> คำว่า “วรรณกรรม” คืองานเขียนทั่วไปที่ปรากฏให้เห็นเป็นข้อความบนสิ่งต่าง ๆ ที่สามารถจะเขียนหรือบันทึกลงไปได้ โดยข้อความที่เขียนนั้นไม่ได้ผ่านกระบวนการเขียนอย่างเป็นระเบียบแบบแผน ไม่มีฉันทลักษณ์ แม้กระทั่งการเขียนข้อความใด ๆ ลงบนผนังในห้องน้ำที่มีอยู่ให้เห็นในสังคมปัจจุบันก็อาจจะถือเป็นวรรณกรรมได้เช่นเดียวกัน แต่คำว่า “วรรณคดี” นั้นหมายถึง หนังสือหรืองานเขียนที่แต่งดี โดยเขียนผ่านรูปแบบของร้อยแก้วหรือร้อยกรอง ได้รับความนิยมและเป็นที่ยอมรับว่าเขียนได้ดีมีคุณค่า (กมล บุญเขต, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2560)

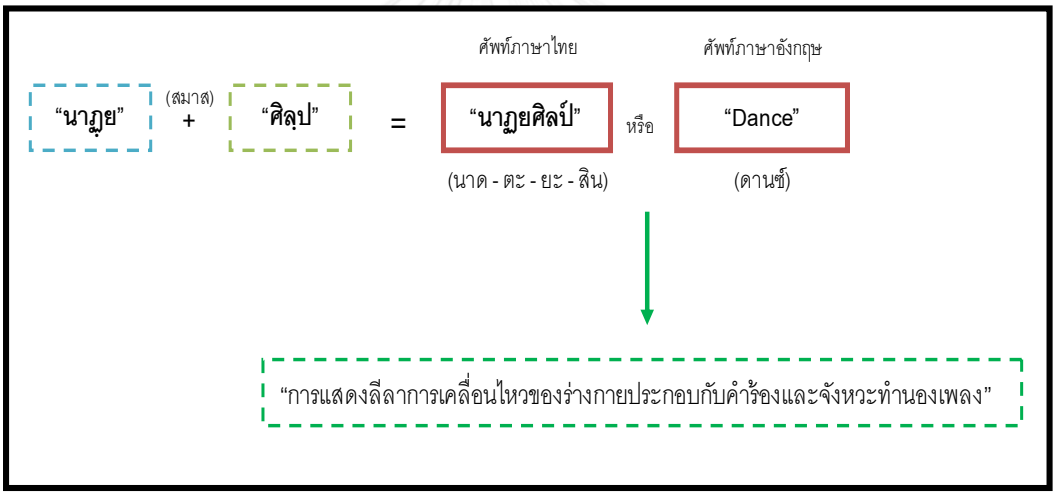
คำว่า วรรณกรรมไทย และ วรรณคดีไทย ในงานวิจัยเล่มนี้ จะว่าด้วยเรื่องงานเขียนของกวีหรือศิลปินที่ได้เขียนเรื่องราวของกามวิสัยผ่านเนื้อหาในวรรณคดีที่เกิดขึ้นกับตัวละครไม่ว่าจะเป็นตัวละครที่เป็นมนุษย์หรืออมนุษย์ เนื้อหาที่ปรากฏในบทประพันธ์จะบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นจากความคิดและจินตนาการของกวีแล้วนำเสนอผ่านวรรณกรรมหรือวรรณคดีอย่างตรงไปตรงมาด้วยการใช้สำนวนและภาษาที่ละเมียดละไม เพื่อสื่อความหมายในเรื่องของกามวิสัยด้วยการเปรียบเปรยกับสิ่งที่อยู่รอบตัวอย่างเป็นธรรมชาติ ทำให้ผู้อ่านได้รับความเข้าใจ สามารถสร้างจินตนาการและ เกิดอารมณ์ร่วม เป็นการรับรสแห่งสุนทรีย์ผ่านวรรณกรรมหรือวรรณคดีได้อย่างเหมาะสมและลงตัว

2.2.5 นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์เป็นวัฒนธรรมทางสังคมที่เกิดขึ้นและคงอยู่มาอย่างยาวนานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน นาฏยศิลป์แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองทางด้านสังคม วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมและประเพณี นาฏยศิลป์เป็นการรวบรวมศาสตร์ในด้านต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน และช่วยสร้างสีสันทางด้านสุนทรียะให้กับมนุษย์ชาติได้เป็นอย่างดียิ่งดังคำกล่าวของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้กล่าวถึงความหมายของนาฏยศิลป์ไว้ในหนังสือเรื่อง “ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก” ไว้ดังนี้

> “นาฏยศิลป์” (Dance) หมายถึง การเต้นระบำซึ่งจะใช้ในวัฒนธรรมอื่นทั่วไป ในขณะที่วัฒนธรรมไทยจะใช้คำว่าฟ้อนรำ นาฏยศิลป์เป็นศิลปะที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งในก่อนยุคประวัติศาสตร์ ถือเป็นการแสดงออก (Express) ของอารมณ์ความรู้สึก (Feeling) ที่แสดงออกมาในรูปแบบของกิจกรรมของมนุษย์ นอกจากนี้นาฏยศิลป์ยังมีประโยชน์โดยเกี่ยวข้องกับกิจกรรมกทางสังคม ใช้เพื่อความบันเทิงของผู้อื่น เช่นการแสดงที่จัดขึ้นให้ผู้อื่นเข้ามาชมก็นับเป็นการสร้างสรรค์ความบันเทิงแก่ผู้อื่นด้วย การ

แสดงการเต้นรำจะมีรูปแบบอย่างไรขึ้นอยู่กับผู้ออกแบบท่าเต้น (Choreographer) ที่จะทำการออกแบบท่าแล้วนำมาประกอบขึ้นเป็นชุดการแสดง (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 1-3)

นาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวทางวัฒนธรรมที่ช่วยแสดงให้เห็นถึงบริบททางสังคมจากอดีตจนถึงปัจจุบันผ่านองค์ประกอบในเรื่องของเครื่องแต่งกาย ดนตรี และลีลาการเคลื่อนไหวที่สื่อสารและสะท้อนออกมาผ่านทางเรื่องราวที่นำเสนอเป็นการแสดง จึงถือได้ว่านาฏยศิลป์เป็นการบอกเล่าถึงเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และสถานการณ์ที่เกิดขึ้นของวัฒนธรรมขณะนั้นได้เป็นอย่างดี ความสัมพันธ์ของ “นาฏยศิลป์” (Dance) กับ “วัฒนธรรม” (Culture) ทำให้สรุปได้ว่านาฏยศิลป์ถือว่าเป็นสาขาหนึ่งของวัฒนธรรมเช่นกัน เนื่องจากความรู้เรื่องศิลปะหรือที่เรียกว่า “ศิลปกรรมศาสตร์” เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการแสดงนาฏยศิลป์จึงเป็นศาสตร์ในแขนงหนึ่งของทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์นั้นเองนอกจากที่ได้สรุปไว้ดังคำกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้ทำแผนภาพเพื่อแสดงของคำว่านาฏยศิลป์ โดยแสดงเป็นแผนภูมิดังนี้



แผนภูมิที่ 2.1 แผนภูมิแสดงที่มาและความหมาย คำว่า “นาฏยศิลป์ (Dance)”
ที่มา: ผู้วิจัย

2.2.6 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ในปัจจุบันการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ มักจะถูกเรียกว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์ แต่เมื่อพิจารณาคำว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์อาจจะต้องทำความเข้าใจระหว่างคำว่า “นาฏยศิลป์” และ “สร้างสรรค์” ผู้วิจัยจึงได้พิจารณาโดยการศึกษาจากเอกสารและ

ตำราและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ เพื่อหาคำนิยามของคำว่านาฏยศิลป์สร้างสรรค์โดยจะได้นำเสนอทรรศนะของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้แสดงความคิดเห็นของคำว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ไว้ดังนี้

> นาฏศิลป์สร้างสรรค์คือการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการนำเสนอสิ่งที่ยังไม่เคยมีปรากฏมาก่อน โดยการนำเสนอผลงานในเรื่องของความคิดสร้างสรรค์อาจจะมีความมากน้อยแตกต่างกันออกไปมีศิลปินเคยกล่าวไว้ว่า “ในโลกนี้ไม่มีอะไรใหม่เลย” แสดงว่าการสร้างสรรค์มาจากการนำสิ่งที่มีอยู่แล้วในอดีตมาหมุนเวียนใช้แต่นำมาพัฒนาปรับปรุงเพื่อชดเชยในสิ่งที่ขาดหายไปและไม่เหมาะสมหรือเข้ากับยุคสมัยนั้นได้จึงจำเป็นต้องสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมาอาจจะเป็นการสร้างสรรค์แบบใหม่อย่างที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อนเลย หรือนำของเก่าบางอย่างที่มีอยู่แล้วมาบูรณาการ เช่นการนำบทละครในเรื่องของอิเหนาตอนดรสาแบหลาโดยนำบทเก่ามาสร้างใหม่โดยทำให้เป็นแบบละคร เพื่อนำเสนอแง่มุมในเรื่องสิทธิของผู้หญิง สาเหตุที่เป็นงานสร้างสรรค์เนื่องจากไม่ได้คำนึงถึงความเป็นธุรกิจ ไม่ได้สร้างเพื่อความบันเทิง เป็นการนำเสนองานแบบซ้ำไปซ้ำมา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2558)

อีกทั้ง แมคโดนัลด์ (MacDonald) ได้นำเสนอทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์โดยได้ให้ความคิดเห็นซึ่งมีความสอดคล้องและเป็นประเด็นที่น่าสังเกตไว้ดังนี้

> นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ (Creative Dance) เป็นกิจกรรมการแสดงออกของร่างกายที่เล่าเรื่องราวและถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดจากภายใน เสริมสร้างความคิดเหล่านั้นด้วยอารมณ์และความรู้สึก รูปแบบของนาฏยศิลป์สร้างสรรค์มุ่งเน้นในเรื่องความคิดสร้างสรรค์ การแก้ไขปัญหา การแสดงออกทางความคิดและความรู้สึก โดยเกี่ยวข้องกับผู้มีส่วนร่วมในนาฏยศิลป์สร้างสรรค์นั้นด้วย ไม่ว่าจะเป็นผู้แสดงหรือผู้ชม นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จึงเป็นกระบวนการพัฒนาทักษะทางกายภาพและการแสดงออกของความงดงามทางศิลปะอย่างชัดเจนรูปแบบหนึ่ง (MacDonald, 1991: 434)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ได้อย่างน่าสนใจดังที่ได้กล่าวว่า

> นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เป็นกระบวนการสำคัญในนาฏยศิลป์ที่เริ่มต้นจากจุดหนึ่งแล้วมุ่งไปอีกจุดหนึ่ง จะต้องอาศัยสิ่งเร้าที่พบเห็นหรือเกิดขึ้นได้รอบตัวแล้วนำมาเป็นแรงบันดาลใจเพื่อสร้างเป็นนาฏยศิลป์ เป็นต้นว่าศิลปินชอบผักกระเฉด พัฒนาและสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงผักกระเฉด กรณีนี้ก็จะได้ผลงานนาฏยศิลป์ที่มีความสร้างสรรค์สูง ขณะที่หากพัฒนาสิ่งเร้าจากนาฏยศิลป์อีกสกุลหนึ่งแล้วนำมาผสมกับอีกสกุลหนึ่ง จะทำให้ได้ความสร้างสรรค์ในอีกระดับหนึ่ง ขึ้นอยู่กับศิลปินว่าต้องการให้เป็นเช่นไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างสรรค์ที่จะเกิดขึ้นกับนาฏยศิลป์นั้นจำเป็นต้องกลั่นมาจากก้นบึ้งของสิ่งเร้าที่กระตุ้นให้เกิดความสนใจ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์โดยแท้จะไม่ยึดติดไปกับยุคสมัย สถานที่หรือกรอบเวลา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2559)

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เกิดจากความถนัดที่อยู่ในตัวของผู้สร้างสรรค์ผลงาน แรงบันดาลใจของการสร้างสรรค์อาจได้มาจากสิ่งเร้าที่อยู่รอบตัวเป็นสำคัญ แล้วพัฒนาไปสู่กระบวนของการทดลองด้วยการปฏิบัติซ้ำไปซ้ำมาอย่างเป็นเหตุเป็นผลตามกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบ จนสามารถพัฒนาผลงานไปตามแรงบันดาลใจได้ จะทำให้ผลงานที่ได้มีความสร้างสรรค์ เกิดนาฏยศิลป์ชุดใหม่ที่แตกต่างไปจากการสร้างสรรค์ผลงานที่ผ่านมา

2.2.7 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย การศึกษาพบว่าในยุคปัจจุบันคำว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัย ปรากฏอยู่มากมายในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ร่วมสมัยเป็นการผสมผสานเรื่องของเวลาในอดีตและปัจจุบัน นอกจากนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแล้วงานศิลปะด้านอื่น ๆ ก็มีการสร้างสรรค์ผลงานความร่วมสมัยไว้ด้วยเช่นกัน ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ไว้โดยมีเนื้อหาดังนี้

> ร่วมสมัยสามารถแบ่งความหมายออกเป็น 2 ความหมายคือเทคนิคกับเวลา ในศัพท์ของคำว่า (Contemporarydance) หมายถึงการรวมระหว่างสองสมัยซึ่งอาจจะเป็นการนำการแสดงนาฏศิลป์ไทยแบบในสมัยอยุธยามาทำการแสดงในยุคปัจจุบันก็ถือว่าเป็นการร่วมสมัยแล้ว แต่ถ้าจะมองในเรื่องของเทคนิค ร่วมสมัยก็คือโมเดริ์นแดนซ์ (Modern Dance) ไม่สามารถนำการแสดงในแบบนาฏศิลป์ไทยมาร่วมได้เลย อันนี้คือในเรื่องของเทคนิคการเต้น ซึ่งหากต้องการอธิบายความหมายของคำว่า การแสดงในแบบร่วมสมัย (Contemporary Dance) ต้องอธิบายทั้งสองรูปแบบ ความหมายของศัพท์คำว่า ร่วมสมัยก็คือ การรวมกันของคำว่าสมัยอดีตกับสมัยในปัจจุบันนำมาร่วมกันซึ่งอาจมีมากกว่าสองสมัยก็ถือเป็นการรวมกันของงานร่วมสมัย แต่ถ้าจะพูดถึงเรื่องเทคนิคแล้วนั้น การแสดงร่วมสมัย ก็คือโมเดริ์นแดนซ์ (Modern Dance) ในการเต้นของ มาธา เกรแฮม (Matha Graham) นั่นเอง ดังนั้นคำว่าร่วมสมัยจะบอกว่าเป็นเฉพาะการแสดงนาฏศิลป์ไทยเพียงอย่างเดียวไม่ได้ หากแต่จะต้องนำเทคนิคของการแสดงโมเดริ์นแดนซ์ (Modern Dance) มาผสมกับการแสดงในแบบนาฏศิลป์ไทย จึงจะถือเป็นการแสดงร่วมสมัย คำว่าเวลาก็หมายถึงความเก่าของนาฏศิลป์ไทย นำมาใช้ร่วมกับเทคนิคของการเต้นในแบบโมเดริ์นแดนซ์ (Modern Dance) จะต้องเข้ากันได้หมายถึงจะต้องมี (Hamony) (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2558)

นอกจากนี้ แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ยังได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) เป็นการเต้นรำที่มีรูปแบบค่อนข้างใหม่ในด้านรูปแบบและลีลาการเคลื่อนไหวรวมถึงมีแนวคิดที่ทันสมัย มีความหมายใกล้เคียงกับนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) มีการพัฒนาอย่างชัดเจนและแตกต่างอย่างมากศิลปินที่โดดเด่นได้แก่ มาธา เก

> รแฮม (เริ่มต้นในช่วงปลายยุคทศวรรษที่ 1800 ต่อช่วงต้นยุคทศวรรษที่ 1900) อันมีนัยหมายถึง “กบฏแห่งคลาสสิก” เช่น การนำสถานการณ์จริงหรืออารมณ์จริงของมนุษย์ มาใช้เป็นแนวคิดในการเต้นรำ (Ambrosio, 1999: 64)

อีกทั้งยังได้มีคำกล่าวของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้แสดงทรรศนะในเรื่องของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ไว้เป็นประเด็นที่น่าสนใจไว้ดังนี้

> นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) หรือที่ชาวอเมริกันเรียกว่านาฏศิลป์สมัยใหม่มีรากฐานมาจากการเปลี่ยนแปลงในบริบททางสังคมของโลกตะวันตก ในราวพุทธศตวรรษที่ 23 (ต้นคริศตวรรษที่ 20) เป็นต้นมา ในรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกที่เรียกว่า “บัลเล่ต์” (Ballet) ปรากฏขึ้นประมาณปี ค.ศ.1856) หรือ พ.ศ.2399 จากนั้นเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงสังคมโลกในหลากหลายด้าน เช่น ด้านการแพทย์ ด้านเทคโนโลยี ด้านอุตสาหกรรม เป็นต้น โดยเฉพาะอย่ายิ่งด้านศิลปกรรมและวัฒนธรรมจากการเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้เกิดสิ่งใหม่ ๆ มาทดแทนสิ่งเก่าหรือวัฒนธรรมเก่าอย่างรวดเร็วการทดแทนของสิ่งใหม่นั้นทำให้สิ่งที่มีคุณค่าบางอย่างได้สูญหายไปจากวัฒนธรรมดั้งเดิม (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 1-2)

จะเห็นได้ว่าการแสดงนาฏยศิลป์แบบเดิมที่ผ่านมาในอดีต เมื่อนำมาเชื่อมโยงกับการแสดงนาฏยศิลป์แบบใหม่ในสังคมปัจจุบันอย่างเป็นระบบด้วยแนวคิดในแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยถือเป็นศิลปะการแสดงที่มีกระบวนการเรียนรู้โดยการประยุกต์ใช้อย่างเป็นขั้นตอนตามกระบวนการของการสร้างงานทำให้เกิดเป็นผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีความสร้างสรรค์อยู่บนพื้นฐานทางวัฒนธรรมเดิมแม้จะมีความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับบริบททางสังคมในเรื่องต่าง ๆ

2.2.8 นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ส่วนใหญ่นั้นที่เกิดขึ้นในประเทศไทยนั้นมักจะถูกกำหนดให้เป็นงานนาฏยศิลป์หลังสมัยโดยแนวคิดจากตัวศิลปินผู้ออกแบบด้วยเหตุนี้เพื่อสร้างความเข้าใจที่ตรงกันของคำว่านาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ผู้วิจัยได้ศึกษาและค้นคว้าข้อมูลของ แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ที่ได้แสดงทรรศนะของคำว่านาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่โดยได้ให้ข้อมูลที่น่าสนใจดังประเด็นต่อไปนี้

> ...ในช่วงทศวรรษที่ 1950 ศิลปินหรือผู้ออกแบบท่าเต้นรำเริ่มรู้สึกถึงคำว่า“ข้อจำกัด” ของนาฏยศิลป์ที่ผ่านการสอนจากศิลปินรุ่นก่อนหน้านี้ ดังเช่น อิสดอรา ดันแคน ที่มีพื้นฐานการเต้นบัลเลต์ แต่ก็ได้นำเอาท่าเต้นเหล่านั้นมาทำทิศทางที่แตกต่างหรือสร้างท่าทางขึ้นใหม่ให้แตกต่างไปจากสิ่งที่ได้รับถ่ายทอดในชั้นเรียน นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ถือเป็นปรัชญาของการเคลื่อนไหวร่างกายเพราะต้องเข้าใจคำว่า “นามธรรม” (Abstract) และคนในสังคมปัจจุบันมักให้นิยามของคำว่าศิลปะหลังสมัยใหม่ว่าเป็น “ความเปรี้ยวจี๊ดจ๊าดที่ล้ำหน้า” (Avant Garde) กล่าวคือเป็นผู้นำศิลปะ

> ที่มีแนวคิดหรือมุมมองการนำเสนอที่ก้าวล้ำไปกว่าคนจำนวนมาก โดยเฉพาะในแง่ของการเต้นรำนั้นก็ไม่ได้ยึดถือเอาความมีรูปแบบหรือตีแผ่ความต้องการในสิ่งที่สมบูรณ์แบบตามต้นฉบับเป็นที่ตั้ง... (Ambrosio, 1999: 65)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้ให้ความหมายของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้เป็นข้อสังเกต โดยได้แสดงทรรศนะในเรื่องนี้ไว้ว่า

> นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หมายถึง ลีลา จะไม่พูดถึงอย่างอื่น เพราะว่าพัฒนาการของนาฏยศิลป์ (Dance) พัฒนาการโดยการตัดองค์ประกอบออกหมดให้เหลือแต่ลีลาอย่างเดียวแล้วถ้าลีลาเอาแบบแดนซ์สมัยใหม่ ลีลาเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงเป็นนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ลีลาต้องได้ใหม่ ต่อให้ใส่ชุดเดิมแต่ลีลาใหม่ยังมีความน่าสนใจกว่า แต่ถ้าเป็นเรื่องของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) กับ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) มีเรื่องของประเพณีเข้ามาเกี่ยวข้องในขณะที่ นาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) ไม่มี มีความเป็นนามธรรม (Abstract) ไม่มีที่มาที่ไปเลยไม่เห็นเรื่องของการกัดกันเกิดขึ้น ที่มันเข้ากันไม่ได้ ประเพณีที่มาในแง่ของโพสโมเดริ์นมีเพื่อมาเป็นตัวเปรียบเทียบทำให้เกิดการกัดกัน เช่น การนำประเพณีของญี่ปุ่นมาปนกันกับประเพณีของฝรั่งเศส (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2558)

นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในความคิดเห็นของผู้วิจัย หมายถึง การออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์โดยหลีกหนีกรอบจารีตและวัฒนธรรมทางการแสดงในแบบราชสำนัก โดยไม่ยึดติดกับกรอบแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากวัฒนธรรมใด ๆ ผู้สร้างสรรค์ผลงานสามารถออกแบบอย่างเป็นอิสะและเป็นเอกภาพตามความคิดและจิตนาการของผู้สร้างสรรค์แต่จะต้องมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์และหาคำตอบให้กับแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างเป็นเหตุเป็นผล

2.3 ตัณหาในวรรณกรรมไทย

กวีหรือผู้ประพันธ์ ได้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกในเรื่องตัณหาไว้ในบทอัศจรรย์อย่างชัดเจนสอดแทรกผ่านบทร้อยกรองประเภทต่าง ๆ ในวรรณกรรมและวรรณคดีไทย ด้วยถ้วยคำและสำนวนที่ไพเราะผ่านสัมผัสของการใช้ภาษาที่แยบยล แต่แฝงไว้ด้วยความหมายอันลึกซึ้ง ที่สื่อความหมายในเรื่องของกามวิสัยอย่างชัดเจนและตรงไปตรงมา ดังปรากฏการนำเสนอบทการร่วมประเวณีของตัวละครในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทยเรื่องต่าง ๆ แต่ในทางการแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้นบทอัศจรรย์กลับไม่ได้รับความนิยม และไม่ได้ถูกนำมาใช้ในการแสดงทางนาฏยศิลป์มากนัก เนื่องจากจะมีการตัดทอนเนื้อหาของกามวิสัยในส่วนที่สำคัญและมีความชัดเจนออกไปเพื่อเป็นการลดทอนความไม่

เหมาะสมให้อยู่ในกรอบจารีต ขนมธรรมเนียมและวัฒนธรรมทางการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ดังนั้นการเคลื่อนไหวด้วยลีลาทางนาฏยศิลป์ไทยในการนำเสนอบทอัศจรรย์นั้น จะมีท่าที่ใช้เป็นมาตรฐานเพื่อสื่อความหมายในการแสดงและจะไม่นิยมแสดงออกในเรื่องของกามวิสัย ด้วยลีลาการเคลื่อนไหวอย่างตรงไปตรงมา แต่จะใช้สัญลักษณ์จากภาษาท่าเพื่อสร้างความเข้าใจให้กับผู้ชมการแสดงมากกว่า ดังคำกล่าวของ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ที่ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับบทวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในเรื่องของตัณหากับกามวิสัยของมนุษย์ไว้ได้อย่างน่าสนใจว่า

> ในวงการวรรณกรรมนั้น ภาษาถือเป็นสิ่งสำคัญในการสื่อความรู้สึกนึกคิดของผู้เขียนบทอัศจรรย์ซึ่งเทียบได้กับฉากเข้าพระเข้านาง หรือฉากโลม ที่มักจะปรากฏอยู่ในวรรณคดีไทยต่าง ๆ แม้จะถูกจำกัดด้วยเหตุที่เป็นงานเขียนและต้องบรรยายภาพให้เห็น แต่ด้วยความสามารถของกวีหรือผู้ประพันธ์นั้น จึงพบว่าเรื่องเหล่านี้ได้ถูกหยิบยกขึ้นมาโดยไม่รู้สึกว่าเป็นเรื่องที่หยาบโลนแต่อย่างใด ยังก่อให้เกิดภาพที่สวยงามทางวรรณศิลป์อีกด้วย (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2553: 384)

จากคำกล่าวข้างต้น มีความสอดคล้องกับทรรศนะของ จีระชัย เจียงวรีวงศ์ ได้หยิบยกตัวอย่างแง่มุมของศิลปะและอนาจารของบทอัศจรรย์ในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ กล่าวถึงช่วงที่พระเพื่อนพระแพงได้พบกับพระลอและอยู่กันตามลำพังสามคน ความพิเศษของบทอัศจรรย์ในฉากนี้อยู่ตรงที่สำนวนที่ใช้มีความชัดเจนหวือหวาค่อนข้างมาก แต่ก็ยังคงความงามทางด้านภาษาอย่างไม่ขาดตกบกพร่อง แง่มุมของศิลปะและอนาจารไว้อย่างน่าสนใจ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

บุษบาบานคลี่คล้อย สร้อยและสร้อยซ้อนสร้อย
เสียดสร้อยสระศรี
ภุมรีคลึงคู่เคล้า กลางกมลยรรเย้า
ยั่วร้องขานกัน
สรงสระสวรรคไป่เพี้ยง สระพระนุชเนื้อเกลี้ย
อาบโอ้เอาใจ
สรนุกในสระน้อง ปลาชื่นชมเต้นต้อง
ดอกไม้บัวบาน
ตระการฝั่งสระแก้ว หมดเผ้าผงเพี้ยงแผ้ว
โคกฟ้าฤาปาน ฯ

จากตัวอย่างของวรรณกรรมลิลิตพระลอที่นำมาให้ดูนั้นจะเห็นได้ชัดว่าผู้แต่งใช้คำเปรียบเทียบภาพเหตุการณ์ในขณะนั้น ด้วยการใช้แมลงกับดอกไม้มาสื่อให้เห็นทำให้ความน่าเกลียดหายไป ในขณะที่บทพรรณนาของพระลอที่กล่าวถึงพระเพื่อนพระแพงก็ใช้สระน้ำมาเปรียบ ส่วนจะเปรียบกับสิ่งใดนั้นค่อนข้างจะไม่สุภาพหากจะกล่าว ลองอ่านดูก็คงจะรู้ได้เอง เหตุที่โคลงบางบทในลิลิตพระลอนี้มีความที่ออกจะสองแง่สองง่ามและมีภาษาที่ชวนให้คิดหฤหรรษ์อย่างบทข้างต้น (จีระชัย เจียงวรีวงศ์, 2545: 67-69)

นอกจากนี้ กมล บุญเขต ก็ยังได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับตัณหาที่ปรากฏอยู่ในบทวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ และขุนช้างขุนแผน โดยได้ตั้งข้อสังเกตที่มีประเด็นน่าสนใจไว้ดังนี้

> บทละครเรื่อง ลิลิตพระลอและขุนช้างขุนแผน เป็นวรรณคดีไทย ที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกทางโลกียะหรือตัณหาของมนุษย์ไว้อย่างชัดเจน บทอัศจรรย์ที่ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์ของวรรณคดีทั้งสองเรื่องนี้ มีการนำเสนอเรื่องราวการเสพสังวาลย์กันระหว่างตัวละคร โดยสาเหตุของการเกิดบทการเสพสังวาลย์ของตัวละครนั้น ไม่ได้แสดงถึงเหตุผลของการเจริญพันธ์เมื่อถึงวัยอันสมควรของมนุษย์แต่อย่างใด แต่การนำเสนอบทอัศจรรย์ในบทประพันธ์นั้นเกิดจากความหลงไหลในรูปร่างหน้าตาของตัวละคร ทั้งนี้กวีอาจไม่ได้หมายความให้ผู้อ่านได้ปฏิบัติตามแต่อย่างใด อาจต้องการนำเสนอแง่มุมของการแก้ไขปัญหาให้รู้จักควบคุมอารมณ์ และความต้องการของตนเอง ในเรื่องของกามวิสัยก็เป็นได้ (กมล บุญเขต, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2560)

สอดคล้องกับความคิดเห็นของ สุวรรณ พันธุ์ศรี ที่ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอไว้ดังนี้ “บทอัศจรรย์เรื่องพระลอก็คือ การพูดถึงเรื่องเพศสัมพันธ์ ในเรื่องพระลอนั้นไม่เกี่ยวกับการสืบเผ่าพันธุ์ของมุนุษย์แต่อย่างใด บทอัศจรรย์ในเรื่องพระลอเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับความหฤหรรษ์ทางกายเพียงอย่างเดียว” (สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 3)

จากข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารทางวิชาการ ทำให้สามารถยืนยันได้ว่าเนื้อหาในบทประพันธ์ของวรรณคดีไทยนั้น ผู้ประพันธ์ได้สอดแทรกเรื่องราวของตัณหาที่เกี่ยวกับกามวิสัยของมนุษย์ ผ่านบทละคร โดยใช้ตัวละครเป็นผู้บอกเล่าอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์ไว้อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมา จึงไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า บทอัศจรรย์ที่ถูกเขียนไว้ในวรรณคดีนั้นเป็นการนำเสนอเรื่องของตัณหาอย่างแท้จริง

2.3.1 ทรรศนะเกี่ยวกับตัณหาในวรรณคดีไทย ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญซึ่งมีประสบการณ์โดยตรงในฐานะศิลปินและผู้กำกับการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งเป็นผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในประเด็นนี้โดยได้ตั้งคำถามเพื่อหาคำตอบว่า วรรณคดีเรื่องใดที่ได้รับความนิยมนำมาทำเป็นการแสดงและปรากฏบทอัศจรรย์ที่เกี่ยวข้องกับตัณหาของตัวละครอย่างชัดเจน ทำให้ได้ผลการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งล้วนแต่ที่เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ตรงจากการแสดงโดยผ่านการรับบทเป็นตัวละครในวรรณคดีไทยหลายเรื่องที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร นิยมนำบทประพันธ์มาใช้ทำเป็นการแสดงเนื่องในโอกาสต่าง ๆ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนี้ ดังคำกล่าวของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ที่ได้แสดงทรรศนะไว้ดังนี้

วรรณกรรมไทยส่วนใหญ่ล้วนแล้วแต่มีการสอดแทรกเนื้อหาที่เกี่ยวกับเรื่องของเพศ และการเสพสังวาสของตัวละครไว้ในบทประพันธ์ แต่ละครรำที่นิยมเล่นในมุมมองที่เกี่ยวข้องกับบทอัศจรรย์เท่าที่ได้ร่วมแสดงมานั้นก็จะมี ลิลิตพระลอ โดยเคยได้แสดงเป็น พระลอตอนเข้าห้องกับพระเพื่อนพระแพง เรื่องพระอภัยมณี แสดงเป็นพระอภัยมณี ที่ร่วมหลับนอนกับนางผีเสื้อสมุทรแปลง เรื่อง อิเหนา แสดงหลายตัว เช่น อิเหนา ปันหยี ที่ได้ร่วมหลับนอนกับเมียคนต่าง ๆ เช่น อิเหนาเกี้ยวนางจินตหรา แล้วก็มีละครเสภาขุนช้างขุนแผนในตอนที่ขุนแผนเข้าห้องนางแก้วกริยาและอีกหลาย ๆ ตอนในเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นต้น (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2559)

นอกจากนี้ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้กล่าวถึงประสบการณ์ในการแสดงและการกำกับการแสดงที่เกี่ยวกับการเลือกวรรณคดีว่าด้วยเรื่องของบทอัศจรรย์ที่ถูกนำมาใช้ดังความเห็นดังนี้

ขุนช้างขุนแผน เป็นวรรณคดีพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมนำมาทำเป็นการแสดง และในบทประพันธ์ของกลอนเสภานั้นถูกบรรยายในเรื่องของบทอัศจรรย์ไว้มากมายหลายตอน จากเรื่องของวรรคดีจึงได้นำมาเปรียบผู้ชายที่เจ้าชู้ไว้กับขุนแผน บทเกี้ยวพาราสีในละครเรื่องขุนช้างขุนแผนจะแสดงแบบถึงเนื้อถึงตัวโดยการเล่นจะไม่มีความประณีตขาดความนุ่มนวลแต่จะแสดงออกมาได้เป็นธรรมชาติตามแบบชีวิตจริง เรื่องไกรทองก็นิยมนำมาแสดง เป็นนิทานพื้นบ้านเป็นมุขปาฐะที่เล่าเล่าต่อกันมา พระอภัยมณีเป็นนิทานคำกลอนของสุนทรภู่ที่แต่งเป็นกลอน พระลอเป็นนิทานพื้นบ้านทางภาคเหนือมาจากทางแพร่และพะเยา ดังปรากฏอนุสาวรีย์ของพระลอพระเพื่อนและพระแพง อาจจะเป็นนิทานแล้วมาสร้างเป็นอนุสาวรีย์อันนี้เราพิสูจน์ไม่ได้ นอกจากนี้ยังมีเรื่อง กากี อิเหนา และเรื่องอื่นอีกหลายเรื่อง ดังที่ได้ยกตัวอย่างมานี้ล้วนแต่ปรากฏบทอัศจรรย์ไว้ชัดเจนทั้งสิ้น (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559)

สอดคล้องกับความคิดเห็นของ อนุชา สุมามาลย์ ที่ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับวรรณคดีที่ได้รับความนิยมมาทำเป็นบทการแสดงและมีบทอัศจรรย์ชัดเจนไว้ดังนี้

หากต้องยกตัวอย่างวรรณคดีที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวกับบทอัศจรรย์ปรากฏชัดเจนและถูกนำมาใช้ทำเป็นการแสดงอยู่บ่อยครั้งจะนึกถึง เรื่องกากี ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี ไกรทอง และลิลิตพระลอ ในเรื่องลิลิตพระลอนั้นถึงแม้จะเป็นวรรณกรรมชั้นสูงแต่ก็มีเรื่องของบทอัศจรรย์อยู่ชัดเจน วรรณกรรมเรื่องที่มีตัณหาชัดเจน คิดว่าเป็นวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผน เนื่องจากมีบทอัศจรรย์มากที่สุด และมีการเปรียบลักษณะของการร่วมเพศที่ปรากฏอยู่ในบทอัศจรรย์ไว้อย่างแยบยล เป็นวรรณกรรมที่ไพเราะ นอกจากนี้เรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นเรื่องที่ถูกกล่าวถึงและนำมาใช้ในการแสดงบ่อยมาก (อนุชา สุมามาลย์, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559)

นอกจากนี้ วรรณพินี สุขสม ยังได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับเรื่องของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมไทยไว้อย่างน่าสนใจโดยมีรายละเอียดดังนี้

> ในมุมมองส่วนตัวในฐานะผู้ที่มีประสบการณ์ในการกำกับการแสดงและศิลปิน มองว่าเรื่องราวในวรรณกรรมไทยนั้น สื่อถึงตัณหาได้อย่างชัดเจนที่สุด โดยเฉพาะการพูดถึงเรื่องของการผิดลูกผิดเมีย ถ้าเราอิงจากความดี ความงามของการเป็นมนุษย์และให้เป็นไปตามขนบธรรมเนียมและประเพณีไทยแล้ว บุคคลใดที่ทำผิดลูกผิดเมีย ไม่ได้มีผัวเดียวเมียเดียวแล้ว คนผู้นั้นย่อมมีตัณหาราคะอยู่ในจิตใจ จึงทำผิดศีลธรรม ดังเช่นบทวรรณกรรมเรื่องไกรทอง ที่มีเนื้อหาเรื่องของการผิดลูกผิดเมียอย่างชัดเจน หรือแม้แต่ในเรื่องขุนช้างขุนแผน ขุนช้างเป็นผู้ชายที่ทุ่มเทให้กับผู้หญิงที่ตนเองหลงรัก แม้ขุนแผนได้นางวันทองไปเป็นเมียแล้วนั้น แต่ขุนช้างก็ยังพยายามทุกวิถีทางเพื่อให้ได้นางวันทองมาเป็นเมีย จนทำให้ต้องเกิดเหตุโศกนาฏกรรมในที่สุด จากที่ยกตัวอย่างวรรณกรรมทั้งสองเรื่องนี้มานั้น เป็นเพราะเนื้อหาในวรรณกรรมแสดงถึงตัณหาราคะของตัวละครไว้อย่างชัดเจน อีกทั้งในบทประพันธ์ก็ปรากฏบทอัศจรรย์ของตัวละครอยู่ในหลายตอน โดยเฉพาะละครเสภาขุนช้างขุนแผนนั้น ปรากฏบทอัศจรรย์ที่กล่าวถึงพฤติกรรมการร่วมประเวณีของขุนแผนและตัวละครที่ขุนแผนได้เป็นเมียอยู่หลายตอนด้วยกัน โดยได้เปรียบเทียบการร่วมประเวณีของตัวละครกับเรื่องต่าง ๆ อย่างเช่นเปรียบอารมณ์และพฤติกรรมของของตัวละครกับพายุ เสียงคลื่น หรือเปรียบกับเรือและคลองที่ต้องอยู่คู่กันเป็นต้น แต่บทอัศจรรย์ที่เห็นเด่นชัดและได้รับความนิยมนำมาใช้ในการแสดงอยู่บ่อยครั้งนั้นจะเป็นตอนที่ขุนแผนเข้าห้องนางแก้วกริยา (วรรณพินี สุขสม, สัมภาษณ์, 26มกราคม 2559)

อีกทั้ง ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ก็ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับบทวรรณคดี ที่มีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับตัณหา และปรากฏอยู่ในบทอัศจรรย์ไว้อย่างน่าสนใจ โดยได้แสดงทรรศนะไว้ดังรายละเอียดต่อไปนี้

> กล่าวได้ว่าเกือบทุกเรื่องของวรรณกรรมไทยมีการสอดแทรกเรื่องราวของตัณหาไว้ในบทประพันธ์อย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็น รามเกียรติ์ ละครนอกเรื่องต่าง ๆ หรือแม้แต่ละครในเรื่องอิเหนา ซึ่งเป็นละครแบบหลวงที่มีกรอบและจารีตในการแสดงก็ยังปรากฏบทอัศจรรย์ อยู่ในเนื้อหาของเรื่องอย่างชัดเจน จากประสบการณ์ส่วนตัวสังเกตว่า บทละครนอกมักจะได้รับความนิยมนำมาทำเป็นการแสดงเนื่องจากเป็นเรื่องราวที่เข้าใจง่าย แต่ที่เห็นเด่นชัดและได้รับความนิยมในการนำมาทำการแสดงอยู่บ่อยครั้งนั้น คงจะเป็นละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เนื่องจากมีบทอัศจรรย์อยู่มาก และที่สำคัญนั้นบทประพันธ์ได้ใช้การเปรียบเปรยเรื่องของบทอัศจรรย์กับเหตุการณ์ต่าง ๆ ไว้อย่างละเมียดละไม เหตุที่เสภาขุนช้างขุนแผนได้รับความนิยมนั้นเพราะเป็นเสภาแบบพื้นบ้านการเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวละครจึงเล่นได้อย่างถึงเนื้อถึงตัวแต่ยังคงอยู่ในขนบของการแสดง ทำให้ผู้ชมการแสดงชื่นชอบ (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2559)

จากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่ได้ยกมานำเสนอไว้ข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์ ทำให้ได้ผลสนับสนุนข้อมูลการศึกษาของผู้วิจัยในประเด็นเรื่องตัณหาของตัวละครที่ปรากฏในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ แล้วถูกหยิบมาใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย โดยผู้เชี่ยวชาญได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเรื่องของวรรณคดีที่มีบทอัศจรรย์ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์อย่างชัดเจน และมักได้รับความนิยมนำมาแสดงไว้ตรงกันทั้งหมด 7 เรื่องด้วยกัน อันได้แก่ 1.วรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา 2.ลิลิตพระลอ 3.พระอภัยมณี 4.ละครเสภาขุนช้างขุนแผน 5.กากี 6.ละครพื้นบ้านเรื่องไกรทอง และ 7.รามเกียรติ์ ที่ได้กล่าวมามีเพียง 3 เรื่องที่ผู้เชียวชาญให้ความเห็นพ้องต้องกันว่าเป็นเรื่องที่มีบทอัศจรรย์ที่ชัดเจนตรงไปตรงมา และในทางการแสดงก็นิยมนำมาใช้อยู่บ่อยครั้งมากกว่าวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ ซึ่งประกอบไปด้วยวรรณคดีเรื่อง 1. ละครเสภาขุนช้างขุนแผน 2. ลิลิตพระลอ และ 3. ไกรทอง จากความคิดเห็นของผู้เชียวชาญเฉพาะมีความสอดคล้องกับทรรศนะของ ปัญญา บริสุทธิ์) และทรรศนะของ จีระชัย เจียงวรีวงศ์ (ดังที่ผู้วิจัยเคยได้นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 2 ในหัวข้อ 2.2.3 หน้าที่ 17 และหัวข้อ 2.3 หน้าที่ 25-26) จากความคิดเห็นที่มีความสอดคล้องกันระหว่างข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและจากการศึกษาเอกสารและตำราทางวิชาการทำให้ผู้วิจัยได้ผลสรุปที่สอดคล้องตรงกันในการเลือกใช้บทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย นอกจากนี้เหตุผลของการพิจารณาเลือกวรรณคดีทั้งสามเรื่องดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบบทการแสดงเพื่อสร้างสรรค์ผลงานก็เพราะในเนื้อหาของวรรณคดีมีเรื่องราวความรักแบบสามเศร้าที่เกิดจากตัวละครเอกในเรื่องโดยเกิดเป็นความรักระหว่าง ชายสองคน หญิงหนึ่งคน และ หญิงสองคน ชายหนึ่งคน ซึ่งจะมีความสอดคล้องกับทฤษฎีสามเหลี่ยมความรักของ สเติร์นเบิร์ก (Sternberg) ดังนั้นที่ได้กล่าวมานี้จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ผู้วิจัยจะได้นำวรรณคดีทั้งสามเรื่องนี้มาเป็นแนวทางในการออกแบบบทการแสดงเพื่อสร้างสรรค์ผลงานต่อไป

2.3.2 บทอัศจรรย์ที่แสดงถึงตัณหาในวรรณคดีไทย ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาจากเอกสารและตำราทางวิชาการเพื่อรวบรวมบทประพันธ์ซึ่งจะได้คัดเฉพาะบทอัศจรรย์ที่ว่าด้วยเรื่องกามวิสัยของตัวละครจากวรรณคดีเรื่อง ละครเสภาขุนช้างขุนแผน ลิลิตพระลอและไกรทอง นอกจากนี้ยังได้รวบรวมบทประพันธ์ที่แสดงออกถึงอารมณ์ตัณหาของตัวละคร ที่เกิดขึ้นจากการมองเห็นความสวยความหล่อแล้วเกิดตัณหา แสดงอารมณ์ความใคร่โดยขาดภาวะความยับยั้งชั่งใจของตัวละคร จากบทชมความงามที่ปรากฏในบทประพันธ์เรื่อง ละครเสภาขุนช้างขุนแผน ลิลิตพระลอและไกรทองโดยรวบรวมไว้ได้ตามลำดับดังนี้

2.2.3.1 รวมบทอัศจรรย์จากละครเสภาขุนช้างขุนแผน โดยได้แบ่งเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นของตัวละครตามบทประพันธ์โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บทอัศจรรย์ระหว่างเณรแก้วและนางพิมพ์โดยมีเนื้อหาที่กล่าวไว้ในบทประพันธ์ดังนี้

ประจงจูบลูบผมแล้วชมพักตร์
น้ำตาคลอเปี่ยมอยู่เรียมริม
สงสารไหว้วอนให้ผ่อนวาง
พี่จะหอบเสน่หาลาไป
หยิบมือพิมน้อยประทับทรวง
เวลาค่ำแม่จงจำสังเกตการณ์
ซ้อนคางพลางจูบประคองชม
พวงพุ่มตูมตั้งยังเป็นไต
จับมือถือนิ้วเจ้าพิมชม
ซบพักตร์อยู่กับตักไม่เจรจา
ไม่เมตตาก็ฆ่าเสียเถิดน้อง
จงเอามีดมากรีดให้เป็นแนว
อึงแซ่หม่อมแม่จะมาจับ
จะกอดพิมนิ่มนางไม่ห่างกาย
ว่าพลางทางกอดกระหวัดรัด
ทั้งสองแก้มแย้มยวนให้ยินดี
ประเดี๋ยวจับประเดี๋ยวจูบเฝ้าลูบชม
ทำเล่นเหมือนเป็นเชลยมา
จะหยิกเท่าไรก็ไม่เจ็บ
อุยหน่าอย่าทำที่สำคัญ
ทำเล็บหักเหมือนไม่รักพี่จริงจัง
เข้าชิดสะกิดพิมยิ้มละไม
เอนอิงพิงประทับลงกับหมอน
กระเดือกเสือกดิ้นอยู่ไปมา
ฮือฮืออื้อเสียงพยุพัด
เป็นห่าแรกแตกยับโพยมบน
คราน้ันนางพิมนิ่มนวล
เสน่หารึงรุมกลุ้มใจ
พัดวีวอดพลอดแล้วกอดแก้ว
ซับเหงื่อด้วยเนื้อสไบบาง
ของหวานวอนให้เจ้าแก้วกิน
น่ารักนวลเนื้อเจ้านิ่มนิ่ม
เจ้าเยือนยิ้มสักหน่อยเถิดกลอยใจ
รักนางมิใคร่จะไกลได้
เหลืออาลัยที่จะทรมาน
แม่ดูดวงจิตพี่ออกฟุ้งซ่าน
จะไปบ้านหาพิมพิลาไลย
แนบเนื้อแนบนมเจ้าผ่องใส
อาลัยลูบโลมทั้งกายา
สวยสมสิบนิ้วเสน่หา
พี่จะลาแล้วแม่ผินมาดีดีฯ
กระทุ้งห้องร้องไปให้แจ้วแจ้ว
อย่านึกเลยพลายแก้วจะกลัวตาย
ผิดก็ยับอยู่กับที่ไม่หนีหาย
ตามแต่สายสุดสวาทจะปรานี
อย่าสะบัดเลยไม่พ้นฝีมือพี่
ขอจูบทีเถิดเจ้าจงเมตตา ฯ
แก้มกับนมนี่เจ้าซื้อมาหรือขา
ฟ้าผ่าเถอะไม่ยั้งไม่ฟังกัน
ฉวยเล็บมาจะหักให้สะบั้น
ฟาดฟันเอาเถิดไม่น้อยใจ
ถึงเงินชั่งหนึ่งหารักเท่าเล็บไม่
อุ้มแอบอกไว้ด้วยปรีดา
สะอื้นอ้อนอ่อนแอบลงแนบหน้า
เกิดมหาเมฆมืดโพยมบน
กลิ้งกลัดเกลื่อนกลุ้มชอุ่มฝน
ไม่ทานทนทั่วกระทั่งทั้งแดนไตรฯ
ยียวนด้วยความพิสมัย
สนิทแนบหน้าในที่นอนนาง
ไม่คลาดแคล้วเคลื่อนคลาไปห่างข้าง
กระแจะจวงจันทร์นางละลายทา
ค่อยประคิ่นโต๊ะตั้งทั้งซ้ายขวา

ให้หมากพลูบุหรี่ด้วยปรีดา
ถ้อยทีถ้อยมีเสน่หา
ฟักฟูมอุ้มแบด้วยอาลัย
พระจันทร์แจ่มกระจ่างนภากาศ
สถิตในทิพรัตน์ลีลามา
สกุณากาไก่สนั่นก้อง
แมลงภู่เคล้าเกสรขจรจาย
เผยอแย้มแจ่มกระจ่างสว่างทิศ
จะลาพิมนิ่มสนิทคิดรำคาญ
พอค่ำย่ำแสงสุริยา
ค่อยอยู่เถิดแก้วตาจะลาไป
แล้วซุบซิบสนทนาเสนาะใน
กำเริบรสกามาหมื่นไหม้
ต่างมิใคร่จะสนิทนิทรา
เทวราชเร่งราชรถา
อับแสงดาราดิเรกราย
น้ำค้างต้องบุปผชาติแย้มขยาย
พระสุริย์ฉายเร่งรีบรถทะยาน
สะดุ้งจิตกล่าวเกลี้ยงด้วยคำหวาน
ปิ่มปานจะตายจากพรากพิมไป
พี่จะมามั่นคงอย่าสงสัย
ใจพี่นี้จะขาดลงรอนรอน ฯ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 12-15)

บทอัศจรรย์ในตอนนี้กล่าวถึงในขณะที่เณรแก้วเป่ามนต์เพื่อจะปล้ำนางสายทองในกุฏิโดยมีใจความว่า

คราน้ันเณรไทยไปถานมา
แอบฝาตามองตามช่องมี
เอวกลมนมโตดูโอโถง
ออกแก้วสมานย์ก็หาญครัน
ได้ยินเสียงสีกาอยู่อู้อี้
เห็นเย้ายีหลอกยุดผ้าห่มกัน
อีตายหางมาประเคนให้เณรฉัน
กลางวี่กลางวันไม่เกรงใจ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 16)

บทอัศจรรย์ตอนนี้กล่าวถึงตอนที่ พลายแก้วศึกจากเณรแล้วได้ไปหานางพิมพ์ที่บ้านโดยมีใจความดังนี้

คราน้ันจึงโฉมเจ้าพลายแก้ว
ก็เยื้องย่องมาถึงห้องที่นอนใน
ค่อยแหวกม่านมุ้งเมียงชม้ายมอง
ประทีปอัจกลับตามอร่ามตา
งามโศกตกแสกเมื่อยามเศร้า
งามสรงส่งศรีฉวีวรรณ
พลางคะนองหยอกน้องกระแอมเสียง
แก้มประทับกับจมูกมือถูกนม
ชำเลืองเหลียวแลเห็นเจ้าพลายแก้ว
เมื่อตะกี้คิดว่าผีประหวั่นใจ
ครั้นสายทองไปแล้วไม่นิ่งได้
บานประตูเปิดไว้ก็เข้ามา
สงสารนักเห็นน้องนั่งก้มหน้า
ต้องพักตราผิวเนื้อเป็นนวลจันทร์
ปิ้มประหนึ่งจะเข้าประคองขวัญ
สารพันงามจริตน่าชิดชม
นางพิมเมียงเดินมานัยน์ตาก้ม
พิมหลบล้มร้องหวีดด้วยตกใจ
ชะมาแล้วดูหรือแอบนิ่งเสียได้
ไฮ้อะไรไม่พอที่ทำคะนอง

พลายแก้วฟังแล้วหัวร่องอ
ขึ้นบนเตียงเคียงข้างประคับประคอง
อย่าว่าเลยคะหม่อมที่ตรงคอย
ถ้าแม้นค่ำวันนี้หม่อมมิมา
ชะกระไรใจคอแม่พิมเอ๋ย
จะให้พี่ต้องบวชไปจนตาย
จะต้องเพียรภาวนาเวลาค่ำ
ใช่ว่าจะไม่มานั้นเมื่อไร
พี่ปดท่านสารพันท่านก็รู้
ท่านห้ามปรามแข็งขัดทัดทาน
ว่าพลางโลมเล้าเอามือลูบ
อกแอบอิงสวาทไม่คลาดคลา
กำเริบราดเสียวกระสันประหวั่นจิต
พระพายพัดชัดคลื่นในสาคร
เรือไหหลำแล่นล่องเข้าคลองน้อย
ไต้ก๋งหลงบ่ายศีรษะเชือน
กอดคอชะลอเลื่อนเข้าในห้อง
เออนี่น้องคอยพี่แล้วหรือมา
แต่เศร้าสร้อยโศกถึงคะนึงหา
ฉันจะลาพี่สายทองผูกคอตาย
จะละเลยทิ้งพี่เสียง่ายง่าย
ด้วยไม่หมายมีอื่นแล้วสืบไป
ชักประคำแผ่ส่วนกุศลให้
ช้าไปก็เพราะลาท่านอาจารย์
ขรัวครูดูแน่จริงจริงจ้าน
จนดึกปานฉะนี้พี่จึงมา
ประจงจูบแก้มซ้ายแล้วย้ายขวา
แนบหน้ามือประคองให้น้องนอน
หวุดหวิดวุ่นวายกายกระฉ่อน
กระท้อนกระทบกระทั่งฝั่งกระเทือน
ฝนปรอยฟ้าลั่นสนั่นเลื่อน
เบือนเข้าติดตื้นแตกกับตอ ฯ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 16-17)

บทอัศจรรย์ในตอนนี้กล่าวถึงการอาบน้ำของพลายแก้วกับนางพิมพ์ด้วยการชมความงามของนางพิมพ์ยามอาบน้ำท่ามกลางแสงจันทร์

พลายแก้วลุกแล้วชวนน้องรัก
นางพิมฟังว่าไม่รารอ
ย่องเหยียบพอดังเกรียบกรอบลั่น
เจ้าพลายสะกิดพิมให้เจรจา
ครั้นถึงอ่างวางอยู่ที่นอกชาน
จึงไขน้ำจากบัวตะกั่วทำ
เจ้าพลายชักชายสไบห่ม
ยังไม่เคยอาบน้ำตัวเปล่าเป็น
อนิจจาอยู่แต่เจ้ากับตัวพี่
อาบทั้งผ้าไม่น่าจะเย็นเลย
พระจันทร์ลอยลีลาเวหาห้อง
น้ำกระทั่งหลั่งไหลกระทบทรวง
เจ้าพลายยิ้มพลางทางพาที
พี่จะช่วยสีขี้ไคลให้สบาย
ร้อนนักไปอาบน้ำบ้างเถิดหนอ
จูงข้อมือเจ้าพลายนั้นเดินมา
ศรีประจันทักไปนั่นใครหวา
ฉันเองคะออกมาจะอาบน้ำ
สองสำราญขึ้นนั่งบนเตียงต่ำ
น้ำก็พร่ำพรายพรูดูกระเด็น
ฉันอายนมไฮ้หม่อมนะอย่าเล่น
เขาจะเห็นแล้วอย่ากวนฉันหน่อยเลย
ไม่มีใครเห็นดอกเจ้าพิมเอ๋ย
พลางก็เผยผ้าน้องออกจากทรวง
สอดส่องต้องเต้าดูขาวช่วง
ดังเพชรร่วงหรุบต้องกระจายพราย
เจ้าพิมพี่ผุดผ่องต้องเดือนฉาย
มิให้ระคายเนื้อน้องเท่ายองใย

นางพิมนั่งใกล้เจ้าพลายแก้ว ยิ้มแล้วเหยียดแขนออกยื่นให้
เจ้าพลายกอดสอดรัดถนัดใน โลมไล้ลูบเล่นละมุนมือ
ไฮ้อะไรไม่พอที่นี่มาทำ จะสีแขนมาขยำอย่างนี้หรือ
กระดี้กระเดียมจ้านรำคาญครือ ปัดมือหม่อมนี้จู้จี้จริง
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 17-18)

บทอัศจรรย์ในตอนนี้จะกล่าวถึงพลายแก้วย่องเข้าห้องนางสายทอง หลังจากที่นางพิมหลับแล้วโดยมีความว่า

คราน้ันจึงโฉมเจ้าพลายแก้ว พิมหลับสนิทแล้วสมประสงค์
ออกจากห้องย่องเยื้องมาโดยจง ตรงถึงห้องสายทองด้วยทันใด
แล้วจึงเป่าคาถามหาสะเดาะ กลอนเผลาะหลุดเลื่อนออกไปได้
เยื้องย่องเข้าห้องที่นอนใน นั่งใกล้เกลียวกลมชมเชยนาง
จูบแก้มแนมนมขยำยั้ง เต้าตั้งเต่งโตอล่างฉ่าง
เอนเอียงเคียงสอดกอดนาง เป่ามนตร์พลางลูบหลังให้ลานใจ ฯ
คราน้ันสายทองก็ตอบคำ อย่ากวนปล้ำฉันจะยอมให้หม่อมอยู่
กลัวแต่ว่าจะเล่นอย่างเช่นชู้ แม้นสมสู่ได้แล้วจะทอดทิ้ง
ถ้าแม้นจงใจรักอย่าหักหาญ ขอประทานความสัตย์ไว้สักสิ่ง
ให้ประจักษ์ที่ว่ารักฉันจริงจริง จะนอนก็จะนิ่งให้ตามใจ
อนิจจาสายทองต้องให้สัตย์ ฟ้าผ่าเถิดฉันไม่ขัดสบถได้
ไม่ล่อลิ้นปลิ้นปลอกนอกใจ ฉันไม่กลอกกลับเลยจริงจริง
พลางเป่าปัถมังกระทั่งทรวง สายทองง่วงงงงวยระทวยนิ่ง
ทำตาปริบปรอยม่อยประวิง เจ้าพลายอิงเอนทับลงกับเตียง
ค่อยขยับจับเขยื้อนแต่น้อยน้อย ฝนปรอยฟ้าลั่นสนั่นเสียง
ลมพัดชัดคลื่นสำเภาเอียง ค่อยหลีกเลี่ยงแล่นเลียบตลิ่งมา
พายุหนักชักใบได้ครึ่งรอก แต่เกลือกกลอกกลับกลิ้งอยู่หนักหนา
ทอดสมอรอท้ายเป็นหลายครา เภตราหยุดแล่นเป็นคราวคราว
สมพาสพิมดุจริมแม่น้ำตื้น ไม่มีคลื่นแต่ละลอกกระฉอกฉาว
ปะสายทองดุจต้องพายุว่าว พอออกอ่าวก็พอจมล่มลงไป ฯ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 18)

บทอัศจรรย์ในตอนนี้กล่าวถึงพลายแก้วและนางพิมพ์โดยพลายแก้วลอบขึ้นหานางพิมพ์เป็นครั้งที่สามก่อนที่จะถึงวันแต่งงานโดยมีใจความดังนี้

เจ้าพลายแก้วฟังชอบปลอบประโลม พี่รักโฉมเยาวยอดเสนหา
อย่าสงสัยที่ใจไม่สัจจา แม้นแผ่ผ่าอกได้จะให้ดู
นี่สุดคิดที่จะปลิดให้ดูได้ ถึงตัวไปใจพี่ก็ยังอยู่
ห่วงหลังด้วยขุนช้างเป็นศัตรู อุตส่าห์สู้รีบรัดมานัดงาน
อย่าเศร้าศรีพรุ่งนี้กำหนดแน่ คุณแม่ท่านจะมาหาถึงบ้าน
ขอร้องต้องตามคำโบราณ ว่าพลางทางสะพานสะพักชม
เผยออกยกนางขึ้นวางตัก กำเริบรักเชยชิดสนิทสนม
ป่วนปั่นกระสันเสียวเกลียวกลม ก็เกิดลมพายุใหญ่ประลัยกัลป์
พัดกระพือโผงผางจะล้างโลก พระสุเมรุเอนโยกตลอดลั่น
สะเทือนท้องคงคาพนาวัน มืดอาทิตย์มิดจันทร์จลาจล
พฤกษาดอกงอกงามอยู่ตามฝั่ง ก็ย่อยยับพับพังกระทั่งต้น
ฟ้าเปรี้ยงเสียงร้องก้องคำรน แต่พอฝนตกหายพายุฮือ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 19)

บทอัศจรรย์ระหว่างพลายแก้วและนางลาวทอง ในตอนนี้เป็นเรื่องราวหลังจากที่พลายแก้วแต่งงานกับนางพิมพ์ก็ถูกเกณฑ์ไปทำศึกพลายแก้วยกทัพไปตีได้เมืองเชียงใหม่ จึงได้กับนางลาวทอง โดยมีใจความดังนี้

พลายแก้วลุกลงมาจากเตียง เดินเมียงมาจะปิดประตูห้อง
มือคลำขยำถูกเจ้าลาวทอง นางนิ่งอยู่มิได้ร้องประการใด
หยุดยั้งนั่งใกล้ใครนี่หือ หาออออออกปากกะไรไม่
ต่อปัดมือจากอกจึงตกใจ คิดว่าใครนี่เล่าเจ้าลาวทอง
ร้อยชั่งนั่งไยไม่บังควร เวลาจวนรุ่งสางสว่างห้อง
เลียมลูบจูบโฉมประโลมลอง ประคองกอดอุ้มแก้วขึ้นเตียงพลัน
ทรุดลงประจงวางกลางที่นอน อย่าอาวรณ์มาพี่จะรับขวัญ
ยิ้มพลางทางเคล้าพัลวัน รวยระรื่นรสจันทน์กระแจะทา
อ่อนนุ่มเนื้อหนังสนิทนิ่ม จิ้มลิ้มน่ารักเป็นหนักหนา
เต้าตั้งดังดอกปทุมา เมื่อกลีบแย้มผกาเสาวคนธ์
คึกคึกพยุกล้าเมฆาเกลื่อน ธุลีเลื่อนฝุ่นฟุ้งเป็นลมฝน
ประเปรี้ยงเสียงซ่าในสากล ไม่ทานทนไหลนองทั้งแดนไตร
เสื่อมคลายหายมืดมัวพยับ เดือนกลับส่องกระจ่างสว่างไสว
ทั้งสองสุขเกษมเปรมใจ ตีเหล็กไฟจุดประทีปประเทืองพราย
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 20)

บทอัศจรรย์ในตอนนี้เป็นบทอัศจรรย์ระหว่างขุนช้างและนางวันทอ งโดยมีใจความกล่าวไว้ดังนี้

ขุนช้างคิดว่าแม่ยายด่า

ส่งวันทองมาช้าอยู่ไย
ผินหน้ามาฉุดวันทองไป
มาถึงไม้เลียบเหยียบถูกชาม
ศรีประจันร้องว้ายกูตายหวา
มันถ่อยพ้นกำลังอีรังแก
ศรีประจันชักชามที่ตำตีน
มือหลุดจากแคร่แม่ลากไป
พลันวันเข้าไปในประตู
ขุนช้างโผนมานัยน์ตาลาย
ศรีประจันงันงกผลักอกต้าน
ขุนช้างร้องว้ายตายครั้งนี้
วางแม่ยายมาคว้าวันทอง
กรักกรุกคุกเข่าเหมือนเต่าคลาน
วันทองร้องอึงอยู่ในห้อง
ด้วยท่ามันจะฆ่าเมียเสียแล้ว
อ้ายขี้ถ่อยถอยไปให้พ้นกู
ขุนช้างฮึดฮือยื่นมือยาว
วันทองถีบผางเข้ากลางอก
ขุนช้างผุดกลับขึ้นทับพุง
มุ้งพันวันทองดังไข่พอก
ขุนช้างไขว่คว้านัยน์ตาลาย
แค้นใจด้วยมุ้งยุ่งจริงจริง
ฉีกมุ้งออกได้ไล่คะยี
ขุนช้างเลิกมุ้งที่พันตัว
ได้ทีสบสมอารมณ์ปอง
ร้องจนตาปลิ้นดิ้นจะลุก
ถีบขุนช้างล้มจมโก้งโค้ง
สะดุดขันน้ำเข้าต้ำฉ่า
วันทองหลุดผลุดนั่งทั้งมุ้งพัน
ปล้ำล้มจมเตียงเสียงต้ำเฮือก
อัศจรรย์ฟ้าลั่นฝนตกปรอ
กุ้งปลาดีใจไล่ผุโผล่
ฟ้าผี่เถิดฉันหาได้แทงไม่
ศรีประจันขัดใจไอ้บ้ากาม
ผ้าหลุดขัดใจอยู่งุ่มง่าม
ชามแตกมันก็ปามเอาตีนแก
ยกขาขึ้นแกว่งเลือดแดงแจ๋
วันทองฉวยแคร่ยุดแน่นไว้
ปีนแคร่มาฉุดวันทองใหม่
ขึ้นบนหอใหม่อยู่วุ่นวาย
วันทองลากถูผ้าห่มหาย
หลงจูบแม่ยายเข้าสองที
อ้ายหัวล้านโสโครกกระโหลกผี
หลงขี่แม่เมียเข้าเสียการ
ฉุดเข้าในห้องอยู่งุ่นง่าน
กูจะขึ้นวิมานวันนี้แล้ว
ขุนช้างข่มเหงน้องพ่อพลายแก้ว
หูตาบ้องแบวเหมือนแมวคราว
หัวหูเหมือนลูกมะพร้าวห้าว
น้าวสองหัวไหล่เข้าในมุ้ง
พลัดตกจากเตียงเสียงดังผลุง
สายมุ้งขาดสิ้นดิ้นแทบตาย
กูหายใจไม่ออกอ้ายฉิบหาย
มุ้งพันวุ่นวายอยู่สิ้นที
พอรุ่งขึ้นกูจะทิ้งเสียเว็จขี้
มุ้งยังพันดีแต่วันทอง
พันไว้แต่หัวให้มีช่อง
วันทองจนใจอยู่ในโปง
กูจุกขึ้นมาแล้วอ้ายตายโหง
ขุนช้างโลดโดดโหยงอยู่ยักยัน
น้ำเปียกแข้งขาอยู่ตัวสั่น
ขุนช้างงกงันเข้าง้างคอ
วันทองเสือกตำฝาตาป่อหลอ
เสียงจ้อไหลอาบซาบแผ่นดิน
แต่ล้วนตัวโตโตเข้าเคล้าหิน

เทโพเทพาเที่ยวหากิน ว่ายวารินชำแรกแทรกถึงพื้น
วันทองหมองศรีมีแต่ทุกข์ ข้างขุนช้างเป็นสุขสำราญรื่น
รักนางพ่างเพียงจะกล้ำกลืน หญิงอื่นหมื่นแสนพี่ไม่รัก
เงินทองไม่น้อยร้อยกระบุง พี่ก็มุ่งจะให้เจ้าบุญหนัก
ไปไหนก็มิให้เจ้าเหนื่อยพัก ขี่คอผัวรักต่างช้างพลาย ฯ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 21-23)

บทอัศจรรย์ในตอนนี้เป็นบทอัศจรรย์ระหว่างขุนแผนและนางบัวคลี่ โดยในบทอัศจรรย์มีใจความกล่าวไว้ดังนี้

คราน้ันบัวคลี่สีใส วาบใจค่อน ๆ สท้อนอก
ชายกระทบกระทั่งถูกตาละลูกนก เต็มตื่นตกปรหมไม่พาที
คราน้ันบัวคลี่สีใส วาบใจค่อน ๆ สท้อนอก
ชายกระทบกระทั่งถูกตาละลูกนก เต็มตื่นตกประหม่าไม่พาที
เจ้าพลายแก้วเห็นนางระคางจิตร์ กระหมุดกระหมิดหมางเมินสะเทินหนี
จึงแคะค่อนวอนว่าได้ปรานี มิพอที่จะมาอายระคายใจ
นั่งแนบนางพลางเป่าละรวยลม เศกประสมเนตร์นางทางปราไสย
พี่รักเจ้าเท่าเทียมชีวาไลย จะค้อนควักผลักไสไปไยมี
แล้วอุ้มนางขึ้นวางกลางที่นอน วิงวอนหยอกเย้าเจ้าบัวคลี่
จงผินผันหน้ามาพาที เสียแรงพี่รักเจ้าเท่าดวงใจ
คราน้ันบัวคลี่ศรีสมร เห็นปลอบวอนค้อนติงไม่นิ่งได้
ทำสบัดเบือนหน้าแล้วว่าไป อาไรนี่มาเฝ้าขืนแต่เช้าชี้
ก็รู้ว่าคุณพ่อยอยกให้ จะไปไหนพ้นมือหรือขาพี่
จงงดน้องไว้สักสองสามราตรี ประเวณีอย่างไรฉันไม่เคย
เจ้าพลายแก้วฟังนางพลางว่าวอน จะผัดผ่อนไปไยเล่าเจ้าพี่เอ๋ย
แก้วตาอย่าปรารมภ์การชมเชย ถึงไม่เคยคงจะรู้ในครู่เดียว
ว่าพลางทางเป่าเทพรันจวน ให้ปั่นป่วนซาบซ่านในทรวงเสียว
จูบแก้มแนมนมเข้ากลมเกลียว อย่าบิดเบี้ยวไปเลยให้บอบระบมกาย

เจ้าบัวคลี่ต้องอาคมลมละลวย อ่อนระทวยด้วยคาถาประหม่าหาย
แต่ร้อนรักหนักจิตร์ให้คิดอาย ชะม้อยชะม้ายเมินหน้าไม่พาที
เจ้าพลายแก้วกอดน้องสะพ้องสะพัก นางก็ผลักข่วนหยิกแล้วพลิกหนี
เจ้าพลายต้องนางป้องพอเป็นที สองฤดีเดือดดิ้นอยู่แดดาล
(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2545: 200)

บทอัศจรรย์ในตอนนี้เป็นเรื่องราวของขุนแผนกับนางแก้วกิริยา ซึ่งในเชิงวรรณคดีกล่าวว่าเป็นบทอัศจรรย์ที่มีความงดงามของสำนวนเป็นพิเศษโดยได้กล่าวไว้ดังนี้

น้องเอ๋ยเพราะน้อยหรือถ้อยคำ
เจ้าเนื้อหอมพร้อมชื่นดังอบเชย
ได้ชมชิดเข้าสนิทอย่างนี้แล้ว
พี่จะมอบเสน่ห์ไว้ที่ในนาง
ถ้าพี่ลวงน้องให้หมองสัตย์
สารพัดวิชาสง่าเปลือง
ว่าพลางทางเปลื้องเครื่องคาด
อุ้มนางวางตักสะพักรับ
พระพายชายพัดบุปผาชาติ
ริ้วริ้วปลิวชายสไบกรอง
พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่น
หิ่งห้อยพร้อยไม้ไหวระยับ
หวานฉ่ำจริงแล้วเจ้าแก้วเอ๋ย
เงยหน้ามาจะว่าไม่อำพราง
ขอเชิญแก้วกิริยาเมตตาบ้าง
อย่าระคางข้องแค้นระคายเคือง
จงวิบัติเกิดเข็ญให้เป็นเนื่อง
เจ้าเนื้อเหลืองดังทองมาทาบทับ
แขวนพาดฉากลงประจงจับ
ก็ทอดทับระทวยลงดังท่อนทอง
เกสรสาดหอมกลบตรลบห้อง
พระจันทร์ผันผยองอยู่ยับยับ
ดาวกระเด็นใกล้เดือนดาราดับ
แมลงทับท่องเที่ยวสะเทือนดง ฯ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 23)

บทอัศจรรย์ในตอนนี้เป็นบทการหยอกเย้ากันของนางวันทองและขุนแผน หลังจากที่ขุนแผนได้พานางวันทองหนีมาจากเรือนของขุนช้าง ดังใจความดังนี้

ว่ายกระทุ่มเที่ยวท่องในท้องน้ำ
หัวเราะชิกชี้กันสำราญ
น้ำใสไหลหลั่งศิลาลาด
แสนสบายว่ายรี่เฝ้าคลีคลอ
ทำยื่นแขนแอ่นอ่อนให้เมียสี
มิใช้การวานอย่ามาแกะเกา
ติดเต้านมน้องอยู่ดำดำ
เอาน้ำสาดนมน้องคะนองใจ
ฉันหนาวนักไม่อาบด้วยหม่อมได้
ขุนแผนผลัดผ้าว่าเย็นจริง
จึงร้องสั่งโหงพรายกุมารทอง
แล้วตัดตองมารองใต้ร่มไม้
ผุดดำปรีดิ์เปรมเกษมศานต์
บัวบานเกสรอ่อนลออ
ใสสะอาดจริงจริงหนอเจ้าหนอ
ระริกรี้หัวร่อแล้วหยอกเย้า
ไฮ้อะไรขยำขยี้ที่นั่นเล่า
เปล่าดอกนั้นผงหรืออะไร
ลูบคลำหัวร่อล้อเป็นไฟ
ไฮ้จู้จี้จ้านรำคาญจริง
ขึ้นไปนั่งหัวร่ออยู่บนตลิ่ง
พาดพิงพาน้องเข้าร่มไทร ฯ
คอยสอดมองคนมาอย่าให้ใกล้
ปูให้วันทองน้องทันที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แล้วเปลื้องเครื่องคาดจากกายา
เสื้อย้อมว่านยาล้วนอย่างดี
ขุนแผนแลไปไม่เห็นน้อง
ขุนแผนว่ายเรียงเข้าเคียงตัว
ขุนแผนแกล้งเรียกหาตาชม้อย
จนจมูกถูกแก้มหัวร่องอ
ขุนแผนคว้ารัดกระหวัดปล้ำ
วันทองแกะมือพลางแล้วทางร้อง
ขุนแผนปรีดิ์เปรมเกษมจิตร
จะสีหลังให้เจ้าเราผลัดกัน
เข้านั่งเรียงเคียงไหลใกล้ขุนแผน
ขุนแผนแขนสอดไปทันใด
จะสีแขนเป็นไรจึงไม่ทำ
พี่คิดว่าผงติดสะกิดเกา
วันทองร้องว่าอุแม่เอ๋ย
นี่ปุ่มปั้นดอกคะมันไม่สบเพลง
ดังดอกอุบลมณฑาทิพย์
นี่ดอกฟ้าเข้าไปอยู่ในวัง
คราน้ันขุนแผนแสนสนิท
นอนหลับกับวันทองที่ร่มไทร
เย็นฉ่ำน้ำค้างแนบนางนอน
แสงสอดลอดใบพระไทรพราย
เคียงคู่ดูดังสัตตบงกช
เหมือนเพชรระยับประดับที่นมน้อง
ปลดผ้าประเจียดจบเกศี
ประคำถมตุ้มปี่สะอิ้งรัด
วันทองมองเขม้นเร้นซ่อนผัว
นางแอบแฝงผัวที่บัวกอ
วันทองน้อยหรือไปซ่อนที่ไหนหนอ
โอ๋ยอ่อนี่แก้มเจ้าวันทอง
มือขยำกำเต้าเข้าทั้งสอง
จับน้องสองข้างไข่แตกกัน
นั่งแนบแอบชิดแล้วชมขวัญ
วันทองหันหน้าค้อนด้วยงอนใจ
นางเหยียดยื่นแขนออกมาให้
เคล้นไคล้ทรวงนางแต่บางเบา
มาขยำอะไรที่นี่เล่า(หน้า 26)
พี่เกือบเป่าอ่อปุ่มเจ้าเป็นเอง
อย่าค่อนไปนักเลยไม่เหมาะเหมง
ไม่เป็นเองเหมือนที่ปืนกำแพงวัง
ครั้นลอยลิบจึงเที่ยวหลงตะลึงคลั่ง
จึงหวังชมดอกหญ้าด้วยจำใจ
เรืองฤทธิ์เชี่ยวชาญทหารใหญ่
ตื่นขึ้นพอได้สามยามปลาย
เอามือช้อนล่างชวนชมเดือนหงาย
เดือนบ่ายต้องเต้าเจ้าวันทอง
น้ำค้างหยดหยัดเย็นกระเซ็นต้อง
ค่อยประคองลูบไล้อยู่ไปมา
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 26-28)

บทอัศจรรย์ระหว่างพลายงามกับนางศรีมาลาในตอนนี้เป็นบทตอนที่พลายงามลักลอบเข้าห้องนางศรีมาลา โดยมีเนื้อความดังนี้

เห็นแล้วหม่อมพี่ที่รักน้อง
แต่ฉันยังเป็นไข้ให้สะท้าน
เจ้าพลายรู้ใจไข้มารยา
ประจงจูบลูบลอดในสไบ
ทั้งหนุ่มสาวคราวแรกภิรมย์รัก
กำเริบรักเหลือทนทุรนร้อน
คงปรองดองร่วมรักสมัครสมาน
ขอผัดพอนานนานจะตามใจ
ไม่รอช้ากอดรัดกระหวัดไขว่
นางผลักไสอยู่จนพับกับที่นอน
ไม่ประจักษ์เสน่หามาแต่ก่อน
พอร่วมหมอนก็เห็นเป็นอัศจรรย์

เหมือนเกิดพายุกล้ามาเป็นคลื่น ครืนครืนฟ้าร้องก้องสนั่น
พอฟ้าแลบแปลบเปรี้ยงลงทันควัน สะเทือนลั่นดินฟ้าจลาจล
นทีตีฟองนองฝั่งฝา ท้องฟ้าโปรยปรายด้วยสายฝน
โลกธาตุหวาดไหวในกมล ทั้งสองคนรสรักประจักษ์ใจ ฯ
ครานั้นนวลนางศรีมาลา เสนหาพะวงหลงใหล
แอบผัวเคียงข้างไม่ห่างไกล เอาสไบซับเนื้อที่เหื่อนอง
พัดพลางถามผัวกลัวอิดโรย หิวโหยหรือข้าจะหาของ
เจ้าพลายส้วมสอดกอดประคอง ได้แนบน้องเนื้อนิ่มพี่อิ่มทิพย์
กินอยู่ไม่ต้องกล่าวทั้งคาวหวาน ขึ้นสวรรค์เห็นวิมานอยู่หวิบหวิบ
ต่างคะนึงคลึงเคล้าเฝ้ากระซิบ งุบงิบกันจนม่อยผ็อยหลับไป ฯ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 30-31)

บทอัศจรรย์ในตอนนี้กล่าวถึงพลายงามและศรีมาลา เป็นการตัดพ้อต่อว่าระหว่างศรีมาลาและพลายงามโดยมีใจความดังนี้

ไฮ้หม่อมอย่ามาเล่นฉันเช่นนั้น ไม่น่าขันมาปล้ำทำจู้จี้
นี่แลโจรจับได้ไม่เฆี่ยนตี ถ้าเบาไม้แล้วไม่มีที่จะรับ
กระนั้นสิหม่อมหมื่นจึงขึ้นหน้า เหตุว่าเขาขี้คร้านจะไปจับ
เชื่อว่าใครไม่เห็นเป็นที่ลับ จึงแกล้งกลับมาพาโลทำโพคลุม
หม่อมขาอย่ามาทำจำใจอยู่ ด้วยรูปฉันมันไม่สู้จะชวยชุ่ม
ที่น่าพูดจงไปพลอดนั่งกอดกุม ที่น่าจูบจงไปจุ้มอยู่จนจาง ฯ
ชะคารมคารี้เจ้าศรีมาลา ช่างเจรจาตัดพ้อเล่นทุกอย่าง
พี่ยอมแพ้แล้วไม่แก้สำนวนนาง พลางก็กางมือกอดไว้กับกาย
เกิดโกลาฟ้าลั่นสนั่นเสียง เปรี้ยงเปรี้ยงอสนีคะนองสาย
พิรุณโรยโปรยสาดกระเซ็นปราย พระพายพัดพ่างเพียงพิภพพัง
ลั่นพิลึกครึกครื้นคลื่นละลอก แฉะกระฉอกฟองเฟอะขึ้นฟูมฝั่ง
ตลิ่งกระทบกลบกระแทกกระเทือนดัง พอฝนถั่งลมก็ถอยผ็อยนิทรา ฯ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 32)

2.2.3.2 รวมบทอัศจรรย์เรื่องลิลิตพระลอ โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับบทอัศจรรย์และได้ถูกนำมากล่าวไว้ดังต่อไปนี้

บทอัศจรรย์ที่จะกล่าวต่อไปนี้เป็นเรื่องราวระหว่างนางรื่น-นางโรย ที่ได้พบกับนายแก้ว นายขวัญ ที่เกิดขึ้นบนเรือนในสวน ดังมีความว่า

สองนางนำแขกขึ้น เรือนสวน
ปัดฟูกปูอาสน์ชวน ชื่นชู้
สองสมพาสสองสรวล สองเสพย์
สองฤดีรสรู้ เล่ห์พร้อมเพรียงกันฯ
เสร็จสองสมพาสแล้ว กลกาม
สองอ่อนสองโอนถาม ชื่อชู้
สองมาแต่ใดนาม- ใดบอก ราพ่อ
ให้แก่สองเผือรู้ ชื่อรู้เมืองสอง ฯ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 113)

บทอัศจรรย์ในฉากนี้เป็นเรื่องราวของพระลอและพระเพื่อน-พระแพง โดยมีเนื้อหาของบทประพันธ์ดังนี้

สี่คนคิดชอบถ้อย สอนสั่งกันค้อยค้อย
สว่างร้อนไฟกาม ฯ
ส่วนสามกษัตริย์แก่นท้าว กรโอบองค์โน้มน้าว
แนบเนื้อเรียงรมย์ ฯ
เชยชมชู้ปากป้อน แสนอมฤตรสข้อน
สวาทเคล้าคลึงสมร ฯ
กรูเกี้ยวกรกอดเกื้อ เนื้อแนบเนื้อโอ่เนื้อ
อ่อนเนื้อเอาใจ ฯ
พักตราใสใหม่หม้า หน้าแนบหน้าโอ่หน้า
หนุ่มหน้าสะสม ฯ
นมแนบนมนิ่มน้อง ท้องแนบท้องโอ่ท้อง
อ่อนท้องทรวงสมร ฯ
สมเสน่ห์อรใหม่หมั้ว กลั้วรสกลั้วกลิ่นกลั้ว
เกลยกลั้วสงสาร ฯ
บุษบาบานคลี่คล้อย สร้อยแลสร้อยซ้อนสร้อย
เสียดสร้อยสระศรี ฯ

ภุมรีคลึงคู่เคล้า กลางกมลยรรเย้า
ยั่วร้องขานกัน ฯ
สรงสระสวรรค์ไป่เพี้ยง สระพระนุชเนื้อเกลี้ยง
อาบโอ้เอาใจ ฯ
แสนสนุกในสระน้อง ปลาชื่นชมเต้นต้อง
ดอกไม้บัวบาน ฯ
ตระการฝั่งสระแก้ว หมดเผ้าผงผ่องแผ้ว
โคกฟ้าฤๅปูน ฯ
บุญมีมาจึ่งได้ ชมเต้าทองน้องไท้
พี่เอ้ยวานชม หนึ่งรา ฯ
พระเพื่อนสมสมรแล้ว ลอราชเชยชมแก้ว
แก่นไท้แพงทอง เล่านา ฯ
ละบองบรรพ์หลากเหล้น บ่เหนื่อยบ่ได้เว้น
เหิ่มชู้สมสมร ฯ
ดุจอัสดรหื่นห้า แรงเร่งเริงฤทธิ์กล้า
เร่งเร้งฤๅเยาว์ ฯ
ดุจสารเมามันบ้า งาไล่แทงงวงคว้า
อยู่เคล้าคลุกเอา ฯ
ประเล้าโลมอ่อนไท้ แก้วพี่เอยเรียมได้
ยากด้วยเยาวมาลย์ ฯ
เอ็นดูวานอย่าพร้อง เชิญพระนุชนิ่มน้อง
อดพี่ไว้เอาบุญ ก่อนเทอญ ฯ
สะเทือนฟ้าฟื้นลั่น สรวงสวรรค์
พื้นแผ่นดินแดยัน หย่อนไส้
สาครคลื่นถึงอรร- ณพเฟื้อง ฟองนา
แลทั่วทิศไม้ไหล้ โยกเยื้องอัศจรรย์ ฯ
(สุวรรณ พันธุ์ศรี, 2548: 113)

2.2.3.3 รวมบทอัศจรรย์เรื่องไกรทอง โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับบทอัศจรรย์และจะได้นำมากล่าวไว้ดังต่อไปนี้

บทอัศจรรย์ในตอนนี้เป็นเรื่องราวระหว่างไกรทองกับนางวิมาลาซึ่งเป็นจรเข้ โดยในเนื้อหาของบทประพันธ์นั้นจะบรรยายถึงการงอนง้อของไกรทองและวิมาลาไว้อย่างงดงามโดยมีเนื้อหาดังนี้

เมื่อนั้น
จึงว่านี่แน่เจ้าแต่เท่านั้น
เขาก็เข็ดปากคอไม่ต่อสู้
ยังตะบอยบ่นว่าบ้าน้ำลาย
จนเหื่อย้อยเหงื่อไหลก็ไม่คิด
มันงามเหลือแล้วเจ้าวิมาลา
อะไรเล่าเฝ้าชำเลืองเคืองค้อน
ข่วนคนเจ็บเจ็บเจ้าเล็บยาว
ไปเอนหลังเอนไหล่เล่นดีกว่า
ว่าพลางจูงนางเข้าห้องใน
อย่าฮึดฮัดวัดแว้งเครื่องแป้งจะหก
ช่วยตกแต่งแป้งกระแจะละลายทา
นี่จะหยิกจะทึ้งไปถึงไหน
ชักชายผ้าห่มหลุดยุดยื้อ
คลื่นชัดอัศจรรย์ลั่นเลื่อน
เล้าโลมเลี้ยวลอดสอดคล้อง
เมื่อนั้น
คลึงเคล้าเย้ายวนชวนภัสดา
ได้ยินข่าวเล่าลือมาจะแจ้ง
หม่อมได้ฟังมั่งหรือไม่เขาไปงาน
เมื่อนั้น
ชมว่าเพราะนักหนาน่ารางวัล
ถ้าปะเขาหางานการของราษฎร์
ใช่ว่าเล่นเช่นหม่อมเธอพร้อมพริ้ง

เมื่อนั้น
ผู้หญิงหาไหนเล่าเฝ้าตามมา
ไหนเล่าเจ้าจะตกรางวัลพี่
สะกิดแก้มแนบนมชมสไบ
อัศจรรย์บันดาลอยู่บ่อยบ่อย
พิรุณร่วงตวงไว้จนเต็มแล้
การสัมผัสเย้ายวนชวนชื่น
หยุดสวาทขาดเพลาเข้ามาเตือน

เจ้าไกรทองลิ้นลมคมสัน
อย่าป่วนปั่นหันหุนวุ่นวาย
หนวกหูเต็มทีจนหนีหาย
เคียดแค้นแสนร้ายรามา
แป้งปูนแต่สักนิดไม่ติดหน้า
หน้าตามอมแมมเหมือนแมวคราว
ทำแสนงอนทุ้งทิ้งยิ่งกว่าสาว
น่าชังรังหยาวสุดใจ
นึกว่าสู่ขอเข้าหอใหม่
นั่งบนเตียงเคียงไหล่ไขว่คว้า
หยิบกระจกมาให้น้องส่องดูหน้า
วิมาลาเคืองขัดปัดมือ
จะทำให้พี่ป่วยไปเสียหรือ
ถูกถือตามธรรมเนียมเลียมลอง
สะท้านสะเทือนถ้ำเหวเปลวปล่อง
ทั้งสองถ้อยทีปรีดาฯ
วิมาลาสรวลเสเสน่หา
ให้พูดจาเรื่องราวเล่านิทาน
ว่านายแฟงกับนายฉิมอยู่ริมบ้าน
โปรดประทานเล่าไปให้ฉันฟัง
วิมาลาปรีดิ์เปรมเกษมสันต์
แต่กระนี้ดีครันขยันจริง
ส่งพิณพาทย์นายมีจะดียิ่ง
ไปงานไหนได้ผู้หญิงวิ่งตามมา

เจ้าไกรทองยิ้มพลางทางว่า
คือผู้หญิงกุมภาที่ตามไป
หันหน้ามานี่จะบอกให้
คว้าไขว่ยวนเย้าเฝ้าตอแย
รสอร่อยมิได้จืดให้ชืดแช่
รักกันคุ้มแก่ไม่แชเชือน
จะหาอื่นมาให้ไม่มีเหมือน
มิได้เคลื่อนคลาดคลารารอ ฯ
(พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2, 2545: 344-347)

2.2.3.4 รวบรวมบทประพันธ์ที่กล่าวถึงการชมความงาม โดยในความหมายของเนื้อหานั้นแสดงออกถึงอารมณ์ตัณหาของตัวละคร ที่เกิดขึ้นจากการมองเห็นความสวย ความหล่อแล้วเกิดตัณหา แสดงอารมณ์ความใคร่โดยขาดภาวะความยับยั้งชั่งใจของตัวละคร จากบทวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน ดังที่ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวไว้โดยมีเนื้อหาดังนี้

เจ้าร่างน้อยนอนนิ่งบนเตียงต่ำ คมขำงามแฉล้มแจ่มใส
คิ้วคางบางงอนอ่อนละไม รอยไรเรียบรัดระดับดี
ผมเปลือยเลื้อยประจงจนบ่า งอนปลายเกศาดูสมศรี
ที่นอนน้อยน่านอนอ่อนดี มีหมอนข้างคู่ประคองเคียง
กระจกแจ่มจัดใส่คันฉ่องน้อย ไม้สอยสันงางามเกลี้ยง
ฉากบังจัดตั้งไว้ข้างเตียง อัฒจันทร์ตั้งเรียงในห้องน้อย
ห้องแคบอุตส่าห์แอบไม่แออัด รู้จักจัดเครื่องเรือนไว้ใช้สอย
ทั้งกระโถนขันน้ำและจอกลอย ดูน้อยน้อยงามรับกับรูปคน
พิเคราะห์ดูน่านวลควรจะรัก ถ้าชายชมก็จะทักให้นวลคลาย
พิศพลางทางแอบเข้าแนบน้อง ต้องเต้านึกชมอารมณ์หมาย
เอนอิงพิงทับแล้วขับพราย ร่ายลมละลวยลงในลานใจ

(หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2532: 177-178)

ตัวอย่างของบทประพันธ์ในวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผนที่จะนำเสนอนี้ เป็นบทประพันธ์ที่กล่าวถึงการชมความงาม ที่กล่าวถึงสรีระทางรางกายของหญิงสาวในขณะที่กำลังนอนหลับอยู่บนเตียง ประเด็นที่น่าสังเกตก็คือในความไพเราะของบทประพันธ์นั้น แสดงถึงตัณหาของตัวละครที่กำลังกล่าวชมความงามไว้อย่างชัดเจน กลอนเสภาตอนขุนแผนได้นางแก้วกิริยาเป็นภรรยานั้นเป็นกลอนที่ไพเราะมีเนื้อหาที่น่าประทับใจมาก รวมทั้งบทอัศจรรย์ก็สุภาพเรียบร้อย และแสนที่จะโรแมนติก ก่อนที่จะมาถึงบทนี้ มีเสภาหลายบทที่ว่าถึงการเกี้ยวพาราสีโต้ตอบกัน ระหว่างขุนแผนกับนางแก้วกิริยา (หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2532: 178)

บทประพันธ์ ต่อไปนี้จะเป็น บทชมความงามจากวรรณคดีเรื่อง ลิลิตพระลอ โดยเนื้อหาของประพันธ์นั้นได้กล่าวถึงความงามจากรูปกายของตัวละคร พระลอ พระเพื่อน และพระแพง ซึ่งในความหมายของบทประพันธ์ในบทแรกที่หยิบยกมานี้ มีข้อสังเกตคือ ตัวละคร พระเพื่อนและพระแพงสองพี่น้อง นั้นมิเคยได้พบหน้าพระลอมาก่อน เพียงแค่ได้ยินคำเล่าลือถึงรูปโฉมที่งดงามของพระลอก็เกิดความหลงไหล และเมื่อตัวละครทั้งสามได้พบกันนั้น บทประพันธ์ก็ได้กล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า ทั้งสามเกิดความหลงไหลความงามจากรูปกายของกันละกัน จนเกิดอาการลืมตัวไปชั่วขณะหนึ่ง

จากที่ได้กล่าวไว้ผู้วิจัยจะได้หยิบยกบทประพันธ์ที่มีเนื้อหาดังกล่าวจากทรรศนะของ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ที่ได้กล่าวไว้ดังต่อไป

เล่าฤาโฉมเท้าทั่ว	เมืองสรวง
ขจรข่าวถึงหูสอง	พี่น้อง
ระทวยดุจวัลย์ทอง	ครวญใคร่ เห็นนา
โหยละห้อยในห้อง	อยู่เหยี้ยมฟังสาร ฯ

“ข่าวความของพระลอระบือไปทั่วทั้งเมืองสรวง จนได้ยินถึงหูของพระธิดาสองพี่น้อง เมื่อฟังแล้วก็อ่อนระทวยดังเถาวัลย์ ใคร่ครวญแต่ที่จะได้เห็นพระลอ เศร้าสร้อยโหยไห้อยู่แต่ในห้องและคอยเงี่ยหูฟังข่าวคราวของพระลอ” (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2553: 50)

สองเห็นโฉมเจ้าแผ่น	ภูวดล
งามเงื่อนทินกรกล	แว่นฟ้า
ลืมอายอ่อนลืมตน	ตาต่อ พระนา
พิศบ่พรับโอ้อ้า	เทพไส้ยาไฉน ฯ

“พระธิดาทั้งสองมองเห็นพระลอ พระองค์มีรูปโฉมงดงามราวกับพระอาทิตย์หรือสดใสราวกับกระจกทิพย์ พระนางทั้งสองลืมอายและลืมตัวเฝ้าแต่สบตามกับพระลอจนตาไม่กระพริบ และรำพึงขึ้นว่าเป็นเทพเจ้าหรืออย่างไร” (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2553: 383)

ดำรงใจได้อ่อน	อายซบ อยู่นา
สองบังคัลเคารพ	กราบไหว้
โฉมสองชื่นตาสบ	ใจราช แลนา
พิศพี่พิศน้องไท้	ท่านท้าวลืมตน ฯ

“ครั้นพอควบคุมใจได้แล้วพระธิดาทั้งสองก็เกิดความอายก้มหน้าและถวายบังคมพระลอ ความของพระธิดาทั้งสองเป็นที่ชื่นตาและเป็นที่พอใจของพระลอยิ่งนัก พระองค์จ้องมองพระเพื่อนผู้เป็นพี่และจ้องมองพระแพงผู้เป็นน้องอย่างลืมตัว” (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2553: 383)

สองนาฏพิศราชรื้อ	วางตา
จอมราชพิศพักตรา	อ่อนไท้
บวางเนตรเลยนา	บานร่อ สองรา
สองนาฏไหว้แล้วไหว้	เล่าไหว้บาทมาลย์

พระธิดาทั้งสองจ้องมองพระลออย่างไม่ยอมละสายตา ฝ่ายพระลอก็จ้องมองหน้าพระธิดาทั้งสองอย่างไม่ยอมละสายตามเช่นกัน ต่างจ้องมองกันเหมือนดังดอกบัวบานที่หัวเราะให้กันและกัน (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2553: 384)

2.3.3 สรุป ตามหัวข้อที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าวรรณคดีไทยเป็นเรื่องราวที่กวีหรือผู้ประพันธ์ได้นำเค้าโคลงของเรื่องจริงที่ถูกเล่าขานสืบต่อมารวมถึงคติความเชื่อในแต่ล่ะท้องถิ่นมาแต่งเป็นบทประพันธ์ เพื่อให้คนในท้องถิ่นและคนทั่วไปในสังคมได้นำบทประพันธ์เหล่านั้นมาใช้เป็นสิ่งสร้างความบันเทิง เพื่อจรรโลงจิตใจโดยได้สอดแทรกคติคำสอนไว้ในวรรณกรรมด้วยเช่นเดียวกัน นอกจากสอดแทรกความบันเทิงและคติคำสอนไว้แล้วนั้น กวีหรือผู้ประพันธ์ก็ได้สอดแทรกอารมณ์ความรู้สึกของตนเองที่เกี่ยวกับเรื่องของตัณหาผ่านตัวละครไว้อย่างชัดเจน ดังการนำเรื่องราวกามวิสัยของตัวละครมานำเสนอโดยได้นำไปเปรียบเทียบกับเรื่องต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัวได้อย่างแยบยล แต่หากผู้อ่านได้ทำการวิเคราะห์บทประพันธ์อย่างละเอียด จะไม่สามารถปฏิเสธได้เลยว่าบทอัศจรรย์ที่ถูกเขียนไว้ในวรรณคดีนั้นแสดงออกในเรื่องตัณหาของมนุษย์ไว้ตรงไปตรงมาอย่างชัดเจน จากบทประพันธ์ของวรรณคดีทั้งสามเรื่องอันประกอบด้วย ละครเสภาขุนช้างขุนแผน ลิลิตพระลอและไกรทองแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าบทอัศจรรย์ที่อยู่ในวรรณกรรมมีปรากฏให้เห็นถึงตัณหาของตัวละครอยู่โดยทั่วไป โดยเฉพาะบทอัศจรรย์ในวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผนนั้นจะปรากฏกระจายอยู่ตั้งแต่เริ่มต้นของเรื่องจนถึงจบเรื่องเลยทีเดียว หากกล่าวว่าทุกเนื้อเรื่องของวรรณกรรมไทยที่ถูกประพันธ์ไว้นั้น มักปรากฏบทอัศจรรย์ที่แสดงเรื่องของตัณหาซ่อนอยู่ทั้งสิ้นอย่างไม่สามารถปฏิเสธได้ โดยในหัวข้อต่อไปผู้วิจัยได้รวบรวมบทอัศจรรย์ที่ถูกเขียนสอดแทรกอยู่ในเนื้อหาของวรรณกรรมทั้งสามเรื่องข้างต้น

2.4 นาฏยศิลป์ไทยกับวรรณกรรมในเนื้อหาของนิยายและนิทาน

ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนิยมวรรณคดีไทยพื้นมาเป็นแนวเรื่องในการทำการแสดง เนื่องจากวรรณคดีเป็นเรื่องราวที่มีเนื้อหาที่กระชับเข้าใจง่ายสนุกสนาน มีอิทธิฤทธิ์และปาฏิหาริย์ สามารถสร้างความเป็นเทิงแก่ผู้ชมการแสดง รวมถึงมีการสอดแทรกแง่คิด คติคำสอนไว้มากมายจึงทำให้ได้รับความนิยมและความสนใจจากคนทั่วไปโดยมักจะดึงตอนใดตอนหนึ่งของ

วรรณคดีที่มีเนื้อหาที่น่าสนใจมาใช้ในการทำการแสดง จากอดีตจนถึงในสังคมปัจจุบัน จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าวรรณคดีไทยเป็นที่นิยมอยู่ในสังคมไทย ดังปรากฏให้เห็นอยู่ในศิลปะการแสดงประเภทนาฏยศิลป์แบบราชสำนัก มักนำเสนอเนื้อหาของวรรณคดีด้วยการนำไปดัดแปลงให้เป็นลีลาท่ารำที่สามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้ดังทรรศนะของ ธรากร จันทนะสาโร ที่ได้กล่าวถึงการแสดงนาฏยศิลป์กับวรรณคดีไทยไว้อย่างน่าสนใจว่า

> จากการศึกษาวรรณกรรมพื้นบ้านพบว่าเป็นของที่อยู่ใกล้ตัวมันเป็นภูมิปัญญา ผู้วิจัยจึงได้เชื่อมโยงด้วยการนำความคิดสร้างสรรค์เข้ามาใช้ด้วยการนำเรื่องของภูมิปัญญาชาวบ้านมาเป็นเครื่องมือเพื่อให้เกิดผลในการศึกษาวิจัย คุณธรรมจริยธรรมที่ควรปลูกฝังและเนื่องด้วยงานทางด้านนาฏยศิลป์ไม่ใช่เครื่องมือหลักที่จะนำมาใช้ในการปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรมให้กับเยาวชน แต่นาฏยศิลป์จะเป็นการสื่อสารทางอ้อม ในลักษณะของสิ่งที่จะมีส่วนช่วยให้เยาวชนเกิดความตระหนักสนับสนุนให้เกิดความรู้ความเข้าใจ เป็นการสร้างคุณค่าให้กับงานทางด้านศิลปะและสังคมได้ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 22 สิงหาคม 2558)

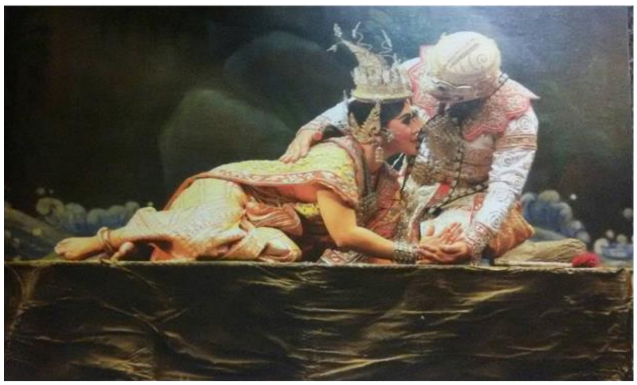
นอกจากนี้ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังได้แสดงทรรศนะไว้อย่างน่าสนใจ โดยได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า “เรื่องขุนช้างขุนแผน มีวัตถุประสงค์ที่จะออกรับแทนบทอัศจรรย์ ซึ่งคนในปัจจุบันเห็นว่าเป็นของหยาบโดยชี้ให้เห็นว่าในบทอัศจรรย์ของวรรณคดีไทยนั้น มีทั้งปฏิภาณกวี มีทั้งรสวรรณคดีอันไพเราะ และมีความหมายอันงดงามตามธรรมชาติ ซึ่งมีอยู่ทั่วไปในชีวิตคนไม่หยาบคายอะไรเลย” (หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2530: 80)

วรรณกรรมพื้นบ้านของไทยหรือแม้แต่ในวรรณกรรมคลาสสิค มักจะได้รับความนิยมนำมาทำเป็นโครงเรื่องด้วยการตีความและแต่งบทใหม่ แต่ยังคงเอกลักษณ์ของความเป็นวรรณกรรมไว้ ในมุมมองทางด้านนาฏศิลป์ไทย บทที่เกี่ยวกับกามวิสัยจะไม่นิยมนำเสนอแบบตรงมา เพราะติดในเรื่องของวัฒนธรรม จารีตและประเพณีจึงเป็นผลทำให้ไม่สามารถนำเสนออย่างตรงไปตรงมาโจ่งแจ้งได้ ทางด้านการแสดงนาฏศิลป์จะถูกตีกรอบ ด้วยขนบธรรมเนียม หมายถึงด้วยการแสดงออก สื่อออกทางร่างกาย แต่ว่าใช้วิธีการสื่อสารทางท่าทางให้เป็นสัญลักษณ์ ดังเช่นการแสดงทางนาฏยศิลป์ที่ได้ตัดตอนออกมาจากวรรณกรรมไทยในเรื่องต่าง ๆ ที่นิยมนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงเพื่อนำเสนอเนื้อหาของวรรณคดีด้วยการนำไปดัดแปลงให้เป็นลีลาท่ารำทำให้ได้ระบำเป็นชุดเป็นตอนที่มาจากเนื้อหาวรรณกรรมโดยรูปแบบของการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยนั้น ก็จะมีการจำแนกออกเป็น การแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทต่าง ๆ อันประกอบไปด้วย การแสดงเป็นชุดเป็นตอนที่อยู่ในการแสดงโขน การแสดงละครใน และการแสดงละครนอก โดยลักษณะของการแสดงนั้นก็จะเป็นการนำเสนอลีลา

การเคลื่อนไหวของนักแสดง ตัวพระและตัวนาง ในลักษณะของการเกี้ยวพาราสี โดยลีลาท่าทางนั้นจะมีความหมายตามคำร้องหรือบทพากย์ของการแสดงในแต่ละชุด ดังตัวอย่างที่จะได้นำเสนอดังต่อไปนี้

2.4.1 นาฏยศิลป์ในเนื้อหาของนิทานหรือวรรณกรรม ปฏิเสธไม่ได้ว่ามนุษย์รู้จักคุ้นเคยกับเรื่องเล่าของนิทานปรัมปรา ที่เล่าสืบทอดต่อ ๆ กันมา ซึ่งเรื่องเล่าเหล่านี้นอกจากจะให้ข้อคิดและความบันเทิงในแง่มุมต่าง ๆ แล้วนั้นยังถูกนำมาพัฒนาและสร้างเป็นศิลปะจะเห็นได้ชัดจากงานศิลปะและงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนั้นจึงไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ที่งานทางด้านศิลปะการแสดงและนาฏยศิลป์จะมีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับนิทานปรัมปรา ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องการอธิบายความสัมพันธ์ของนิทานที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ โดยจำแนกออกได้โดยมีเนื้อหาดังต่อไปนี้

2.4.1.1 การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ (ตอนหนุมานเกี้ยวนางเบญจกาย) การแสดงในชุดหนุมานเกี้ยวนางเบญจกายอยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีเรื่องราวต่อจากตอนนางลอย คือนางเบญจกายเป็นพระธิดาของพิเภกกับนางตรีชฎา มีศักดิ์เป็นหลานของทศกัณฐ์ ได้รับบัญชาจากทศกัณฐ์ให้แปลงเป็นนางสีดาเพื่อลวงพระราม เมื่อนางเบญจกายแปลงเป็นสีดาก็แกล้งทำตายลอยทวนน้ำขึ้นมาที่ท่าสรงของพระราม ทำให้พระรามเข้าใจผิดคิดว่าสีดาตายแล้ว แต่ถูกหนุมานจับพิรุธได้ หนุมานจึงขอพิสูจน์ด้วยการเผาไฟ นางเบญจกายทนความร้อนไม่ได้จำต้องกลับกลายร่างเดิมและเหาะหนีไปหนุมานไล่ติดตามจับตัวได้และเกี้ยวพาราสีนางเบญจกายจนในที่สุดก็ได้นางเบญกายเป็นภรรยา กระบวนท่ารำของการเกี้ยวพาราสีในการแสดงโขนตอน หนุมานจับนางเบญจกายปรากฏทั้งการตีท่าทางตามบทเจรจาและการตีท่าทางตามบทขับร้องแบบโขนโรงในซึ่งบทการแสดงได้จัดทำเป็นบทร้อง จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย การแสดงโขนในตอนนี้เป็นการแสดงชุดหนึ่งที่ตัดตอนออกมาจากเรื่องรามเกียรติ์และเป็นตอนที่ได้รับความนิยมในการนำมาแสดงเป็นอย่างมาก (อำไพวรรณ เดชะชาติ, 2558: 66)



ภาพที่ 2.1 ภาพการแสดงโขนตอนหนุมานเกี้ยวนางเบญจกาย
ที่มา: อำไพวรรณ เดชะชาติ, 2558: 66

2.4.1.2 การแสดงละครเรื่องพระลอ (ฟ้อนแพนหรือฟ้อนลาวแพน) บทละครเรื่องลิลิตพระลอ เป็นวรรณคดีสำคัญของไทยที่ถูกประพันธ์ขึ้นตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น เป็นวรรณคดีไทยที่มีชื่อเสียงมากในทางวรรณศิลป์ เนื่องจากมีวิธีการในการประพันธ์ด้วยการใช้ ร่ายและโคลง สลับกัน มีสำนวนของการใช้ภาษาที่ไพเราะดังที่ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอไว้อย่างน่าสนใจ โดยมีรายละเอียดของเนื้อหาที่ได้ให้ความคิดเห็นไว้ดังมีเนื้อหาดังต่อไปนี้

> วรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ มีอิทธิพลต่อวรรณคดีไทยในสมัยต่อมา ดังเช่น มีอิทธิพลต่อวรรณคดีที่มีเนื้อหาเป็นเรื่องเดียวกันหรือแต่งเป็นสำนวนต่าง ๆ ต่อมาภายหลัง ดังเช่น บทละครร้องเรื่องพระลอ รักที่ถูกเมิน และ รักที่ต้องมนตรา นอกจากนี้ยังมีอิทธิพลต่อวรรณคดีไทยที่มีเนื้อหาเป็นเรื่องอื่นอีกด้วย เช่น ลิลิตตะเลงพ่าย และ ลิลิตนิทราชาคริต (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2553: 3)

นอกจากนี้ นพวรรณ จันทรักษา ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากเนื้อหาวรรณคดี ดังเช่นการแสดงฟ้อนแพน ไว้อย่างน่าสนใจโดยมีรายละเอียดดังนี้

> การแสดงระบำในชุดฟ้อนแพน เป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมนำมาทำเป็นการแสดงเนื่องในโอกาสต่าง ๆ สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นจากการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ บทประนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ตอนพระลอลงสรงในแม่น้ำกาหลง ซึ่งท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นการนำลีลาท่าฟ้อนทางภาคเหนือมาผสมผสานกับท่ารำไทย และดัดแปลงให้เหมาะสมกับท่วงทำนองเพลง (นพวรรณ จันทรักษา, สัมภาษณ์, 28 พฤศจิกายน 2559)

ภาพที่ 2.2 ภาพการแสดงระบำฟ้อนแพน จากวรรณคดีเรื่อง ลิลิตพระลอ
ทีมา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.4.2 นาฏยศิลป์กับนิทานหรือวรรณคดีที่ปรากฏในวัฒนธรรมตะวันตก นิทานในตะวันตกนั้นส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องราวของเทพนิยาย (Fairy tail) เนื้อหาของวรรณกรรมจะถูกประพันธ์ให้ตัวละครในเรื่องเป็นผู้อิทธิฤทธิ์ มีความวิเศษ มหัศจรรย์ มีปาฏิหาริย์เกินความจริง จะพบได้ว่ามีวรรณกรรมเพียงไม่กี่เรื่องที่มีความโดดเด่นเป็นเรื่องที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์หากจะกล่าวว่าบัลเลต์เรื่องใดเป็นบัลเลต์เรื่องเอกของโลก อาจจะต้องยกย่องให้บัลเลต์เรื่อง สวอน เลค (Swan Lake) เพราะเป็นวรรณกรรมชิ้นเอกที่ได้รับความนิยมนำมาใช้ในการแสดงบัลเลต์ และได้ถูกนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์จนมีชื่อเสียงโด่งดัง ทำให้บัลเลต์เรื่อง สวอนเลค (Swan Lake) เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในวงการแสดง ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงฉากหนึ่งในการแสดงบัลเลต์เรื่อง สวอนเลค (Swan Lake) ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> ในการแสดงลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงในท่า พองเช่ (ponche) โดยที่นักแสดงจับศรีษะของนักแสดงหญิงกดลงแล้วก้นของนักแสดงหญิงวางอยู่ในตำแหน่งของอวัยวะเพศของนักแสดงชาย ภาพสุดท้ายที่เห็นนั้น ดูเป็น Erotic อย่างมาก แต่เนื่องจากการแสดงลีลาการเคลื่อนไหวเช่นนี้ ในวัฒนธรรมการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกนั้น มีการนำมาใช้บ่อยทำให้ลีลาการเคลื่อนไหวโดยการใช้ท่าในลักษณะนี้จึงเป็นเรื่องธรรมดา แต่ว่าในการสร้างสรรค์ผลงานในหัวข้อของการวิจัย อาจจะต้องมองที่ภาพสุดท้ายที่เห็น ถึงแม้จะเป็นเรื่องราวจากนิทานสำหรับเด็กแต่เมื่อนำมาทำเป็นการแสดงให้ผู้ใหญ่ดูนั้นจึงต้องนำเสนอเรื่องราวเหล่านี้เข้ามานำเสนอไว้ในการแสดง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2559)

นอกจากนี้ ธรากร จันทนะสาโร ก็ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับนิทานหรือวรรณคดีที่ปรากฏในวัฒนธรรมตะวันตก ไว้อย่างน่าสนใจ โดยได้แสดงความคิดเห็นไว้ดังนี้

> การแสดงบัลเลต์คลาสสิคในตะวันตกวรรณกรรมหรือวรรณคดีที่ถูกนำมาใช้เป็นสร้างเป็นการแสดงทางนาฏยศิลป์ จะพบได้ว่ามีวรรณกรรมเพียงไม่กี่เรื่องที่มีความโดดเด่นและเป็นเรื่องที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์และศิลปิน หากจะกล่าวว่าบัลเลต์เรื่องใดเป็นบัลเลต์เรื่องเอกของโลก อาจจะต้องยกย่องให้บัลเลต์เรื่อง สวอน เลค (Swan Lake) และเจ้าหญิงนิทรา (The Sleeping Beauty) เพราะเป็นบัลเลต์แบบคลาสสิคที่ได้รับความนิยมนำมาทำการแสดงและเป็นที่รู้จักกันดีที่สุด ซึ่งทั้งสองเรื่องนี้ ไชคอฟสกี เป็นผู้ประพันธ์เพลง นอกจากนี้ยังมีบัลเลต์เรื่อง เลส์ซีลฟิดส์ (Les Sylphides) เป็นบัลเลต์แบบแคลสสิกที่โชแปงเป็นผู้ประพันธ์เพลงเมื่อเราสังเกตการแสดงบัลเลต์คลาสสิค นิยมนำวรรณกรรมจากนิทานเรื่องง่าย ๆ มาสร้างเป็นเรื่องราวในการแสดงนาฏยศิลป์นำเสนอลีลาของการเต้นรำแบบคู่ระหว่างชายและหญิง แสดงเทคนิคในการเต้นรำแบบคู่ต้องจับเนื้อต้องตัว หัวหกก้นขวิด ผู้หญิงถูกยกจากผู้ชายด้วยท่าที่สื่อความเป็นอีโรติก (Erotic) จากความตรงกันข้ามในเรื่องของเพศ ระหว่างชายและหญิง

นอกจากนี้เครื่องแต่งกายของนักแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกนั้น นิยมแต่งกายให้เห็นสัดส่วนของนักแสดงอย่างชัดเจน ดังเช่น ชุดบัลเลต์ที่เป็นชุดรัดเป้า แนบเนื้อ โชว์สรีระของนักแสดงทำให้เห็นความงดงามของสรีระ และจากการมองเห็นก็กลายเป็นความรู้สึกอีโรติก (Erotic) ที่เกิดขึ้นได้อย่างเด่นชัดเมื่อมีการเคลื่อนไหวทางร่างกายด้วยลีลาทางนาฏยศิลป์ของนักแสดง (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 17 กรกฎาคม 2559)

ภาพที่ 2.3 การแสดงคลาสสิกบัลเลต์เรื่อง สวอน เลค (Swan Lake) โดยนักแสดงกำลังเต้นรำแบบคู่ (Pas De Deux) ที่แสดงบทคู่รักระหว่างพระเอกและนางเอกของเรื่อง
ที่มา: Reyna, 1965: 171

นอกนากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายไว้ในหนังสือประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตกที่เกี่ยวกับนาฏยศิลป์ในราชสำนักฝรั่งเศส หรือที่เรียกกันว่า บัลเลต์ เดอ กูร์ (Ballet De Cour) โดยมีรายละเอียดจากคำกล่าวของ จูดิท สตีห์ ได้กล่าวไว้ดังนี้

> เลอบัลเลต์ โกมิก เดอ ลา แรน (Le Ballet Comique De la Reine) ซึ่ง บัลธาซาร์ เดอ โบฌังเยอ (Balthasar De Beaujoyeaux) หรือเรียกชื่อสั้นว่า เบลลิโอโจโซ (Belgiojoso) ได้จัดขึ้นที่พระราชวังชาลล์ บูร์บง ลูฟ (Salle Bourbon Of The Louvre) ในเดือนตุลาคม ค.ศ. 1581 เนื่องในงานแต่งงานของ มาร์เกอริต แห่ง ลอแรน (Marguerite Of Lorraine) หรือ มาดเดอมัวแซล เดอ โวดมงต์ (Mlle De Vaudemont) พระกนิษฐาของพระราชินีหลุยส์ (Queen Louise's Sister) กับ ดุ๊ก เดอ ฌัมเยอส์ (The Duc De Joyeuse) (อ้างถึงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 31)

ภาพที่ 2.4 การแสดงคลาสสิกบัลเลต์เรื่อง สลีปปิ้ง บิ้วตี้ (Sleeping Beauty) จากภาพคือ มากอต ฟอนเทน (Margot Fonteyn) และรูดอล์ฟ นูรีเยฟ (Rudolf Nureyev) เมื่อปี ค.ศ. 1977
ที่มา: Minden, 2005: 58

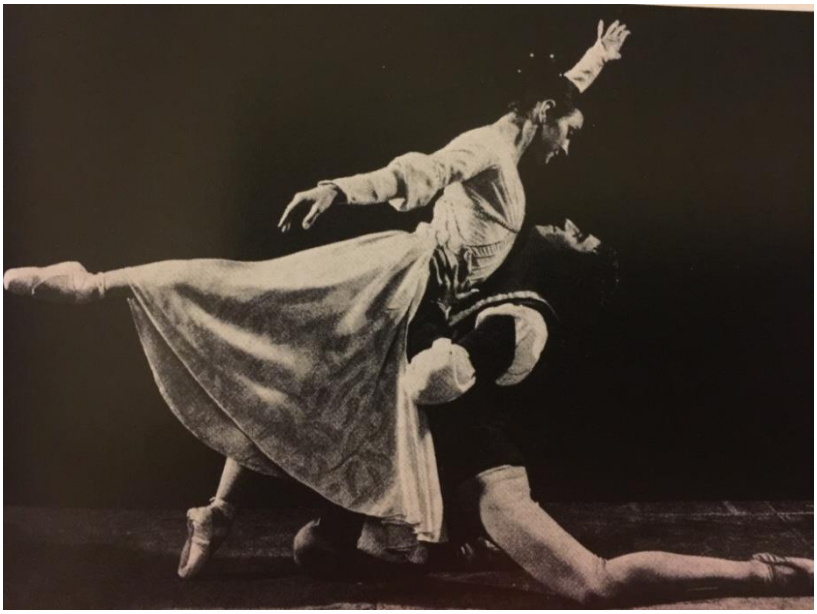
อีกทั้ง เรนนา (Reyna) ก็ได้แสดงทรรศนะ ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ของนาฏยศิลป์ตะวันตกไว้อย่างน่าสนใจดังรายละเอียดต่อไปนี้

> การเต้นบัลเลต์เมื่อเริ่มแรกนั้น เป็นเพียงการเต้นรำในราชสำนักของอิตาลีและฝรั่งเศส ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 เมื่อผู้เต้นได้คิดประดิษฐ์สเต็ป (Step) ต่าง ๆ และคิดประดิษฐ์ท่าเคลื่อนไหวต่าง ๆ มากขึ้น บัลเลต์จึงได้กลายเป็นศิลปะการบันเทิงเริงรมย์อย่างหนึ่งไปต่อมาจึงได้ย้ายจากราชสำนักไปแสดงตามโรงละคร เรื่องที่นำมาใช้ในการแสดงบัลเลต์ที่เป็นที่นิยมแพร่หลายในปัจจุบันบางเรื่องเป็นแบบโรแมนติก ซึ่งมีมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 ที่รู้จักกันดีที่สุด ได้แก่ คอพพีเลีย (Coppelia) และกีแซลล์ (Gisella) เป็นต้น เรื่องกีแซลล์กับชายคนรักของเธอนั้นเขียนโดยกวีชาวฝรั่งเศสชื่อ เทโอฟีย์ โกติเอย์ (Theophile Gautier) (Reyna, 1965: 171)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ก็ได้แสดงทรรศนะเรื่องของบัลเลต์ที่มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาจากวรรณกรรมและความเปลี่ยนแปลงของการแสดงบัลเลต์ไว้ดังนี้

> การนำเรื่องราวจากเทพนิยายมาแสดงบัลเลต์จะปรากฏฉากของการเต้นรำระหว่างชายและหญิง ทำให้เกิดเป็นอีโรติก (Erotic) อย่างเห็นได้ชัด การเต้นคู่จะต้องใช้เทคนิคในการเต้น ทำให้ต้องจับเนื้อต้องตัว หัวหกก้นขวิด ผู้หญิงถูกยกจากผู้ชายด้วยท่าที่สื่อความเป็นอีโรติก

(Erotic) ความตรงกันข้ามระหว่างชายและหญิง การโชวสรีระแสดงถึงเรื่องเพศ ชุดบัลเลต์เป็นชุดรัดรูปเพราะต้องการให้เห็นความงามของสรีระเลยกลายเป็นอีโรติก ความงามเกิดจากข้างในบางครั้งใส่เสื้อผ้าครบหมดแต่สามารถแสดงความเป็นชายได้ และอยู่ที่องค์ประกอบอย่างอื่นด้วย ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ขึ้นอยู่กับรูปทรง กับ เนื้อหา ในศตวรรษที่ 19 นั่นเอง ในระยะต่อมาก็ได้มีบัลเลต์คลาสสิคเกิดขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัสเซีย “เรื่อง” มีความสำคัญน้อยลงไป แต่การ“เต้น”พัฒนาขึ้น จนกระทั่งกลมกลืนเข้ากับเสียงดนตรี (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 29 พฤษภาคม 2559)



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.5 การแสดงบัลเลต์เรื่อง โรมีโอ แอน จูเลียต (Romeo And Juliet) เมื่อปี ค.ศ. 1977
ที่มา: Chatfield, 2014: 77

ภาพที่ 2.6 การแสดงโรแมนติกบัลเลต์ เรื่อง ลา ซิลฟีด (La Sylphide)
เป็นฉบับที่ปรับปรุงท่าเต้นโดย เอากุสท์ โบนองวิลล์ (August Bournonville) ในปี ค.ศ. 1836
โดยคณะบัลเลต์ราชสำนักแห่งเด็นนิช (Royal Danish Ballet)
ที่มา: Au, 1988: 47

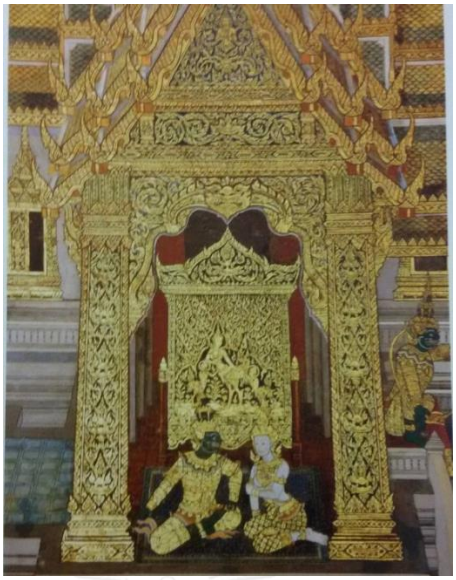
อาจสรุปได้ว่า นาฏยศิลป์กับนิทานหรือวรรณคดีที่ปรากฏในวัฒนธรรมตะวันตกเรื่องโดยเรียงตามลำดับยุคและความนิยมในการนำมาทำเป็นการแสดงจะประกอบด้วยเรื่องที่สำคัญทั้งหมด 4 เรื่องด้วยกันคือ 1) สว็อนเลค (SwanLake) 2) เดอะ สลีพพิง บิวที่ (The Sleeping Beauty) 3) ซินเดอรเรลา (Cinderella) และ 4) โรมีโอ แอน จูเรียส (Romeoand Juliet) จากวรรณกรรมทั้ง 4 เรื่องที่กล่าวมานั้น ไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าแม้แต่การนำนิทานสำหรับเด็กมาใช้เป็นเรื่องราวในการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกนั้นมีการนำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวทางร่างกายของนักแสดงที่สื่อในเรื่องของเพศไว้อย่างชัดเจน โดยนำเสนอผ่านลีลาทางนาฏยศิลป์อย่างตรงไปตรงมา ไม่ปิดบังซ่อนเร้น แสดงออกถึงวิถีธรรมชาติในเรื่องของกามวิสัย (Erotic) อย่างชัดเจนซึ่งจะตรงกันข้ามกับวัฒนธรรมการแสดงของนาฏยศิลป์ไทย ความหมายคือ ในบทวรรณคดีของไทยนั้นผู้ประพันธ์ได้สอดแทรกเนื้อหาที่กล่าวถึงกามวิสัย (Erotic) ไว้ในบทประพันธ์ ซึ่งปรากฏอยู่ในบทอัศจรรย์ชัดเจน แต่ในทางการแสดงนาฏยศิลป์ไทยมักจะหลีกเหลี่ยงการนำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อในเรื่องกามวิสัย (Erotic) หรือหากนำเสนอก็จะใช้ลีลาที่เป็นสัญลักษณ์แทน แต่ในวรรณกรรมของตะวันตกนั้นเป็นนิทานสำหรับเด็กเป็นส่วนใหญ่ ในเนื้อหาจะไม่ปรากฏบทอัศจรรย์ชัดเจน แต่ในทางการ

แสดงนาฏยศิลป์มักจะได้รับความนิยมในการนำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง ที่สื่อสารเรื่องของกามวิสัย (Erotic) ไว้อย่างชัดเจนแบบตรงไปตรงมา

2.4.3 นาฏยศิลป์กับนิทานหรือวรรณคดีที่ปรากฏในวัฒนธรรมตะวันออก วรรณกรรมเรื่องรามายณะและมหาภาราตะเป็นวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงและเป็นต้นกำเนิดของวัฒนธรรมและวรรณกรรมเรื่องต่าง ๆ เนื่องจากประเทศอินเดียมีวัฒนธรรมที่ยิ่งใหญ่และเป็นประเทศที่มีอารยธรรมที่เก่าแก่ที่สุดในเอเชียตะวันออก เห็นได้ชัดจากศิลปะการแสดงในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ใต้ ที่ล้วนแล้วแต่รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดีย มูลเหตุของศิลปะการแสดงทุกชนิดในเอเชียใต้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย ดังจะได้นำเสนอเนื้อหาของวรรณกรรมในวัฒนธรรมตะวันออกสองเรื่องที่สำคัญไว้ ดังนี้

2.4.3.1 รามายณะ เป็นวรรณคดีประเภทมหากาพย์ของอินเดียเชื่อว่าเป็นนิทานที่เล่าสืบต่อกันมายาวนานในหลากหลายพื้นที่ของชมพูทวีปแต่ผู้ได้รวบรวมแต่งให้เป็นระเบียบครั้งแรกคือฤๅษีวาลมีกิ เมื่อกว่า 2,400 ปีมาแล้ว โดยประพันธ์ไว้เป็นบทร้อยกรองประเภทฉันท์ภาษาสันสกฤตเรียกว่า “โศลก” จำนวน 24,000 โศลกด้วยกัน รามายณะเป็นวรรณคดีที่มีการดัดแปลงเล่าใหม่และแพร่หลายไปในหลายภูมิภาคของเอเชีย โดยมีเนื้อหาแตกต่างกันไปและอาจเรียกชื่อแตกต่างกันไปด้วยเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการทำศึกสงครามระหว่างฝ่ายพระรามกับฝ่ายทศกัณฐ์ (ยักษ์) โดยพระรามจะมาชิงตัวนางสีดา (มเหสีของพระราม) ซึ่งถูกทศกัณฑ์ลักพาตัวมา ทางฝ่ายพระรามมีน้องชายชื่อพระลักษมณ์ และมีหนุมาน (ลิงเผือก) เป็นทหารเอกช่วยในการทำศึก ทั้งสองฝ่ายรบกันอยู่นานท้ายที่สุดฝ่ายยักษ์ก็ปราชัย (กรุณา เรืองอุไร, 2543: 78-80)

Chulalongkorn University



ภาพที่ 2.7 ภาพวาด ทศกัณฐ์และนางมณโฑประทับอยู่ในปราสาท
ที่มา : Roveda, 2015: 28

2.4.3.2 มหาภาราตะ บางครั้งเรียกสั้น ๆ ว่าภารตะเป็นหนึ่งในสองของมหากาพย์ที่ยิ่งใหญ่ของอินเดีย (มหากาพย์อีกเรื่องคือรามายณะ) ประพันธ์เป็นโศลกภาษาสันสกฤตมหากาพย์เรื่องนี้นับเป็นส่วนหนึ่งของคัมภีร์ "อิติหาส" (แปลตามศัพท์ว่า "ประวัติศาสตร์") และเป็นส่วนที่สำคัญยิ่งของเทพปกรณัมในศาสนาฮินดูมหาภารตะเป็นเรื่องราวความขัดแย้งของพี่น้องสองตระกูลระหว่างตระกูลเการพและตระกูลปาณฑพซึ่งทั้งสองตระกูลต่างก็สืบเชื้อสายมาจากท้าวภรตแห่งกรุงหัสตินาปุระจนบานปลายไปสู่มหาสงครามที่ทุ่งกุรุเกษตร ซึ่งมีพันธมิตรของแต่ละฝ่ายเข้าร่วมรบด้วยเป็นจำนวนมาก กล่าวกันว่านี่คือการต่อสู้ระหว่างฝ่ายธรรมะและฝ่ายอธรรมความดีและความชั่วซึ่งในที่สุดแล้วฝ่ายปาณฑพก็เป็นผู้ชนะในสงครามครั้งนี้ ดังที่ ทัศนีย์ สินสกุล ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการศึกษารูปแบบของการแสดงละครและระบำไว้ดังนี้

> การศึกษาเกี่ยวกับ การละครและระบำในเอเชียเริ่มต้นจากประเทศอินเดียเนื่องจากนาฏศิลป์อินเดียเป็นแหล่งกำเนิดนาฏศิลป์เอเชียเกือบทุกประเทศไม่ว่าจะเป็นศรีลังกา พม่า กัมพูชา ไทย มาเลเซีย อินโดนีเซีย ล้วนแตกก้านสาขามาจากแม่แบบเดียวกันคือ นาฏศิลป์อินเดีย ทั้งนี้เพราะตามประวัติศาสตร์ของการเผยแผ่อารยธรรมอินเดียมีบทบาทอันสำคัญต่อการพัฒนาการทางศิลปะและวัฒนธรรมของประเทศต่าง ๆ ในภูมิภาคเอเชีย สิ่งที่ฝังรากไว้อย่างลึกซึ้งก็คือ ศาสนาและแนวความคิด รสนิยมทางศิลปะ เมื่อรับไว้แล้วก็ได้ผสมผสานให้กลมกลืนกันกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน ผลที่ปรากฏก็คือลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นในแต่ละประเทศโดยมีรากฐานของความคิดและรูปแบบพื้นฐานจากอินเดียร่วมกัน อาจกล่าวได้ว่าใน

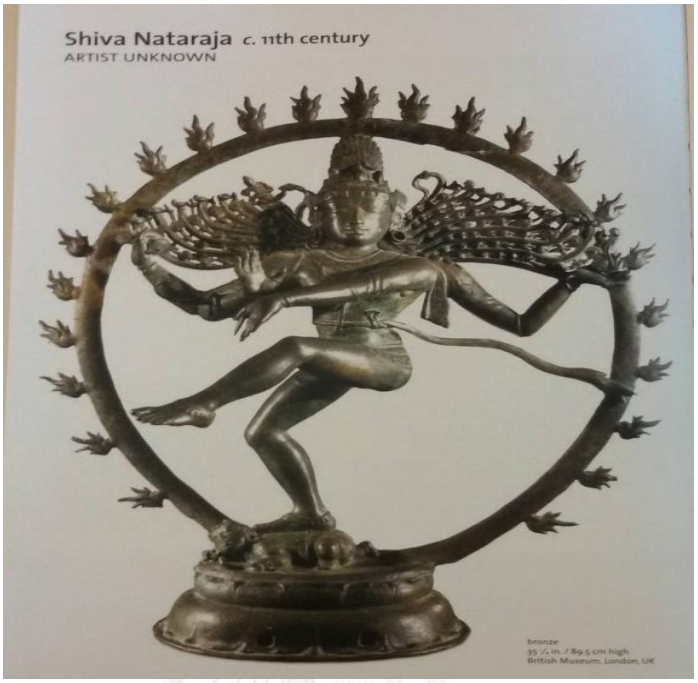
> ความแตกต่างนั้นมีลักษณะร่วมที่เห็นได้ชัดจากลีลาการแสดงออก เนื้อหาสาระ จุดประสงค์และแรงบันดาลใจ จึงมีผู้ศึกษาละครเอเชียหลายท่านเห็นว่าละครเอเชียมีความเป็นเอกภาพในความเป็นเอเชียและที่เป็นเช่นนี้เพราะมีรากฐานหยั่งลึกมาจากนาฏศิลป์อินเดียนั่นเอง (ทัศนีย์ สินสกุล, 2533: 105-111)

นาฏยศิลป์ของอินเดียมีความเกี่ยวข้องผูกพันกับศาสนาฮินดูอย่างแยกกันไม่ได้ เห็นได้ชัดเจนจากความเชื่อโบราณซึ่งในตำรานาฏเวทบันทึกเรื่องราวไว้ว่า พระผู้เป็นเจ้าและเทพยดาทั้งปวงในศาสนาฮินดูเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้แห่งนาฏศิลป์และการละครแก่มวลมนุษย์ บางตำนานเล่าว่า โลกได้ฟังจังหวะเสียงดนตรีเป็นครั้งแรกเมื่อพระศิวะทรงใช้ไม้ตีกลองพร้อมกับทรงเคลื่อนกายไปตามจังหวะเสียงกลองนั้น ซึ่งเป็นโอกาสเดียวกับที่พิภพจักวาลได้อุบัติขึ้น อีกตำนานหนึ่งกล่าวว่า ก่อนที่โลกมนุษย์จะอุบัติขึ้นพระอินทร์มีพระราชบัญชาสั่งให้จัดงานฉลองในหมู่เทพ โดยทรงขอให้พระพรหมเป็นผู้อำนวยการจัดการแสดงละครครั้งสำคัญนี้ เพื่อฉลองชัยชนะที่ฝ่ายเทพสามารถปราบฝ่ายอสูรได้สำเร็จโดยแสดงฉากสงครามพิชิตอสูรขึ้น เมื่อความทราบไปถึงเหล่าอสูร เหล่าอสูรจึงพากันมายกทัพมารังควาญจนเกิดการสู้รบขึ้นอีก เหล่าอสูรใช้เสาธงซึ่งคว้าได้ใกล้มือเป็นอาวุธ เดือดร้อนถึงพระอินทร์ต้องเสด็จมาปราบโดยใช้คทาประดับพลอยเป็นอาวุธ เมื่อปราบเหล่าอสูรสำเร็จแล้วพระพรหมจึงประกาศให้สงบศึกโดยเด็ดขาด พร้อมทั้งให้ยอมรับว่าการแสดงเทพปราบมารนั้นควรถือเป็นงานบันเทิงอันศักดิ์สิทธ์

อีกทั้ง นาวิน วรรณเวช ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของวรรณกรรมเรื่องมหาภารตะ โดยได้กล่าวถึงความเป็นมาไว้ดังนี้

> ตามตำนานกล่าวว่าผู้แต่งมหากาพย์เรื่องนี้คือฤๅษีกฤษณะไทวปายนะวยาส นับเป็นมหากาพย์ที่ยาวที่สุดในโลกมีเนื้อหาซับซ้อนเล่าเรื่องอันยืดยาวที่เกี่ยวข้องกับเทพปกรณัมและหลักปรัชญาของอินเดียทั้งนี้ยังมีเรื่องย่อย ๆ แทรกอยู่มากมายซึ่งหลายเรื่องก็เป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดีในเมืองไทย เช่นภควัทคีตา ศกุนตลา สาวิตรี พระนลกฤษณาสอนน้อง อนิรุทธ์ เป็นต้น ทั้งนี้ยังถือว่าเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ที่สำคัญของศาสนาฮินดูด้วย มหาภารตะนี้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาในเรื่องการรบการสงครามของวงศ์ตระกูลต่าง ๆ ในอินเดียยุคโบราณ นอกจากนี้ยังสอดแทรกความรู้เกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิต ศาสนา การเมือง และยังได้สอดแทรกศิลปะที่มีความหลากหลายในแขนงต่าง ๆ เข้ารวมไว้ (นาวิน วรรณเวช, 2551 : 68-71)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 2.8 รูปหล่อทองเหลืององค์พระศิวะในท่ารำ “นาฏราชา” คริสต์ศตวรรษที่ 11
ที่มา: Fiona, 2010: 84

นอกจากนี้ ทัศนีย์ สินสกุล ยังได้กล่าวถึง ความเชื่อของชาวฮินดู ที่เกี่ยวกับคัมภีร์ภารตะนาฏยศาสตร์ ไว้อย่างน่าสนใจโดยได้แสดงทรรศนะไว้ดังนี้

> ชาวฮินดูมีความเชื่อว่าคัมภีร์ภารตะนาฏยศาสตร์ (Bhrata Natayasastra) ซึ่งเป็นคัมภีร์โบราณ และสมบรูณ์ที่สุดว่าด้วย ทฤษฎีและศิลปะการฟ้อนรำและการละครอินเดีย นักปราชญ์ชื่อ ภารตะหรือภารตะมุนี (Bhrata Muni) เป็นผู้ได้รับพระราชทานศาสตร์แห่งนาฏลีลาทั้งหลายทั้งปวงจากพระพรหมและพระศิวะ ความเชื่อโบราณของชาวฮินดูดังกล่าวสามารถอธิบายได้ว่าทำไมชาวฮินดูจึงยกย่องพระศิวะเป็น “นาฏราชา” ทั้งนี้เพราะตามความเชื่อโบราณเล่าว่า พระศิวะผู้ให้กำเนิดเสียงไพเราะของดนตรีและผู้สร้างลีลาและจังหวะระบำงดงาม ทรงตระหนักว่าศิลปะการแสดงที่พระพรหมทรงอำนวยการสร้างขึ้นยังขาดการแสดงในครั้งนั้น (ทัศนีย์ สินสกุล, 2533: 89-90)

ด้วยเหตุนี้ในการแสดงนาฏศิลป์และละครของอินเดียจึงประกอบด้วยเสียงดนตรีและระบำเสมอ อาจกล่าวได้ว่า ศิลปะการแสดงของอินเดียเน้นที่ความงามและความไพเราะของคีตศิลป์ตลอดจนนาฏศิลป์ประกอบกับเป็นสำคัญ คำว่า “นาฏยา” ซึ่งแปลว่า “การละคร”

ในความหมายนี้ ชาวอินเดียหมายรวมทั้งการร่ายรำ การขับบทกวี และดนตรีผสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างเหมาะสมพอดีในหนังสือระบำและละครและวรรณกรรมทั้งสองเรื่องที่เลือกมาใช้ในการศึกษาเนื่องจากเป็นวรรณกรรมต้นฉบับที่มีเนื้อหามากที่สุดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

2.5 การแสดงบทบาทรักใคร่ในมุมมองการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย

นาฏยศิลป์ไทยเป็นศิลปะแห่งการเคลื่อนไหวร่างกายที่แสดงออกซึ่งวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ของชาติไทยหากจะกล่าวว่านาฏยศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลมาจากแหล่งใดนั้นก็คงจะเป็นเรื่องที่ต้องอธิบายและทำความเข้าใจในแง่ประวัติศาสตร์อย่างลึกซึ้งหากแต่นาฏยศิลป์ไทยสามารถดำรงอยู่ในสังคมไทยในปัจจุบันอย่างชัดเจนเห็นได้จากที่มีการจัดการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยสู่สาธารณชนอย่างต่อเนื่อง โดยมากเป็นผลงานที่อยู่ภายใต้การกำกับดูแลของกรมศิลปากรหรือสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาผลงานเหล่านั้นล้วนแต่เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมทุกเพศทุกวัย เป็นเครื่องผ่อนคลายจากการทำงานก็ดีหรือเป็นการสร้างความบันเทิงก็ดีทั้งหมดนี้ได้สะท้อนถึงความวิจิตรงดงามของกระบวนท่าทางต่าง ๆ ที่เหล่านักแสดงได้กระทำผ่านร่างกายอย่างมีขั้นตอนและเป็นระบบ นักวิชาการและนาฏยศิลปินทางนาฏยศิลป์ไทยส่วนมากปฏิเสธไม่ได้ว่าเนื้อหาหรือแง่คิดของงานนาฏยศิลป์ไทยมักได้รับอิทธิพลมาจากวรรณคดีวรรณกรรมนิทานพื้นบ้านหรือเรื่องเล่าปรัมปราแบบปากต่อปากเนื้อหาเหล่านั้นมีตัวละครประเภทต่าง ๆ คอยขับเคลื่อนซึ่งแต่ละตัวมีบุคลิกลักษณะที่แตกต่างกันบ้างใกล้เคียงกันบ้างทั้งที่เป็นมนุษย์อมนุษย์หรือสัตว์ต่าง ๆ อีกทั้งปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติหรืออภินิหารต่าง ๆ ที่ไม่สามารถเห็นได้ในชีวิตปัจจุบันก็ล้วนแต่เกิดขึ้นในวรรณคดีผ่านการร้อยเรียงและเรียบเรียงด้วยลายลักษณ์อักษรมีการใช้สำนวนและฉันทลักษณ์ที่แตกต่างกันไปตามแต่ความประสงค์ของผู้ประพันธ์ อย่างไรก็ตามส่วนสำคัญของวรรณคดีที่มีการเรียบเรียงและบอกเล่าสืบทอดต่อกันมานั้นย่อมสร้างจินตนาการให้เกิดกับผู้ที่ได้รับฟังหรือผู้อ่านแทบทั้งสิ้นอันนำไปสู่ความชื่นชม ประทับใจหดหู่ ตื่นเต้นลุ้นระทึกเป็นต้น จุดที่น่าสังเกตประการหนึ่งของวรรณคดีที่ถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยคือการแสดงออกถึงความรักใคร่ระหว่างตัวละครประเภทต่าง ๆ ที่ถือเป็นส่วนที่สร้างความตื่นเต้นและเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญ สำหรับวรรณคดีบางเรื่องนักวิชาการทางนาฏยศิลป์ไทยบางกลุ่มเรียกฉากการแสดงความรักใคร่ของตัวละครดังกล่าวว่า “การเข้าพระ-เข้านาง” สันนิษฐานว่าเป็นการกำหนดเรียกอันเกิดมาจากอากัปกิริยาของตัวละครที่กำลังแสดงความรักใคร่ต่อกันทั้งในรูปแบบของการสัมผัสไปจนกระทั่งการร่วมประเวณี หากแต่ในทางวรรณคดีและวรรณกรรมหรือแม้แต่งานละครสมัยใหม่จะกำหนดคำเพื่อใช้เรียกการแสดงฉากดังกล่าวว่า “บทอัศจรรย์” ดังนั้นเมื่อการแสดงบทอัศจรรย์ไปปรากฏอยู่ในการแสดงของนาฏยศิลป์ไทยตามขนบของราชสำนัก เช่นการแสดงละครในก็ยิ่งต้องพิจารณาถึงองค์ประกอบทางการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายที่ต้องใส่ใจ

เป็นอย่างมาก ต้องนำเสนอท่าทางให้สอดคล้องกับบทประพันธ์ท่าทางที่ถูกออกแบบก็ต้องมีความประณีตไม่ล่อแหลมหรือส่อไปในทางลามกอนาจาร “การนำบทอัศจรรย์มาทำเป็นการแสดงจะต้องระมัดระวังเรื่องจารีตและประเพณีในการแสดงเป็นสำคัญด้วยละครนอกมักจะมีความอิสระในการแสดงออกของบทบาทดังกล่าวมากกว่าละครในอาจจะด้วยเป็นเพราะนักแสดงใช้ผู้ชายทั้งหมดจึงทำให้ลดความเขินอายลงไป” (ธีระเดช กลิ่นจันทร์, สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2559) จากข้อสันนิษฐานในบทสัมภาษณ์ดังกล่าวจึงอาจสร้างความเข้าใจได้ว่าการแสดงบทอัศจรรย์ในนาฏยศิลป์ไทยมักจะไปปรากฏอยู่ในการแสดงละครนอกเสียส่วนใหญ่ซึ่งถือเป็นลักษณะเด่นของการแสดงละครนอกที่มักสอดแทรกเรื่องราวที่ทะลึ่งตึงตัง สองแง่สองง่าม การแสดงท่าทางก็ไม่จำเป็นต้องพิถีพิถันมากนักมีการเล่าเรื่องอย่างกระชับรวดเร็วตรงไปตรงมาที่สำคัญคือการใช้นักแสดงที่เป็นเพศชายทั้งหมดก็ยังสร้างความครื้นเครงและตลกขบขันอยู่เสมอทำให้แง่มุมบางประการของเนื้อหาจากวรรณคดีที่มีความตึงเครียดหรือล่อแหลมถูกทำให้ผ่อนคลายให้เบาบางลงคงเหลือไว้แต่ความหรรษาของการแสดงออกผ่านท่าทางเป็นสำคัญ

วรรณคดีและวรรณกรรมหรือนิทานพื้นบ้านที่มักสอดแทรกเรื่องราวการแสดงความรักใคร่ของตัวละครหรือที่เรียกว่าบทอัศจรรย์อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมาก็มีอยู่ให้เห็นได้หลายเรื่องที่ถูกนำมาสร้างสรรค์เป็นงานนาฏยศิลป์ไทยได้แก่ รามเกียรติ์ ไกรทอง ขุนช้างขุนแผน ลิลิตพระลอ ฯลฯ โดยเฉพาะเรื่องพระลอที่เห็นอย่างชัดเจนมากที่สุดเพราะมีการแสดงนาฏยศิลป์ไทยที่นำเสนอฉากแสดงความรักใคร่ระหว่างพระลอและพระเพื่อนพระแพงด้วยบทประพันธ์ที่มีความไพเราะสร้างจินตนาการให้กับผู้อ่านอย่างยิ่งสอดรับกับการแสดงท่าทางในลักษณะนาฏยศิลป์ไทยทำให้การแสดงบทอัศจรรย์ทางนาฏยศิลป์ไทยมีความประณีตงดงามและปราศจากความอนาจารอันเห็นความแตกต่างไปจากศิลปะการแสดงประเภทต่าง ๆ เป็นต้นว่างานภาพยนตร์หรือละครที่มักแสดงบทอัศจรรย์ผ่านกรรมวิธีการแสดงออกแบบสมจริงจากการศึกษางานเขียนและบทความทางด้านนาฏยศิลป์ไทยส่วนใหญ่มักเป็นการค้นคว้าเรียบเรียงในแง่มุมของประวัติศาสตร์ขนบและจารีตการแสดงอาวุธ การแสดงกระบวนท่ารำเดี่ยวหรือการแสดงเป็นชุดเป็นตอนแต่ยังไม่พบว่ามีการเรียบเรียงสาระสำคัญหรือมุมมองทางด้านการแสดงบทอัศจรรย์ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยเป็นกิจลักษณะมาก่อนผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะสร้างพื้นที่แห่งความรู้โดยใช้เนื้อหาที่มีอยู่ในงานนาฏยศิลป์ไทยอันเป็นภูมิปัญญาของนาฏยศิลปินที่ได้สั่งสมกันมาอย่างยาวนานนำมาเสนอในรูปแบบของนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ผ่านลีลาการเคลื่อนไหวทางร่างกายของนักแสดงซึ่งผู้วิจัย อาศัยวิธีการสังเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องผ่านเอกสารหนังสือตำรา การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ไทยทั้งนี้ก็เพื่อให้เกิดการสลายพรหมแดนแห่งความรู้ออกสู่ลีลาการเคลื่อนไหวและคาดหวังว่าจะเอื้อประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยหรืองานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในบริบทต่าง ๆ ในโอกาส

ต่อไปอีกด้วยอย่างไรก็ตามผู้วิจัย จะขอลำดับสาระสำคัญออกเป็นประเด็นย่อย ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจซึ่งจะนำเสนอดังต่อไปนี้

2.5.1 ความหมายของคำว่า "บทอัศจรรย์" เมื่อพูดถึงคำว่า "บทอัศจรรย์" นักวิชาการทางด้านวรรณคดีส่วนใหญ่จะมีความคุ้นเคยอย่างดีแต่เมื่อนำคำศัพท์ดังกล่าวมาใช้กับแวดวงนาฏยศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ไทยส่วนใหญ่มักให้คำตอบที่ใกล้เคียงกันคือ ไม่มั่นใจในความหมายของคำศัพท์ดังกล่าวผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าควรจะต้องอธิบายคำศัพท์ดังกล่าวให้เกิดความเข้าใจร่วมกัน บทอัศจรรย์สำหรับงานภาพยนตร์หรือละครอาจมีความหมายและวิธีการแสดงออกอย่างหนึ่งขณะที่บทอัศจรรย์ในนาฏยศิลป์ไทยก็มีลักษณะและวิธีการแสดงที่แตกต่างกันออกไปเช่นเดียวกัน กุหลาบ มัลลิกะมาส ได้อธิบายถึงบทอัศจรรย์ว่า"บทรักระหว่างเพศหรือที่เรียกกันว่า บทอัศจรรย์ เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่กวีสนใจมากอธิบายละเอียดในรูปของสัญลักษณ์เป็นส่วนใหญ่แต่ที่กล่าวโดยตรงก็มีเช่นใน ลิลิตพระลอและในนิราศบางเรื่อง" (กุหลาบ มัลลิกะมาส, 2516: 201) นอกจากนี้ สุปาณี พัดทอง ได้อธิบายว่า "บทอัศจรรย์คือบทพรรณนาแสดงเพศสัมพันธ์ของชายหญิงโดยใช้สัญญลักขณ์หรือสิ่งแทนทั้งนี้เพื่อสร้างจินตภาพและสื่ออารมณ์ความรู้สึกในห้วงภาวะแห่งรักของชายหญิงอย่างมีศิลปะ" (สุปาณี พัดทอง, 2552: 215) อีกทั้ง เปลื้อง ณนคร ได้อธิบายว่า "บทอัศจรรย์พรรณนาให้เห็นบทบาทการร่วมรักแต่ไม่อาจกล่าวตรง ๆ ได้จึงประดิษฐ์บทอัศจรรย์ขึ้น" (เปลื้อง ณนคร, 2505, :5) สอดคล้องกับ สุชาติ พงษ์พานิช ได้อธิบายว่า "บทอัศจรรย์หมายถึงบทพิศวาสพรรณนาที่ใช้สัญญลักขณ์เข้าช่วยในการประพันธ์ซึ่งสัญลักษณ์ในเรื่องเพศหมายถึงสิ่งแทนเมื่อกล่าวถึงเรื่องเพศหรือการประเวณีของตัวละครในวรรณคดี" (สุชาติ พงษ์พานิช, 2517: 5)

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ค้นคว้าเพิ่มเติมพบว่ามูลเหตุหรือที่มาของการเรียกบทอัศจรรย์นั้นมีประเด็นที่น่าสนใจโดย บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้อธิบายถึงเหตุที่เรียกว่าบทอัศจรรย์ไว้ว่า

> ส่วนที่เรียกว่าบทอัศจรรย์นั้นหมายเฉพาะส่วนที่พรรณนาการร่วมประเวณีและอารมณ์ของตัวละครโดยใช้สัญญลักขณ์เป็นเครื่องเปรียบกล่าวคือนับตั้งแต่เริ่มร่วมประเวณีจนถึงจุดสุดยอดในการสังวาส (Orgasm) ของตัวละครส่วนอื่น ๆ คือการเล้าโลมเคล้าคลึงการเกี้ยวพาราสีการป้องปัดและการบรรยายถึงความพึงพอใจในรสแห่งกามารมณ์นับเป็นส่วนประกอบของบทอัศจรรย์ทั้งสิ้น (ซึ่งจะต้องประกอบไปด้วยกันทุกครั้งของการร่วมเพศ) (อ้างถึงในสุชาติ พงษ์พานิช, 2517, น. 45-46)

อีกทั้ง สุชาติ พงษ์พานิช ได้แสดงข้อสันนิษฐานของการเรียกบทอัศจรรย์ โดยได้แสดงทรรศนะอย่างน่าสนใจไว้ว่า

> การเรียกชื่อบทสังวาสแบบสัญญลักขณ์นิยมทั้งที่มีและไม่มีคำว่า “อัศจรรย์” ว่าบทอัศจรรย์คงมาจากคำว่า “อัศจรรย์” ในลิลิตพระลอ...ในสมัยสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่พบว่ามีวรรณคดีเรื่องใดนอกจากลิลิตพระลอที่ปรากฏคำว่าอัศจรรย์ในบทดังกล่าวคำนี้จะมีปรากฏอีกครั้งในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นราวรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหน้านภาลัยคือในเรื่องอิเหนารามเกียรติ์ ฯลฯ โดยกวีคงใช้คำว่า “อัศจรรย์” ในความหมายเดียวกับคำว่า “ประเวณี” หรือ “สังวาส” โดยแน่แท้ (สุชาติ พงษ์พานิช, 2517: 57)

จากที่กล่าวมาเห็นได้ชัดว่าเมื่อกล่าวถึงบทอัศจรรย์ในเชิงวรรณคดีมักจะเกี่ยวข้องกับเรื่องการแสดงออกทางเพศเป็นการพรรณนากิจกรรมทางเพศของตัวละครระหว่างเพศชายและเพศหญิงซึ่งถูกนำเสนอด้วยลายลักษณ์อักษรอย่างมีฉันทลักษณ์ ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการสร้างจินตนาการของผู้อ่านและผู้ที่ศึกษาวรรณคดีให้เกิดจินตภาพคล้อยตามผู้ประพันธ์ให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้อย่างไรก็ดีการรับรู้ผ่านลายลักษณ์อักษรที่มีเนื้อหาแบบบทอัศจรรย์นั้นย่อมขึ้นอยู่กับประสบการณ์ในการศึกษางานวรรณคดีของผู้อ่านเช่นเดียวกัน สังเกตได้จากเมื่อมีการศึกษาบทอัศจรรย์ในขณะที่เป็นวัยเด็กอาจไม่เข้าใจในความหมายที่ผู้ประพันธ์ต้องการอธิบายมากนัก แต่เมื่อมีอายุมากขึ้นตามวัยและประสบการณ์เป็นไปได้ว่าย่อมเกิดความเข้าใจในบทอัศจรรย์เหล่านั้นมากขึ้นตามลำดับไปด้วย ส่วนสำคัญที่ปรากฏในบทอัศจรรย์ของวรรณคดีส่วนใหญ่มิได้เป็นการใช้ภาษาที่ตรงไปตรงมาแต่ประการใดหากแต่เป็นการใช้คำอุปมาอุปไมยที่เปรียบเทียบลักษณะต่าง ๆ ของร่างกายมนุษย์หรือกิริยาต่าง ๆ ของตัวละครนั้นผ่านเหตุการณ์ธรรมชาติหรือสิ่งของตามธรรมชาติอย่างมีชั้นเชิงนั่นเองผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการเปรียบเทียบเช่นที่ สุปาณี พัดทอง ได้กล่าวถึงไว้โดยสังเขปดังนี้

> การใช้เรือกับพายมาเปรียบเทียบเชื่อมโยงกับสัญลักษณ์เชิงสังวาส มีอิทธิพลสืบมาถึงโคลงและกลอน นิราศสมัยรัตนโกสินทร์กวีนิยมใช้ “เรือ” เป็นสัญลักษณ์แทนเพศหญิงและใช้ “พาย” แทนเพศชาย ท่ามกลางบริบทของสายน้ำและคลื่นลมทำให้เกิดจินตภาพอันสื่อความหมายถึงความสัมพันธ์ของชายหญิงซึ่งต้องอยู่เคียงคู่กันต้องพึ่งพาอาศัยกันเช่นเดียวกับเรือที่ไม่อาจขาดพายและพายก็จะไร้ความหมายหากไม่มีเรือ...การเปรียบเทียบโดยใช้สัญลักษณ์เกี่ยวกับเรือในการสื่อนัยยะของการเสพสังวาสได้ปรากฏสืบมาในวรรณคดีรัตนโกสินทร์จำนวนมาก เช่น นิราศพม่าที่ท่าดินแดงบรรยายบทอัศจรรย์ด้วยการอุปมาเปรียบเทียบเสียงกระทุ้งเส้าที่เร้าเร่งพลพายเหมือนพฤติกรรมความรักของกวีที่กระทำต่อนางผู้เป็นที่รักเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงนัยความสัมพันธ์ทางเพศ (สุปาณี พัดทอง, 2552: 217)

ในประเด็นของบทอัศจรรย์ทางนาฏยศิลป์ไทยนั้น วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้ให้ข้อคิดเห็นที่น่าสนใจไว้ดังนี้

> บทอัศจรรย์ในนาฏยศิลป์ไทยก็คือการแสดงบทรักหรือบทที่มีการได้เสียกันของตัวละคร แต่ในทางจารีตของนาฏยศิลป์ไทยนั้นการที่จะมาแสดงบทอัศจรรย์แบบตรงไปตรงมาย่อมไม่สามารถปฏิบัติได้อย่างชัดเจนนักต่างกับภาพยนตร์ที่สามารถแสดงท่วงท่ากอดรัดฟัดเหวี่ยงเพื่อให้เห็นการแสดงออกซึ่งบทรักของตัวละครได้อย่างชัดเจนโดยการแสดงบทอัศจรรย์ในแบบนาฏยศิลป์ไทยราชสำนักจะใช้การเข้าเกี้ยว (ในที่นี้ผู้เขียนขอขยายความว่าการเข้าเกี้ยวคือการปฏิบัติท่าร่ายรำระหว่างตัวละครพระละครนางที่กำลังจะแสดงความรู้สึกรักใคร่และอาจพัฒนาต่อไปเป็นการร่วมประเวณีต่อกัน) โดยการเกี้ยวของละครรำมีหลายอย่างขึ้นอยู่กับชนิดของละครด้วย (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559)

อีกทั้ง ธรากร จันทนะสาโร ได้นำเสนอความคิดเห็นไว้ว่า “บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเป็นบทเฉพาะที่อธิบายความสัมพันธ์ทางเพศระหว่างตัวละครชาย หญิง มีการใช้ท่าทางในการแสดงด้วยการตีบทที่งดงามไม่น่าเกลียดหรือสื่อสารอย่างตรง ๆ แต่เป็นการใช้ลักษณะการเปรียบเทียบกับสิ่งต่าง ๆ รอบตัวโดยท่าร่ายรำที่เกิดขึ้นมักจะแสดงในลักษณะของตัวละครที่กำลังนั่งเคียงคู่ประกบกันอยู่” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 11 เมษายน 2559)

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า “บทอัศจรรย์” ที่ปรากฏในนาฏยศิลป์ไทยหมายถึงบทการแสดงที่มีเค้าโครงเรื่องหรือวิธีการดำเนินการโครงเรื่องมาจากวรรณกรรม วรรณคดี นิทานที่ตัวบทได้อธิบายถึงเหตุการณ์ระหว่างตัวละครตั้งแต่สองตัวขึ้นไปที่ปฏิบัติกิจกรรมทางเพศซึ่งตัวละครเหล่านั้นต้องดำเนินอยู่ภายใต้อารมณ์ความรู้สึกรักห่วงหาหวงแหนระหว่างตัวละครด้วยกันเอง บทอัศจรรย์เป็นบทที่มีความพิเศษอย่างหนึ่งในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยทำให้การรับชมการแสดงเรื่องนั้น ๆ เกิดอรรถรสและเพิ่มสีสันให้กับการแสดงมากขึ้น โดยมากแล้วในนาฏยศิลป์ไทยมักจะพบการนำเสนอบทดังกล่าวผ่านรูปแบบละครนอกที่นิยมใช้นักแสดงผู้ชายเล่น เป็นไปได้ว่าอาจลดความเขินอายระหว่างตัวละครเมื่อต้องแสดงบทบาทที่ถึงเนื้อถึงตัวอีกทั้งการแสดงละครนอกยังมักดำเนินเรื่องราวอย่างรวดเร็วตลกสนุกสนาน บางครั้งอาจปนเรื่องความทะลึ่งของตัวละครเข้าไปด้วยจึงไม่เป็นที่น่าแปลกใจหากเห็นการแสดงบทอัศจรรย์ที่มีการเล่าผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างตรงไปตรงมา เฉกเช่นละครนอกและในทางตรงกันข้ามนั้นรูปแบบละครในก็ไม่ได้ปฏิเสธการแสดงบทอัศจรรย์หากแต่จะมีวิธีการและขนบประเพณีในการแสดงที่แตกต่างไปและเป็นเรื่องที่น่าศึกษาค้นคว้าต่อไปในอนาคต

2.5.2 ลักษณะบทอัศจรรย์ที่ปรากฏในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย การแสดงบทอัศจรรย์ในนาฏยศิลป์ไทยมีจารีตและประเพณีทางวัฒนธรรมเป็นกรอบในการกำหนดวิธีการแสดงออกแตกต่างไปจากงานศิลปะการแสดงชนิดอื่น ๆ ที่สามารถพบเห็นการแสดงบทอัศจรรย์ที่ชัดเจนและตรงไปตรงมา หมายความว่ากรณีที่หากเกิดการแสดงบทอัศจรรย์ในนาฏยศิลป์ไทยที่มีความชัดเจนและตรงไปตรงมาจนเกินขอบเขตของความงามทางนาฏยศิลป์ไทยสุนทรียะของนาฏยศิลป์ไทยในบทอัศจรรย์เหล่านั้นก็อาจไม่หลงเหลืออยู่เลยก็เป็นได้ ซึ่งจากความคิดเห็นของผู้เขียนมีความสอดคล้องกับมุมมองของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> ลักษณะการแสดงออกของตัวละครต่าง ๆ ในนาฏยศิลป์ไทยที่กำลังแสดงบทอัศจรรย์นั้นสามารถสังเกตด้วยท่าทางได้อย่างง่าย ๆ นั่นคือหากเมื่อใดที่ตัวละครทำท่านอนทับซ้อนกันและหันหน้าหาผู้ชมหมายความว่าจินตนาการต่อไปของนักแสดงและผู้ชมคือฉากการร่วมประเวณีซึ่งในทางปฏิบัตินาฏยศิลปินไม่นิยมทำท่าทางต่าง ๆ และเมื่อเสร็จกิจกามารมณ์ของตัวละครแล้วนักแสดงก็จะทำท่านอนทับซ้อนกันเช่นเดิมและหันหลังให้ผู้ชมแทนซึ่งเป็นประเพณีในการแสดงท่าทางจากบทอัศจรรย์ของนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559)

การแสดงบทอัศจรรย์ในนาฏยศิลป์ไทยที่มีเนื้อหามาจากวรรณคดีนั้นปฏิเสธไม่ได้ที่จะต้องอาศัยบทประพันธ์เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่าทางหรือกระบวนท่าร่ายรำซึ่งมีแนวปฏิบัติที่ถูกกำหนดไว้สองลักษณะด้วยกันคือลักษณะแรกท่าทางและท่าร่ายรำที่เกิดขึ้นอันบ่งบอกว่าตัวละครกำลังเกี้ยวพาราสีกันจะปฏิบัติโดยอาศัยการร่ายรำและตีบทซึ่งมีบทประพันธ์จากวรรณคดีเป็นสิ่งกำหนดและนักแสดงจะทำท่าทางให้สอดคล้องส่วนลักษณะที่สองนั้นหากไม่มีบทประพันธ์เป็นสิ่งกำหนดท่าทางนักแสดงจะเริ่มปฏิบัติท่าทางแบบเกี้ยวพาราสีโดยเริ่มต้นจากที่ตัวละครชายแสดงความพยายามที่จะสัมผัสจับต้องส่วนต่าง ๆ ในร่างกายตัวละครหญิงเริ่มจากส่วนด้านบนสุดไล่เรียงลงมาถึงส่วนด้านล่างสุดในท่านั่งนับตั้งแต่ศีรษะ ใบหน้า แก้ม คาง หัวไหล่ เนินอกและเอวตามลำดับ

สิ่งที่น่าสังเกตคือในวรรณคดีบางเรื่องหากกวีอยากถ่ายทอดภาวะอารมณ์ทางเพศของตัวละครเพื่อให้เนื้อเรื่องมีอรรถรสและครบเครื่องมากขึ้นกวีก็มักเรียบเรียงบทประพันธ์ให้เป็นเชิงอุปมาอุปไมย และเมื่อบทประพันธ์นั้นถูกปริวรรตให้กลายมาเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยก็มักจะเห็นได้ว่าการแสดงท่าทางให้ตรงกับบทประพันธ์ในฉากร่วมประเวณีนั้นไม่สามารถเกิดขึ้นได้จริง ทั้งนี้เพราะถือว่าคติในเรื่องความงดงามเชิงสุนทรียะที่ปรมาจารย์และนาฏยศิลปินทางนาฏยศิลป์ไทยส่วนใหญ่เล็งเห็นแล้วว่าเป็นเรื่องที่ไม่สมควรแสดงออกต่อสาธารณะและถือเป็นกระบวนรำที่อาจก่อให้เกิดความน่าพิศสมัย

การแสดงนาฏยศิลป์ไทยมักจะประกอบไปด้วยส่วนสำคัญ 3 ส่วนคือดนตรี ท่าทางและบทประพันธ์ทั้งหมดต้องเกิดขึ้นไปพร้อม ๆ กันจะขาดอย่างใดอย่างหนึ่งไปเสียมิได้นั่นจึงทำให้ส่วนประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเรื่องหนึ่ง ๆ หรือตอนหนึ่ง ๆ นั้นเกิดเป็นขนบในการแสดงที่มีองค์ประกอบที่สัมพันธ์กันอยู่มากมายผู้เรียนทางด้านนาฏยศิลป์จะต้องอาศัยไหวพริบในการแสดงท่าทางต่าง ๆ ตามความชำนาญของตนเองที่ได้ฝึกฝนมาด้วยเช่นกันอย่างไรก็ดีในด้านการฝึกหัดบทอัศจรรย์ในนาฏยศิลป์ไทยผู้เรียนมักจะถูกถ่ายทอดท่าร่ายรำจากครูอาจารย์แบบตัวต่อตัวซึ่งท่าทางเหล่านั้นจะมีการจัดเรียงเอาไว้อย่างเป็นระบบและขั้นตอนผู้เรียนจะฝึกหัดข้ามขั้นตอนของท่าทางต่าง ๆ ที่กำหนดเอาไว้ไม่ได้โดยบทอัศจรรย์ที่ปรากฏในชั้นเรียนนั้นจะเริ่มจากการใช้ท่าร่ายรำที่เริ่มต้นจากส่วนศีรษะใบหน้า ไหล่ ลำตัวและเอวตามลำดับแต่เมื่อบทอัศจรรย์ปรากฏในลักษณะของการแสดงจริงท่าทางจะเริ่มต้นจากส่วนใดก่อนก็ได้ไม่มีกำหนดเอาไว้ตายตัวหากแต่ขึ้นอยู่กับความประสงค์ของนาฏยศิลปินผู้ออกแบบท่าร่ายรำอีกทั้งยังใส่ใจกับความสอดคล้องระหว่างบทประพันธ์กล่าวคือเมื่อบทประพันธ์กล่าวถึงส่วนใดท่าร่ายรำก็จะตีบทหรือแสดงลีลาให้ตรงกันโดยปริยาย โดยผู้วิจัยขอนำเสนอประเด็นสำคัญที่ปรากฏในการแสดงบทอัศจรรย์ที่เกิดขึ้นในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยดังต่อไปนี้

2.5.2.1 “การเข้าเกี้ยว” หรือ **“การเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวละคร”** การเข้าเกี้ยวเป็นส่วนหนึ่งของลีลาท่าร่ายรำในนาฏยศิลป์โดยการเกี้ยวในละครนั้นก็มีรูปแบบแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับชนิดของละครเช่นการเกี้ยวที่ปรากฏในการแสดงละครในย่อมมีความแตกต่างกับละครนอกหรือในละครพันทางก็จะแตกต่างจากละครเสภาเช่นเดียวกัน เป็นต้นว่าบทเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนข้างขุนแผนนักแสดงจะแสดงบทอัศจรรย์อย่างถึงเนื้อถึงตัวระหว่างผู้แสดงด้วยกันเองไม่มุ่งเน้นความประณีตในท่าร่ายรำมากนักขาดความนุ่มนวลของการเคลื่อนไหวซึ่งเป็นการแสดงออกแบบเสมือนจริงหรือเป็นธรรมชาติจุดที่น่าสังเกตคือสำหรับบทอัศจรรย์ที่มีการจับต้องเรือนร่างในส่วนสำคัญของตัวละครก็มักไม่ได้สัมผัสจริง ๆ แต่จะใช้การเอียงของลำตัวเพื่อมาบดบังหรือสร้างภาพลวงตาว่าตัวละครนั้นกำลังสัมผัสเรือนร่างสำคัญอยู่สำหรับลีลาท่าร่ายรำที่ปรากฏได้แก่ท่าเชยคาง ท่าจับแก้ม ท่าปัดสองมือ ท่าถูหน้าขา ท่าสอดจีบเสยหน้าอกหรือการใช้มือขวาของตัวละครชายปาดพาดผ่านบริเวณหน้าอกของตัวละครหญิงเป็นต้น ท่าทางที่กล่าวมานี้เป็นท่าทางเชิงสัญลักษณ์ของตัวละครที่เปรียบเสมือนการเตรียมตัวเพื่อร่วมประเวณีกัน

2.5.2.2 เพลงหน้าพาทย์ เพลงที่ใช้บรรเลงเพลงประกอบการแสดงบทอัศจรรย์มักนิยมใช้เพลงหน้าพาทย์ชื่อ “โลม” และ “ตระนอน” ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนและละครรำของไทยจุดที่น่าสนใจพบว่าเมื่อวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์โลมผู้แสดงก็จะทำท่าร่ายรำที่เป็นกิริยาอาการของการเล้าโลมเช่นท่าเชยคาง ท่าจับแก้ม ท่าปัดสองมือ ฯลฯ ส่วนหน้าพาทย์

เพลงตระนอนผู้แสดงจะแสดงท่าร่ายรำเพื่อเตรียมนอนซึ่งอาจให้ความหมายว่าเป็นการเตรียมตัวเพื่อเริ่มการร่วมประเวณีอันเป็นอิริยาบถที่พัฒนามาจากธรรมชาติของมนุษย์อย่างไรก็ดีท่าร่ายรำที่ปรากฏในการแสดงเพลงหน้าพาทย์ตระนอนไม่ปรากฏว่ามีท่าทางที่เป็นสัญลักษณ์ในเรื่องทางเพศหากแต่เป็นกระบวนท่าร่ายรำตามแบบมาตรฐานเฉพาะตัวมุ่งเน้นความสง่างาม ความงดงามของการเคลื่อนไหว ประเด็นที่น่าพิจารณาเพิ่มเติมคือในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตระนอนเมื่อตัวละครผู้หญิงนอนอยู่ด้านหน้าของตัวละครผู้ชายก็สามารถสื่อสารแทนได้ว่าเป็นการร่วมประเวณีของตัวละครซึ่งดำเนินไปตามลักษณะการประพันธ์ของวรรณคดีเรื่องนั้น ๆ สำหรับเพลงหน้าพาทย์โลมกิริยาท่าทางของตัวละครเปรียบเสมือนกับการเล้าโลมเป็นการเชื้อเชิญให้ตัวละครได้ร่วมหลับนอนกันแต่ยังไม่ถึงขั้นร่วมประเวณีนอกจากนี้ “หน้าพาทย์โลมกับตระนอนไม่จำเป็นต้องใช้คู่กันบางคนก็จะใช้เฉพาะหน้าพาทย์เพลงโลมอย่างเดียวในการใช้เพื่อสื่อความหมายในเรื่องของการแสดงบทอัศจรรย์” (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 2.9 การเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวละครพระและละครนางนางตามขนบนาฏยศิลป์ไทย (การเข้าเกี้ยวหรือการเกี้ยวพาราสีประกอบเพลงหน้าพาทย์โลม)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 2.10 การเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวละครพระและละครนางตามขนบนาฏยศิลป์ไทย
(การเข้าเกี้ยวหรือการเกี้ยวพาราสีแล้วสิ้นสุดลงด้วยเพลงหน้าพาทย์ตระนอน)
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.5.3 บทสรุป ในประเพณีการแสดงนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนักมีส่วนประกอบทางการแสดงที่ถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญและมีอิทธิพลต่อการดำเนินเรื่องราวอย่างมากนั่นคือการแสดง “บทอัศจรรย์” อันหมายถึงการแสดงบทบาทสมมุติตามเนื้อหาหรือบทประพันธ์จากวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงการเล้าโลมและต่อเนื่องด้วยการร่วมประเวณีของตัวละครในลักษณะตามแบบธรรมชาติทั้งตัวละครที่เป็นมนุษย์กับมนุษย์และตัวละครที่เป็นอมนุษย์กับอมนุษย์สำหรับวรรณคดีบางเรื่องเห็นได้ว่ามีการกล่าวถึงการร่วมประเวณีกันระหว่างมนุษย์กับอมนุษย์ด้วยเช่นกัน ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นการร่วมประเวณีในแบบที่ผิดแปลกไปจากธรรมชาติเป็นจินตนาการที่เกิดขึ้นเหนือธรรมชาติเกินความเป็นจริงกระทั่งสามารถเกิดการปฏิสนธิส่งผลให้เกิดเป็นตัวละครใหม่ที่มีความวิเศษและแตกต่างไปจากคนธรรมดาทั่วไป ความแตกต่างนี้เห็นได้จากที่ตัวละครนั้นมีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์

สามารถเหาะเหินเดินอากาศได้ซึ่งก็ย่อมขึ้นอยู่ว่าจะถูกประพันธ์ไว้เช่นไรสำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยก็ได้คิดประดิษฐ์รูปแบบของการแสดงที่สามารถถ่ายทอดและสื่อความหมายแทนลายลักษณ์อักษรจากบทประพันธ์นั้น ๆ ได้เช่นกันจนกลายเป็นจารีตของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยขึ้นในที่สุดโดยใช้ทำนองดนตรีและบทร้องตามบทประพันธ์ของวรรณคดีมาสร้างสรรค์และร้อยเรียงประกอบเข้ากับกระบวนท่าร่ายรำและทุกอย่างกระทำผ่านการอุปมาอุปไมยแทบทั้งสิ้น ทั้งนี้ก็เพราะเป็นการช่วยให้คนดูเกิดจิตนาการและความเข้าใจที่ตรงกันช่วยลดความชัดเจนของท่าทางที่แสดงถึงการร่วมประเวณีของตัวละครอย่างชัดเจนและตรงไปตรงมาซึ่งเป็นเรื่องที่สังคมไทยยังไม่ให้การยอมรับและเปิดเผยในเชิงประจักษ์

ลีลาท่าทางของการแสดงในบทอัศจรรย์ที่ปรากฏในนาฏยศิลป์ไทยจะแตกต่างจากท่าทางของบทอัศจรรย์ที่ใช้ในการฝึกหัดในชั้นเรียนเนื่องจากท่าที่ใช้ในการเรียนการสอนนั้นกระบวนท่าในการรำจะถูกจัดเรียงไว้อย่างเป็นมาตรฐานโดยมักจะจัดลำดับท่าของการเข้าเกี้ยว (หรือการเกี้ยวพาราสี) จากส่วนบนของร่างกายลงมาหาส่วนล่าง เช่นเริ่มจากการปัดสองมือจากไหล่ไล่ลงมาด้วยการปัดแก้ม เชยคาง ปัดทีละมือและการถูหน้าขาซึ่งเมื่อนำมาใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยกระบวนท่าในบทอัศจรรย์จะถูกออกแบบและกำหนดการใช้ท่าโดยผู้กำกับการแสดงจะไม่มีการเรียงลำดับของการใช้ท่าในการเกี้ยวพาราสีของตัวละครชายและหญิงหรือที่เรียกว่า“การเข้าพระ-เข้านาง”ส่วนท่าทางที่นำมาใช้ในการเข้าเกี้ยวโดยส่วนมากมักจะเริ่มจากการปัดสองมือที่หมายถึงการที่ตัวละครนางปัดมือของตัวละครพระออกจากไหล่แล้วจะต่อด้วยการใช้ท่าทางในการเข้าเกี้ยวท่าใดนั้นก็จะขึ้นอยู่กับบทละครโดยท่าทางในการเข้าเกี้ยวจะมีอยู่หลายท่าด้วยกันได้แก่ท่าปัดมือเดียว ท่าหอม ท่าปัดแก้ม ท่าเชยคาง ท่ากอด ท่าถูหน้าขาเป็นต้น นอกจากนี้แล้วอาจมีท่าทางเพิ่มเติมที่จะทำให้การเกี้ยวพาราสีดูสมจริงมากขึ้น เช่นท่าการจับมือ การหอมแก้ม การจุมพิตไปบนมือหรือแม้แต่ตัวละครพระลูบไล้ไปบนแขนของตัวละครนางเป็นต้น เหล่านี้ล้วนแต่เป็นลีลาท่าทางที่ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงนำมาใช้เป็นท่าเพิ่มเติมนอกเหนือไปจากท่าร่ายรำในการเกี้ยวพาราสีของตัวละครซึ่งแตกต่างจากท่าทางที่ฝึกหัดในชั้นเรียน

สำหรับเพลงที่นำมาใช้จะเป็นเพลงหน้าพาทย์โลม (ใช้ในการเกี้ยวพาราสีหมายถึงการเล้าโลมด้วยความรัก) แต่ในปัจจุบันสำหรับการแสดงมักนิยมนำเพลงอื่น ๆ ที่มีเนื้อร้องและความหมายตามบทประพันธ์มาใช้ประกอบการแสดงในบทการเกี้ยวพาราสีและมีการตีท่าร่ายรำตามบทประพันธ์เหล่านั้นแทนการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์โลมอยู่บ่อยครั้งเมื่อผ่านกระบวนการของการแสดงในการเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวละครพระและตัวละครนางในทางการแสดงนาฏยศิลป์ไทยจะมีวิธีที่จะทำให้ผู้ชมการแสดงเข้าใจได้ว่าตัวละครพระและตัวละครนางได้มีการร่วมประเวณีหรือมีความสัมพันธ์ทางเพศได้เสียเป็นเมียผัวตามบทประพันธ์เรียบร้อยแล้วนั้นจะใช้วิธีทางการแสดงด้วยการให้ตัวละครพระนอนอยู่ทางด้านหลังของตัวละครนางโดยท่านอนนั้นจะกระทำโดยการที่ตัวละครนางจะวางแขน

ทั้งสองข้างลงบนพื้นโดยแขนซ้ายจะถูกวางลงด้านข้างลำตัวแขนขวาจะวางอยู่ด้านหน้าลำตัวในลักษณะแขนตึงส่วนตัวละครพระจะวางแขนซ้ายไว้บนพื้นด้านข้างลำตัวในลักษณะแขนตึงแขนขวาวางอยู่บนต้นขาของตัวละครนางในลักษณะของการวางมือกอดส่วนเพลงที่ใช้จะเป็นเพลงหน้าพาทย์ในเพลงตระนอน (ใช้ในการนอน) ตามขนบทางการแสดงเมื่อตัวละครแสดงท่าของการเกี้ยวพาราสีแล้วลงนอนนั่นหมายความถึงตัวละครกำลังแสดงการร่วมประเวณีตามบทการแสดงหากแต่ในปัจจุบันการแสดงก็ได้นำวิธีการใช้แสงเข้ามาช่วยด้วยการลดความสว่างของแสงไฟให้มืดลงเมื่อตัวละครลงนอนหรืออาจจะปิดม่านก็เป็นอันเข้าใจตรงกันว่าตัวละครได้ร่วมหลับนอนตามปกติธรรมชาติเป็นที่เรียบร้อยแล้วต่อจากนั้นจึงจะเริ่มการแสดงในฉากต่อไป

2.6 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์กับวรรณกรรมไทยและงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง

นาฏศิลป์ไทยมีอิสระในการแสดงน้อยทำให้การแสดงนาฏยศิลป์ไทยไม่นิยมนำเสนอการแสดงที่สื่อหรือแสดงออกในเรื่องของเพศอย่างตรงไปตรงมา ก่อให้เกิดการแอบแฝงซ่อนเร้นเพื่อปิดบังเรื่องของการแสดงออกทางเพศไว้ในส่วนต่าง ๆ ของลีลาการแสดงแต่เนื่องด้วยลีลาและท่าทางของการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยเพียงอย่างเดียวไม่สามารถทำให้ผู้ชมการแสดงเกิดความเข้าใจได้ว่านั่นคือฉากการแสดงที่กำลังนำเสนอลีลาทางการแสดงที่ว่าด้วยเรื่องของกามวิสัยที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครผู้ชมการแสดงจะถูกทำให้เข้าใจในเนื้อหาของการแสดงด้วยการบทเจรจาเป็นหลัก ซึ่งจะแตกต่างจากวรรณกรรมของยุโรปที่จะนำเสนอบทรักของตัวละครอย่างตรงไปตรงมา ยกตัวอย่างเช่น การแสดงบัลเลต์ซึ่งเป็นวรรณกรรมชั้นสูงเมื่อถูกนำมาทำเป็นการแสดงก็จะนำเสนอฉากการกอดจูบอย่างตรงไปตรงมาทำให้ผู้ชมการแสดงเห็นภาพของการแสดงบทรักระหว่างตัวละครได้อย่างชัดเจน ดังเช่นวรรณกรรมเรื่อง โรมีโอ แอน จูเลียต (Romeo And Juliet) บทประพันธ์ของกวีที่เลื่องชื่อคือ วิลเลียม เช็คสเปียร์ (William Shakespeare) เป็นต้น ในยุคปัจจุบันวรรณกรรมไทยถูกนำมาเป็นโครงเรื่องในการสร้างสรรค์ผลงานอยู่ในหลากหลายรูปแบบ เช่น งานละครเวที ละครวิทยุและโทรทัศน์ หรือแม้แต่งานภาพยนตร์ก็ตาม ดังนั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจในมุมมองของศิลปะการแสดงเชิงสร้างสรรค์จึงขอยกตัวอย่างของงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ดังต่อไปนี้

2.6.1 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์กับวรรณกรรมไทย จากการศึกษารูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในเรื่องต่าง ๆ ผู้วิจัยพบว่าการแสดงในเรื่องนารายณ์อวตาร เป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่นำเนื้อหาจากวรรณกรรมไทยเรื่องรามเกียรติ์มาทำเป็นการแสดงสร้างสรรค์โดยใช้วิธีการปะติดไม่ได้เรียงตามลำดับของเรื่อง เป็นการนำเสนอเนื้อหาจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ เพียงแค่บางตอนในการสร้างสรรค์ผลงานโดยการแสดงเรื่องนารายณ์อวตารยังคงรักษาหัวใจสำคัญของเนื้อหา

ในเรื่องของความดีความชั่ว คงเอกภาพของเนื้อหาวรรณกรรมที่สอนในเรื่องความดีความเลวดังบทการแสดงในองก์แรก คือกำเนิดความชั่ว องก์ที่สามคือกำเนิดความดี ถึงแม้ว่าเนื้อหาในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่องนารายณ์อวตารจะนำเสนอจะเป็นรูปแบบอื่นไปแล้วก็ตามแต่การแสดงเรื่องนารายณ์อวตารก็ถือเป็นตัวอย่างของการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ที่ยังคงหัวใจของวรรณกรรมมารักษาไว้ในการสร้างสรรค์ ดังคำกล่าวของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้แสดงทรรรศนะเกี่ยวการแสดงเรื่องนารายณ์อวตารไว้ดังนี้

> การแสดงเรื่องนารายณ์อวตาร เป็นการนำวรรณกรรมไทยที่ทรงคุณค่ามาเป็นแนวทางในการออกแบบบทการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานต้องการให้นางนารายณ์แปลงตัวละครสำคัญในเรื่องมีความมหัศจรรย์ ลีลาการเคลื่อนไหวใช้แนวทางจากระบำที่อยู่ในอินโด ที่มีนางทั้งหมดเก้าตัว การวางมือคือการนำเสนอท่าที่ประดิษฐ์ มีเรื่องของจริตเกินธรรมดา ดูแล้วเป็นอีโรติก (Erotic) ท่าที่อยู่ในหนังสือเป็นลีลาของบัลเลต์ผู้หญิง ความเป็นคลาสสิคแบบมีแบบแผน บัลเลต์กับรำไทยมีความคลายเคียง เซอร์เรียว (Surreal) คือความเกินจริง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 12 กรกฎาคม 2559)

ภาพที่ 2.11 ภาพจากการแสดงเรื่อง Narai Avatara
ที่มา: Naraphong Charassri, 2007: 113

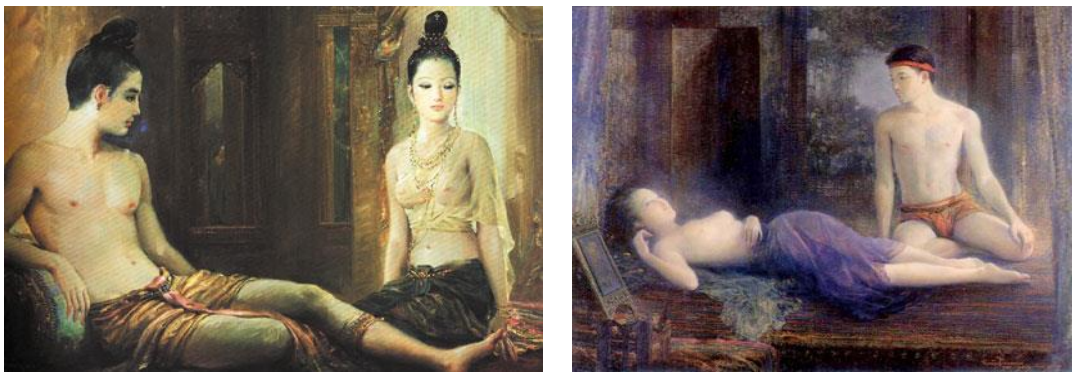
ในการศึกษารูปแบบศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องนี้ ผู้วิจัย จะได้นำผลที่ได้จากการศึกษาการแสดงเรื่องนารายณ์อวตาร ไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานเนื่องจากเป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่คำนึงถึงเนื้อหาจากวรรณกรรมไทยมาใช้ออกแบบองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ ซึ่งงานวิจัยเรื่องนารายณ์อวตารนี้ มีความสอดคล้องและใกล้เคียงกับงานวิจัยที่ผู้วิจัยกำลังดำเนิน

การศึกษาอยู่ในหลายประเด็นที่สำคัญ โดยผู้วิจัยจะได้ศึกษาเพิ่มเติมถึงเนื้อหาที่เกี่ยวกับองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์จากผลงานการสร้างสรรค์เรื่องนารายณ์อวตาร รวมถึงเอกสารวิจัยเพื่อจะได้นำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานและจัดทำเอกสารของงานวิจัยชิ้นนี้ในลำดับต่อไป

2.6.2. ศิลปะแขนงอื่น ๆ ศิลปะเป็นสิ่งสวยงามที่สามารถกล่อมเกลาอารมณ์และจิตใจให้อ่อนโยนไม่หยาบกระด้างศิลปะจึงเป็นพื้นฐาน ทางศีลธรรมและเป็นวัฒนธรรมที่มนุษย์ทุกยุคทุกสมัยสร้างขึ้นเพื่อจรรโลงจิตใจให้กับคนในสังคม ศิลปะเป็นผลงานการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่กลั่นกรองมาจากอารมณ์และความรู้สึกในจิตใจของศิลปินเช่นนี้แล้วคงไม่อาจปฏิเสธได้ว่า ความรู้สึกในจิตใจของศิลปินนั้นก็แสดงออกในเรื่องของกามวิสัยดังจะเห็นได้จากงานทางทัศนศิลป์ ประติมากรรม รวมถึงงานวรรณคดี ก็เช่นเดียวกัน ดังที่ สุริชัย หวันแก้ว ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับกามวิสัยของมนุษย์ไว้ได้อย่างน่าสนใจว่า

> มนุษย์สร้างสรรค์ศิลปะแขนงต่าง ๆ ขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายทั้งทางกายและจิตใจทั้งเพื่อความงามหรือสุนทรียะและเพื่อประโยชน์ใช้สอยหากพิจารณาจากทฤษฎีการแสดงออก (Theory of Expression) ศิลปะ คือ การแสดงออกซึ่งรู้สึกที่อยู่ภายในตัวมนุษย์ เช่น อารมณ์รัก เศร้า หวาดกลัว เป็นต้น พื้นที่ส่วนหนึ่งของศิลปะตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเกี่ยวข้องกับเรือนร่างของมนุษย์และอารมณ์ทางเพศรส ผลงานศิลปะที่มีคุณค่าของโลก เช่นงานประติมากรรมของกรีกโบราณ วีนัสแห่งมิโล เป็นงานศิลปะที่งดงามเป็นเลิศ เป็นงานแกะสลักหินอ่อนก้อนเดียวให้มีชีวิตชีวา ภาพวีนัสที่ยืนเปลือยเผยทรวงอกที่ไม่มีอาภรณ์ปิดบัง ไม่ได้ถูกมองว่าเป็นความลามกอนาจาร แต่เป็นงานศิลปะที่งดงามทั้งในด้านองค์ประกอบอันแสดงความสามารถของศิลปินที่เนรมิตหินอ่อนให้มีชีวิตชีวาอย่างน่ามหัศจรรย์ (สุริชัย หวันแก้ว, 2552: 70-72)

Chulalongkorn University



ภาพ (ก) ภาพ(ข)

ภาพที่ 2.12 ภาพ (ก) ภาพพระลอและพระลัษณาวดี ภาพ (ข) ภาพขุนแผนเข้าห้องนางแก้วกิริยาอา
ที่มา: จักรพันธุ์ โปษยกฤต

ภาพที่ 2.13 ภาพผลงานชื่อ “Happpiness”
ที่มา: จาตุรงค์ เก่งวินิจ

จากภาพที่ 2.13 เห็นได้ว่าเป็นงานศิลปะที่แสดงออกถึงเนื้อหากามวิสัย เห็นได้จากเนื้อหาของภาพที่ตัวแสดงมีใบหน้าเปรอะน้ำหรือของเหลว เป็นการสื่อนัยยะ ของหญิงในการอ้าปาก สร้างภาวะให้รู้สึกถึงกามวิสัย (Erotic) จึงไม่น่าแปลกใจว่าในงานเชิงทัศนะศิลป์มีโอกาสนำเรื่องของตัณหามาเป็นแนวคิดหลักในการสร้างงาน แม้คนดูจะรับรู้ตรงข้ามกับสิ่งที่ศิลปินต้องการสื่อก็ตามแต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าศิลปินต่อต้านความคิดของผู้ชม จุดที่น่าสังเกตพอเป็นงานนาฏยศิลป์ที่มีการเคลื่อนไหวตลอดเวลาจึงสร้างความรับรู้ด้านกามวิสัย (Erotic) ได้อย่างชัดเจนมากขึ้น

2.6.3 สรุป งานศิลปะในแขนงต่าง ๆ มักนิยมนำประเด็นในเรื่องของเพศมานำเสนอและตีแผ่ความจริงในเรื่องของเพศอย่างตรงไปตรงมาเห็นได้อย่างชัดเจนเป็นขั้นตอนในการนำเสนอมีการพัฒนาไปตามยุคตามสมัย เมื่อพูดถึงคำว่าตัณหาราคะ คนส่วนใหญ่มักจะคิดถึงในเรื่องของศาสนาศีลธรรมจรรยาที่มีความเกี่ยวข้องถึงเรื่องของเพศและกามรมณ์ ตัณหาไม่ได้ถูกจำกัดเฉพาะในศาสนาเพียงอย่างเดียวหากแต่ตัณหาที่ปรากฏในสังคม มีอยู่หลายแบบคงอยู่และเปลี่ยนไปตามกาลเวลาในชีวิตประจำวันเราอาจไม่คุ้นเคยกับคำว่าตัณหา เพราะเมื่อพูดถึงคำว่าตัณหาจะเข้าใจไปในเรื่องของศาสนาในทันที แต่แท้จริงแล้วในชีวิตประจำวันของคนในทุกสังคมวนเวียนและใกล้ชิดกับตัณหาเป็นอย่างมากแต่อาจจะมากน้อยแตกต่างกันออกไป ตัณหาที่ปรากฏอยู่ในชีวิตประจำวันเกี่ยวด้วยเรื่องของความโลภและเพศ นับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเรื่องราวของตัณหาเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับชีวิตของคนในทุกสังคมมาโดยตลอดอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และมีการถ่ายทอดเรื่องราวแบบตรงไปตรงมาจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบันอีกด้วย

2.7 กามสูตร (Kama Sutra)

สามารถกล่าวได้ว่านาฏยศิลป์ไทยนั้น ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมมาจากอินเดีย ดังนั้นจึงไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า นาฏยศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลในเรื่องของพันธะแห่งกามของมนุษย์ ที่เกี่ยวข้องกับการร่วมประเวณีมาด้วยเช่นเดียวกัน ดังเช่น ภาพจิตกรรมฝาผนัง งานปติมากรรม ที่บอกเล่าเรื่องราวของการร่วมประเวณีที่เกิดขึ้นในอดีตผ่านมาจนถึงปัจจุบัน จึงสามารถกล่าวได้ว่า ตัณหาถูกถ่ายทอดผ่านศิลปะในแขนงต่าง ๆ ทั้งทางด้านทัศนะศิลป์ สถาปัตยกรรมศิลป์ แต่ไม่ปรากฏการถ่ายทอดเรื่องราวของการร่วมประเวณีอย่างตรงไปตรงมา ผ่านลีลาการเคลื่อนไหวทางร่างกาย ในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยซึ่งมีขั้นตอนและเป็นกรรมวิธีการหนึ่งในกระบวนการเสพสังวาสของมนุษย์ตามความคิดของคนอินเดียโบราณ วัฒนธรรมของอินเดียมีบทบาทสำคัญต่อนาฏยศิลป์ในประเทศไทยเป็นอย่างมากเนื่องจากวัฒนธรรมการแสดงนาฏยศิลป์ของไทยนั้นได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดียและคงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าสังคมไทยอาจจะได้รับวัฒนธรรมสำคัญที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ในเรื่องการร่วมเพศของมนุษย์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมทางด้านการดำรงชีวิตของเราด้วยเช่นกัน ดังคำกล่าวของ วาตสยายน ที่กล่าวไว้ว่า “วัฒนธรรมของอินเดียมีบทบาทสำคัญในประวัติศาสตร์กามารมณ์หรือการร่วมเพศของมนุษย์และคำภีร์โบราณที่สำคัญได้บัญญัติไว้ว่า กามาเป็นหนึ่งในสามจุดหมายของชีวิตที่ต้องปฏิบัติ” (วาตสยายน, 2558: 17) เช่นนี้แล้วคงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าสังคมไทยได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมทางด้านกามารมณ์เข้ามา ดังจะเห็นได้จากเนื้อหาของวรรณกรรมไทยจะมีเรื่องราวของตัณหาที่แสดงออกในเรื่องของกามารมณ์โดยจะถูกเขียนสอดแทรกไว้ในบทประพันธ์แต่ละเรื่องของวรรณกรรมไทยอย่างชัดเจน และเรื่องราวของกามารมณ์ที่ถูกบอกเล่าผ่านบทวรรณกรรม

นั้นส่วนมากจะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับการผิดลูกผิดเมีย เรื่องราวที่เกิดขึ้นอธิบายไว้เหมือนกันโดยสอดคล้องกับหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนาที่ว่าด้วยเรื่องของหลักการถือศีลห้าข้อ ซึ่งเป็นศีลขั้นพื้นฐานของพุทธศาสนิกชนทุกคน ศีลข้อที่ 5 ว่าด้วยเรื่องของการผิดลูกผิดเมียคนอื่น เป็นสิ่งที่ไม่ควรกระทำ แต่ในทางวรรณกรรมไทยประเด็นของศีลในข้อที่ 5 นี้แทบจะไม่ได้มีการถูกพูดถึงกลับถูกละเลยและมองข้ามไปซึ่งความเชื่อในเรื่องศิลธรรมของสังคมไทยพุทธนั้นมีความขัดแย้งกับศีลธรรมตามความเชื่อแบบฮินดูในเรื่องกามศาสตร์ของอินเดีย ศีลธรรมในกามสูตรไม่ใช่ศีลธรรมในศาสนาเป็นคนละความเชื่อเพราะศีลธรรมในกามสูตรนั้นเป็นความเชื่อแบบพราหมณ์อินดูเป็นศีลธรรมของการใช้ชีวิตไม่ใช่ศีลธรรมแบบศาสนา โดยชาวฮินดูเชื่อว่ากามารมณ์เป็นหนึ่งในสามจุดหมายหลักของการดำรงค์ชีวิตที่ทุกคนควรต้องปฏิบัติ โดยมีคำกล่าวของ วาตสยายน ที่ได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า “ตามทัศนะของอารยธรรมฮินดูโบราณ การร่วมเพศเป็นเป็นการทำหน้าที่ตามคำสอนและเป็นทั้งชีวิตส่วนตัว การมีหลายผัวหลายเมียเป็นสิ่งที่ได้รับอนุญาต” (วาตสยายน, 2558: 26) ดังมีปรากฏคัมภีร์กามสูตรของอินเดียที่บันทึกเรื่องราวของการร่วมประเวณีและถ่ายทอดเรื่องราวของท่าการร่วมประเวณีระหว่างชายหญิงอย่างตรงไปตรงมา หรือแม้แต่ในประวัติศาสตร์ของจีนและญี่ปุ่นก็ปรากฏการบันทึกเรื่องราวของการร่วมประเวณีไว้อย่างชัดเจนเช่นเดียวกัน ดังที่ วาตสยายน ได้กล่าวไว้ในตำรากามสูตรว่า

> หลักฐานเกี่ยวกับความคิดเห็นทางเพศของอารยธรรมโบราณ ปรากฏอยู่ในคัมภีร์ของฮินดูที่เก่าแก่ที่สุด คือ เวท (Vedas) และมหากาพย์โบราณ รามายณะและมหาภารตะ ซึ่งเขียนขึ้น 1500 ปีก่อนคริสกาลและมีอิทธิพลมหาศาลต่อวัฒนธรรมของเอเชีย ไม่ว่าจะเป็นจีน ญี่ปุ่น ทิเบต หรือเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รวมถึงวัฒนธรรมไทย ตั้งแต่โบราณจนกระทั่งปัจจุบัน (วาตสยายน, 2558: 24)

อีกทั้ง ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องของศีลธรรม ที่มีความเกี่ยวข้องและแตกต่างกันของความเชื่อทางศีลธรรมของพุทธศาสนา และ ศีลธรรมในแบบฮินดูที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมไว้อย่างน่าสนใจดังเนื้อหาต่อไปนี้

> เนื้อหาของวรรณกรรมไทยในแต่ละเรื่อง จะมีเรื่องราวของตัณหา ที่เกี่ยวกับการผิดลูกผิดเมีย ซึ่งขัดแย้งกับศีลธรรมอันดี ทั้งนี้เรื่องราวของตัณหาที่เกิดขึ้นในเนื้อหาของวรรณกรรมไทย อธิบายไว้เหมือนกัน จะมีความสอดคล้องกับคำสอนทางพระพุทธศาสนาในเรื่องของ ศีลห้า ซึ่งเป็นศีลขั้นพื้นฐานของพุทธศาสนิกชนทุกคน ศีลห้า ในข้อที่ 3 ว่าด้วยเรื่องของการผิดลูกผิดเมียคนอื่น แต่ในทางวรรณคดีไทยประเด็นของศีลห้า แทบจะไม่ได้มีการกล่าวถึง เป็นเรื่องที่ถูกละเลยและมองข้ามไป ในวัฒนธรรมของสังคมไทยจากอดีตจนถึงยุคปัจจุบันขเราเชื่อว่าการผิดลูกผิดเมียเป็นเรื่องไม่ดี แต่ความเชื่อที่เกี่ยวกับศีลธรรมในตำราของกามาสูตรไม่ใช่ศีลธรรมในศาสนาพุทธ เป็นศีลธรรมคนละความเชื่อกับ

พุทธศาสนาของไทย เพราะศีลธรรมในคำสอนที่กล่าวไว้ในตำรากามสูตรนั้นเป็นความเชื่อแบบพราหมณ์ อินดูเป็นศีลธรรมของการใช้ชีวิตไม่ใช่ศีลธรรมแบบศาสนา (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2560)

นอกจากนี้ วาตสยายน ยังได้กล่าวถึงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับเรื่องของกามารมณ์หรือการร่วมเพศของมนุษย์ไว้โดยมีรายละเอียดดังนี้

กามสูตร ไม่เพียงเป็นคู่มือทางเพศของชนชั้นสูงในสมัยดังกล่าว หากแต่ยังอภิปรายถึงธรรมชาติความรัก เกียรติ คุณธรรม ชีวิตครอบครัวในแง่มุมต่าง ๆ เกี่ยวกับการหาความสุขความสำราญของคนในเวลานั้น ชาวฮินดูแบ่งกิจกรรมการหาความสุขออกเป็นสามคือ กิจกรรมที่เกี่ยวกับศีลธรรม (Dharma) กิจกรรมเกี่ยวกับวัตถุ (Artha) และกิจกรรมทางเพศ (Kama) ทั้งสามสิ่งนี้เป็นจุดหมายของชีวิตที่ต้องปฏิบัติเพื่อเข้าถึงจุดหมายที่สี่คือ โมกษะ (Moksha) เพื่อหลุดพ้นจากวงจรของการเวียนว่ายตายเกิด ซึ่งเป็นจุดหมายสูงสุดของชีวิต การปฏิบัติกามจึงเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตทางศาสนาฮินดู (วาตสยายน, 2558: 10)

ภาพที่ 2.14 ภาพวาดกามสูตรในศตวรรษที่ 19
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 17

นอกจากนี้ วาตสยายน ยังได้กล่าวถึงความเป็นมาที่เกี่ยวการร่วมเพศในประวัติศาสตร์ กามารมณ์หรือการร่วมเพศของมนุษย์ไว้โดยมีรายละเอียด ดังนี้

> วัฒนธรรมอินเดียมีบทบาทสำคัญในประวัติศาสตร์กามารมณ์หรือการร่วมเพศของมนุษย์ เนื่องจากชาวฮินดูถือว่าการร่วมเพศเป็นศาสตร์อย่างหนึ่ง และคัมภีร์ฮินดูโบราณที่สำคัญก็ล้วนบัญญัติไว้ว่า กามาเป็นหนึ่งในสามจุดหมายของชีวิตที่ต้องปฏิบัติ การแสดงออกท่างเพศในศิลปะและวรรณกรรมของอินเดียจึงโดดเด่นมาโดยตลอดในประวัติศาสตร์ ก่อนมุสลิมจะเข้ามาในศตวรรษที่ 12 และต่อได้เริ่มอิทธิพลตะวันตกในช่วงราชวงศ์โมกุล ระหว่างศตวรรษที่ 15 ถึง 18 กระทั่งอังกฤษเข้ายึดครองเป็นอาณานิคม และทำให้ค่านิยมแบบวิคตอเรียเข้ามากำกับท่าทางที่มีต่อเรื่องเพศในสังคมอินเดีย (วาตสยายน, 2558: 17)

จากคำกล่าวข้างต้น ยังมีความคิดเห็นของ สมเกียรติ ตั้งนโม ที่ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า “กาม” และพูดถึงเนื้อหาในตำรากามสูตรไว้อย่างน่าสนใจโดยได้ให้ความหมายที่มีเนื้อหาดังต่อไปนี้

> สำหรับศัพท์คำว่า Kama (กาม ในภาษาสันสกฤต) ยังหมายถึงการดำเนินชีวิตอันเหมาะสมของผู้ชายในบทบาทของเขาในฐานะที่เป็นผู้ครองเรือนหรือพ่อบ้าน ซึ่งเกี่ยวพันกับความพึงพอใจและความรัก (วิถีการดำเนินชีวิตของฮินดูแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ พรหมจรรย์ (วัยอันบริสุทธิ์) คฤหัสถ์ (วัยครองเรือน-หนุ่มสาว/เป็นวัยที่มีความข้องเกี่ยวกับกาม) วนปรัส (วัยปลดเกษียณหรือวางมือจากการงานอาชีพ ออกไปอยู่ป่า) สันยาสี (การแสวงหาความสงบ) ในหนังสือ Ananga-Ranga (The Hindu Art Of Love) หรือที่เราเรียกกันว่า กามสูตร เป็นตำราโบราณของอินเดียที่ว่าด้วยศาสตร์และศิลปะแห่งการแสดงความรักอันลึกซึ้งงดงาม เป็นหนังสือที่มีเจตนารมณ์แสดงองค์ความรู้เกี่ยวกับการร่วมรักของบุรุษและสตรี ซึ่งเป็นไปในลักษณะวิทยาการ ไม่ใช่เชิงลามกอนาจาร วิธีการนำเสนอเนื้อหาสาระเป็นเรื่องต่าง ๆ เป็นเรื่องที่ว่าด้วยการเล้าโลมจากภายนอก ซึ่งในกามสูตรได้แนะนำถึงวิธีโอบกอด วิธีลูบไล้ร่างกาย และวิธีจูบ ตลอดจนเทคนิคในการกอดกระหวัดอันเป็นการปลุกเร้าอารมณ์ก่อนการสังวาส ซึ่งจะเห็นได้ว่า วิทยาการที่ปรากฏอยู่ในกามสูตร ไม่ได้มุ่งไปที่การเล้าโลมที่มีลักษณะแสดงความหื่นกระหายตรงกันข้ามได้กำหนดวิธีการที่สร้างความละเมียดละไม ให้เห็นว่า การเล้าโลมภายนอก เป็นการมุ่งไปสู่สุนทรียรสใน บทที่ 10 เป็นคำอรรถาธิบายในลักษณะของการเสพสังวาสระหว่างชายหญิง โดยคำนึงถึงตำแหน่งของชาย-หญิง ในการร่วมเพศที่เหมาะสม ตลอดจนการใช้อวัยวะต่าง ๆ นอกจากอวัยวะเพศเพื่อเสริมแต่งให้การประกอบกามกิจสมบูรณ์ โดยมุ่งหวังว่ากรรมวิธีที่แนะนำนี้จะนำไปสู่ “กามโมกษะ” หรือ ความสุขทางกามที่สมบูรณ์ที่สุดที่มนุษย์ชาย-หญิง พึงประกอบขึ้นด้วยกัน “กามสูตร” คือ ปกรณัมโบราณของอินเดีย เป็นเรื่องของเทพเจ้าแห่งความรัก (กามเทพ) (สมเกียรติ ตั้งนโม และคณะ, 2545: 2-3)

บทบัญญัติตามคำสอนในศาสนาฮินดูชาวฮินดูแบ่งกิจกรรมการหาความสุขออกเป็นสามคือสิ่งด้วยกันคือ กิจกรรมที่เกี่ยวกับศีลธรรม (Dharma) กิจกรรมเกี่ยวกับวัตถุ (Artha) และกิจกรรมทางเพศ (Kama) ทั้งสามข้อที่ได้กล่าวมานี้ มีความสอดคล้องกับคำกล่าวของ บุญรส วงจตุรัสธรรม ที่ได้กล่าวถึงกิจกรรมการหาความสุขทั้งสามสิ่งไว้ดังนี้

> “ธรรม” คือ การปฏิบัติตามบทบัญญัติของศาสตร์หรือคัมภีร์ในศาสนาฮินดู ธรรมควรจะศึกษาจากศรุติ (พระคัมภีร์) และจากผู้ที่มีความรู้ในเรื่องนี้ “อรรถ” คือ การได้มาซึ่งศิลปะ ที่ดิน ทองคำ วัยควาย ทรัพย์สิน พาหนะและสหาย รวมไปถึงการรักษาสิ่งที่ได้มาและการเพิ่มพูนของสิ่งที่ต้องรักษาเอาไว้ อรรถ ควรที่จะศึกษาจากคนในราชสำนักและจากพ่อค้าชำนาญการค้าขาย “กาม” คือความพอใจแห่งวัตถุ โดยผ่านประสาทสัมผัสทั้ง 5 ได้แก่ รูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัส ที่ใช้ทั้งจิตและวิญญาณร่วมกัน ส่วนประกอบของกามคือ ปฏิสัมพันธ์เฉพาะระหว่างประสาทสัมผัสทั้ง 5 กับวัตถุและเมื่อปฏิสัมพันธ์นั้นก่อให้เกิดความพึงพอใจ เราจะเรียกความพึงพอใจใจนั้นว่ากาม ดังนั้นเรื่องของกามจึงสามารถศึกษาได้จากกามสูตร (บทบัญญัติแห่งรัก) และการปฏิบัติของชาวเมือง (บุญรส วงจตุรัสธรรม, 2537: 23-24)

2.7.1 ทฤษฎีกามสูตร ว่าด้วยการร่วมรัก จากเนื้อหาของตำรากามสูตรที่ได้กล่าวถึงวิธีการและกระบวนท่าของการร่วมรักระหว่างชายและหญิงนี้ จะมีวิธีการและรูปแบบของการร่วมรักจำแนกตามขนาดแรงปราถนาความใคร่ และเวลา กามศาสตร์ที่กล่าวถึงการร่วมรักนั้นเรียกอีกอย่างว่าหกสิบสี่บท โดยจะประกอบด้วย 8 หัวข้อ ได้แก่ 1.อ้อมกอด 2.จุมพิต 3.การข่วนด้วยเล็บหรือนิ้ว 4.การกัด 5.การเอนกาย 6.การส่งเสียงต่าง ๆ 7.การละเล่นส่วนนั้นของชาย และ 8.อุปฤศต์หรือการร่วมรักด้วยปาก ในแต่ละหัวข้อที่ได้กล่าวมานั้นจะมีวิธีการที่แบ่งย่อยออกเป็นประเภทละ 8 หัวข้อ ดังนั้นเมื่อนำมานับรวมกันจึงรวมได้เท่ากับ 64 โดยตามตำรากามศาสตร์จะเรียกการร่วมรักว่า “หกสิบสี่หรือ (จตุษัษฏี) จากที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยจะได้หยิบยกเนื้อหาของท่าการร่วมรักในตำรากามสูตรมานำเสนอเฉพาะท่าการร่วมรักที่ผู้วิจัยพิจารณาแล้วว่ามีความเหมาะสมและสามารถที่จะนำไปถ่ายทอดออกมาเป็นลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงเพื่อนำเสนอในการสร้างสรรค์ผลงานได้เท่านั้น โดยจะมีเนื้อหาของท่าการร่วมรักดังที่ บุญรส วงจตุรัสธรรม ได้กล่าวไว้ดังเนื้อหาต่อไปนี้

> อ้อมกอดเป็นสิ่งสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการที่ชายและหญิงมีความรักต่อกันแบ่งออกได้สี่แบบ คือ 1.การสัมผัสแผ่วเบา หมายถึง เมื่อฝ่ายชายหาข้ออ้างเข้าไปยืนอยู่ด้านหน้าหรือด้านข้างของฝ่ายหญิงและใช้ร่างกายของตนสัมผัสร่างกายของฝ่ายหญิงเรียกว่า “สัมผัสแผ่วเบาแห่งอ้อมกอด” 2.การซุกไซ้ เมื่อฝ่ายหญิงก้มลงอยู่คนเดียวในสถานที่อันปล่าวเปลี่ยวราวกับกำลังก้มลงหยิบของบางอย่าง

และแอ่นอกเข้าหาฝ่ายชายที่กำลังนั่งหรือยืนอยู่และฝ่ายชายก็ตอบโต้ด้วยการโอบกอดเอาไว้เรียกว่า “อ้อมกอดที่ซุกไซ้” 3.การลูบไล้ เมื่อคู่รักเดินด้วยกันอย่างช้า ๆ ไม่ว่าในที่มืด ในสถานที่สาธารณะหรือในสถานที่เปลี่ยวโดยใช้ลำตัวของตนลูบไล้ลำตัวของอีกฝ่ายเรียกว่า “อ้อมกอดแห่งการลูบไล้” และ 4. การรัดรึง เมื่อฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งกดร่างของอีกฝ่ายให้อยู่ติดกำแพงหรือเสาเรียกว่า “อ้อมกอดที่รัดรึง” ในบ้างครั้งที่พบปะกัน การกอด 4 รูปแบบต่อไปนี้ก็ถูกนำมาใช้ ชฎาเวศติตะ หรือ การกระหวัดพันของไม้เลื้อย เมื่อฝ่ายหญิงแนบติดกับฝ่ายชายคล้ายกับไม้เลื้อยที่พันรอบต้นไม้และโน้มศรีษะของฝ่ายชายลงมาสู่ศรีษะตน ด้วยความปราถนาที่จะจูบฝ่ายชาย โอบกอดเขาและมองเข้าไปในดวงตาของฝ่ายชายด้วยความรัก เรียกการกอดแบบนี้ว่า “การกระหวัดพันของไม้เลื้อย” วฤษภีรุธ หรือการปีนต้นไม้ เมื่อฝ่ายหญิงวางเท้าข้างใดข้างหนึ่งของตนไว้บนเท้าของคู่รัก และอีกข้างหนึ่งไว้ที่ขาอ่อนของเขา พร้อมกับใช้แขนข้างหนึ่งโอบรอบแผ่นหลังของเขา อีกข้างหนึ่งวางไว้บนไหล่ของเขาพร้อมกับส่งเสียงร้องครางเบา ๆ ด้วยปราถนาที่จะปีนร่างของฝ่ายชายขึ้นไปเพื่อจูบ เรียกการกอดแบบนี้ว่า “การปีนต้นไม้” ติละตัณฑุละ หรือการผสมผสานของเมล็ดงากับข้าว เมื่อคู่รักนอนอยู่บนเตียง ต่างฝ่ายต่างโอบกอดอีกฝ่ายเอาไว้แนบแน่นจนแขนและต้นขาของทั้งสองฝ่ายเกี่ยวกระหวัดกันเป็นวงกลม และมีการลูบไล้ซึ่งกันและกัน เรียกการกอดแบบนี้ว่า “การผสมผสานของเมล็ดงาและข้าว” เกษียรนีร หรือการกอดของน้ำและนม เมื่อฝ่ายชายและฝ่ายหญิงรักกันลึกซึ้ง ไม่คำนึงถึงความเจ็บปวดใด ๆ โอบกอดอีกฝ่ายราวกับว่าจะเข้ามาอยู่ในร่างของอีกฝ่าย ไม่ว่าจะในขณะที่ฝ่ายหญิงนั่งอยู่บนตักของฝ่ายชายหรืออยู่ตรงหน้าขาของฝ่ายชายหรืออยู่บนเตียงเรียกการกอดแบบนี้ว่า “การรวมกันของน้ำและนม”(บุญรส วงจตุรัสธรรม, 2537: 68-70)

นอกจากท่าการร่วมรักที่ว่าด้วยเรื่องของการกอดแล้วนั้น ผู้วิจัยยังได้นำท่าการร่วมรักที่ว่าด้วยการเอนกายและรูปแบบของการร่วมรักในท่าท่างต่าง ๆ มาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยดังที่บุญรส วงจตุรัสธรรม ได้อธิบายไว้โดยมีเนื้อหาดังต่อไปนี้

ในการร่วมรัก “ขั้นสูง” ผู้หญิงที่มีลักษณะของอวัยวะเพศเป็น กวาง ควรนอนในท่าที่เปิดอวัยวะเพศให้กว้างออกและในการร่วมรัก “ขั้นต่ำ” ผู้หญิงที่มีลักษณะของอวัยวะเพศเป็น ช้าง ควรนอนในท่าที่ทำให้อวัยวะเพศหดแคบลง แต่ในการร่วมรักแบบ “สมดุลย์” นั้นฝ่ายหญิงควรนอนลงในท่าที่เป็นธรรมชาติ ในการร่วมรัก “ขั้นต่ำ” ฝ่ายหญิงควรจะใช้ยาเพื่อให้สำเร็จความใคร่ได้เร็วขึ้น นอกจากนี้ยังมีท่าประสานและท่าการร่วมรักขั้นต่ำ ในการร่วมรักขั้นต่ำที่สุดก็มีท่าพันเกลียวและท่าม้าตัวเมียร่วมกันกับท่ากด เมื่อขาทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงเหยียดตรงทับของอีกฝ่าย เราเรียกว่า “ท่าประสาน” มีสองรูปแบบคือ การอนตะแคงและนอนหงาย หลังจากที่ได้เริ่มการร่วมรักในท่าประสานแล้ว เมื่อฝ่ายหญิงใช้ต้นขากดฝ่ายชาย เรียกว่า “ท่ากด” เมื่อฝ่ายหญิงวางต้นขาของเธอไขว้กับต้นขาของคนรัก เรียกว่า “ท่าพันเกลียว” เมื่อฝ่ายหญิงเกร็งอวัยวะเพศของเธอหลังจากที่ฝ่ายชายสอดใส่เข้าไปแล้วเรียกว่า “ท่าม้าตัวเมีย” เมื่อฝ่ายหญิงยกขาทั้งสองข้างขึ้นพาดบนไหล่ของคนรักเรียกว่า “ท่าหาว” เมื่อฝ่ายหญิงพาดขาข้างหนึ่งบนไหล่ของคนรัก ในขณะยืดขาอีกข้างหนึ่งออกพาดไว้บนไหล่ของคนรักสลับข้างกันไปมาเรียกว่า “ท่าการปริของไม้ไผ่” เมื่อฝ่ายชายและฝ่ายหญิงพิงร่างกายของกันและกัน หรือพิงเสา

พิงกำแพง และร่วมรักในท่าดังกล่าวเรียกว่า “การร่วมรักแบบพิง” เมื่อฝ่ายชายยืนพิงกำแพง โดยที่ฝ่ายหญิงนั้งอยู่บนมือของฝ่ายชายที่ประสานกันใช้มือของเธอโอบรอบต้นคอของเขาและเกี่ยวต้นขาเข้ากับเอวของเขาและขยับกายของเธอโดยใช้เท้ายันกำแพงที่ฝ่ายชายพิงอยู่เรียกว่า “การร่วมรักแบบแขวน” เมื่อฝ่ายหญิงยืนโดยใช้เท้าแตะพื้นในลักษณะเดียวกับสัตว์สี่เท้าและคนรักของเธอขี่ราวกับกระทิงเรียกการ “ร่วมรักแบบวัว” เมื่อฝ่ายชายร่วมรักกับผู้หญิงสองคนที่รักเขาเท่าเทียมกันในคราวเดียวเราเรียกว่า “การร่วมรักหมู่” (บุญรส วงจตุรัสธรรม, 2537: 91-94)

2.7.2 สรุป จากคัมภีร์นาฏยศาสตร์ จะเห็นได้ว่า รสและภาวะเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงทุกชนิดรวมถึงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” โดยภาวะเป็นการแสดงออกที่มองเห็นจับต้องได้เป็นรูปธรรม ซึ่งทำให้เกิดรสหรืออารมณ์ต่าง ๆ การนำเสนอฉากกามารมณ์ในภาพยนตร์ไทยได้แสดงให้เห็นถึงภาวะ คือท่าทางการแสดงออกถึงความสัมพันธ์ทางเพศ เช่น การชมดชม้อยตา จับมือ กอด จูบ โลมไล้ ไปจนถึงการร่วมรักต่าง ๆ จะเห็นได้ว่า การศึกษากามสูตรไม่ใช่ทุกคนที่จะเข้าใจได้ แต่เป็นเรื่องของผู้ที่มีการศึกษาและผู้ที่มีความละเอียดอ่อนในการแสวงหาความพึงพอใจทางกามารมณ์แก่ตนและคู่รักของตน ซึ่งหากปฏิบัติได้ตามหลักกามสูตรนี้ ก็จะประสบความสุขในการใช้ชีวิตคู่อย่างแน่นอน ที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าตำรากามสูตรของอินเดีย เป็นคัมภีร์ที่รวบรวมความรู้ทางด้านกามวิสัยของมนุษย์เอาไว้อย่างครบถ้วน โดยเฉพาะมีการนำเสนอกระบวนท่าและลีลาต่าง ๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการนำไปใช้ในการเพื่อออกแบบองค์ลีลาทางนาฏยศิลป์ซึ่งเป็นองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีความสำคัญของการศึกษาวิจัยผลงานสร้างสรรค์ในชิ้นนี้

2.8 แนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์

นอกจากสิ่งเร้าที่นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานแล้วนั้น การศึกษาทฤษฎีจากศาสตร์ในแขนงต่าง ๆ ก็มีความจำเป็นอย่างยิ่งเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่มีความสำคัญเพื่อนำไปใช้ในการวิเคราะห์ สังเคราะห์และนำไปเป็นข้อมูลสำหรับใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ดังมีรายละเอียดที่ผู้วิจัยจะได้นำเสนอดังต่อไปนี้

2.8.1 การหาแรงบันดาลใจเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน แนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ จำเป็นต้องอาศัยส่วนประกอบที่สำคัญต่าง ๆ กัน โดยเฉพาะสิ่งเร้าที่เกิดขึ้น อันถือเป็นปัจจัยแรกของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ และพัฒนาไปสู่ผลงานนาฏยศิลป์ที่เป็นรูปธรรม ในที่นี้ผู้วิจัยจะขออธิบายโดยสังเขปเกี่ยวกับแนวคิดในการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายจากสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์ (Stimuli for Dance) สิ่งเร้าเป็นตัวกำหนดหรือปลุกจิตวิญญาณในการ

สร้างสรรค์กิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ สำหรับสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์สามารถเกิดขึ้นได้จากการได้ยิน การมองเห็น แนวความคิด การสัมผัสหรือการเคลื่อนไหว ดังคำกล่าวของ สมิธ (Smith) ที่ได้จำแนกสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์ออกเป็น 5 ลักษณะ ดังนี้

2.8.1.1 สิ่งเร้าที่เกิดจากการได้ยิน (Auditory Stimuli) เมื่อกล่าวถึงเสียง สำหรับนาฏยศิลป์ส่วนมากมักจะมีการประพันธ์ดนตรีไว้โดยเฉพาะ อันเริ่มต้นจากความปรารถนาที่จะใช้ชิ้นส่วนของเพลงดนตรี เครื่องดนตรีหรือจากธรรมชาติมาเป็นสิ่งกระตุ้นความคิดของนาฏยศิลป์ นักประพันธ์ดนตรีจำนวนไม่น้อยที่ได้สร้างสรรค์ดนตรีสำหรับนาฏยศิลป์และต้องตระหนักถึงลักษณะพิเศษของดนตรีแต่ละประเภทที่ทำมาใช้ เช่นการให้อารมณ์ความรู้สึก การสร้างบรรยากาศ ซึ่งสิ่งเร้าที่เกิดจากการได้ยินไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปที่สิ่งเร้าจากเสียงของดนตรีเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่อาจหมายถึงสิ่งเร้าที่ได้รับมาจากประสาทสัมผัสทางการได้ยินของมนุษย์ในลักษณะอื่น ๆ ที่มิได้อยู่ในรูปแบบของเพลงดนตรี เป็นต้นว่าการใช้มือหรือเท้าเคาะกับพื้นผิวเพื่อให้เกิดเสียง อย่างไรก็ตาม เครื่องมือต่าง ๆ ที่มนุษย์นำมาใช้กระทบกระแทกกันเพื่อให้เกิดเสียงตามธรรมชาติก็ดี หรือตามสิ่งแวดล้อมก็ดีนั้น มักจะก่อให้เกิดเป็นสิ่งเร้าที่มีความน่าสนใจและมีพลังในการออกแบบนาฏยศิลป์อย่างมาก

2.8.1.2 สิ่งเร้าที่เกิดจากการมองเห็น (Visual Stimuli) สามารถเป็นได้ทั้งรูปแบบงานศิลปะแขนงต่าง ๆ เช่น งานประติมากรรม วัตถุที่มีรูปร่างต่างกัน ฯลฯ จากสิ่งเร้าที่เกิดจากการมองเห็นนี้ สามารถก่อให้เกิดจินตนาการในด้านรูปร่าง จังหวะ พื้นผิว น้ำหนัก เป็นต้น การมองเห็นเป็นการกระตุ้นให้เกิดเสรีภาพทางด้านทัศนวิสัย มีประโยชน์อย่างมากสำหรับคีตกวีและนาฏยศิลปิน ส่วนใหญ่มักพบเห็นนาฏยศิลปินแสดงท่าทางการด้นสดของนาฏยศิลป์ประกอบเพลงอยู่ตามลำพัง ซึ่งได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งมาจากสิ่งเร้าผ่านการมองเห็นนั่นเอง อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวก็ควรกำหนดให้ชัดเจนด้วยความหมายเช่นเดียวกัน

2.8.1.3 สิ่งเร้าที่เกิดจากการเคลื่อนไหว (Kinesthetic Stimuli) การเคลื่อนไหวในที่นี้ไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปที่นาฏยศิลป์ แต่เป็นการเคลื่อนไหวที่เป็นไปตามอาการปกติธรรมชาติ เช่น การเดิน การก้าว การวิ่ง การหมุน การหัน ฯลฯ การเคลื่อนไหวเหล่านี้เรียกว่าเป็น วลีของนาฏยศิลป์ วลีเหล่านี้มิได้มีจุดประสงค์ในการสื่อสารความหมายและไม่มีเจตนาในการส่งผ่านความคิดใด หากแต่วลีต่าง ๆ เมื่อรวมกันมาก ๆ เข้าก็จะกลายเป็นคำหรือประโยค ก่อให้เกิดอารมณ์หรือรูปแบบต่าง ๆ ที่ใช้ในการสื่อสาร ซึ่งสิ่งเร้าที่เกิดจากการเคลื่อนไหวมิจำเป็นต้องมาจากการชื่นชมงานนาฏยศิลป์ แต่เป็นการเคลื่อนไหวที่เป็นปกติธรรมชาตินั่นเอง

2.8.1.4 สิ่งเร้าที่เกิดจากการสัมผัส (Tactile Stimuli) สิ่งเร้าที่มาจากวิธีนี้มักจะมีการตอบสนองต่อการเคลื่อนไหวร่างกายที่รวดเร็ว แล้วก่อให้เกิดเป็นแรงจูงใจในนาฏยศิลป์ เช่น ความรู้สึกอ่อนนุ่มของขนผ้ากำมะหยี่ จะทำให้ศิลปินรู้สึกถึงความเบาลอย นุ่มละมุน อันแสดงออกถึงคุณภาพของนาฏยศิลป์นอกจากนี้คีตกวีหรือนักประพันธ์ดนตรีอาจใช้ความรู้สึกที่ได้จากการสัมผัสนี้มาสร้างสรรค์เป็นเพลงดนตรีสำหรับนาฏยศิลป์ เพื่อแสดงความรู้สึกที่ส่งผ่านการเคลื่อนไหวได้เช่นเดียวกัน

2.8.1.5 สิ่งเร้าที่เกิดจากความคิดคำนึง (Ideational Stimuli) สิ่งเร้าชนิดนี้เป็นสิ่งเร้าที่อาจได้รับความนิยมมากที่สุดในนาฏยศิลป์ เพราะการเคลื่อนไหวต่าง ๆ จะถูกกระตุ้นและสร้างขึ้นด้วยความจงใจที่จะถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดนั้นออกมา ถ้าหากความคิดคำนึงนั้นมาจากห้วงอารมณ์ของมนุษย์ นาฏยศิลป์ก็จะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปด้วย และการเคลื่อนไหวที่ได้รับอิทธิพลจากสิ่งเร้าชนิดนี้ ก็ควรจำกัดกรอบสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เนื่องจากเหตุการณ์หรือเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นต้องมีการลำดับภาพในรูปแบบนาฏยศิลป์ที่แตกต่างกัน และต้องไม่ขัดต่อศีลธรรมหรือจริยธรรมทางสังคม (Smith, 2010: 29-31)

แรงบันดาลใจที่มีผลต่อการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์จากการศึกษาเอกสารและตำรางทางวิชาการและวารสารต่าง ๆ ทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศพบว่า การออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในที่นี้ ตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Choreography แต่สิ่งที่น่าสังเกตคือ เมื่อมีการใช้ในลักษณะภาษาเขียนเชิงวิชาการของประเทศไทย ทั้งในรูปแบบของบทความ หนังสือ ตำรา และอื่น ๆ ผู้เชี่ยวชาญหรือนาฏยศิลปินจำนวนไม่น้อยได้กำหนดคำที่ใช้เรียกให้มีความแตกต่างกัน จากที่ได้กล่าวไว้ในเรื่องของแรงบันดาลใจมีความสอดคล้องกับทรรศนะของ ดาริณี ชำนาญหมอ ที่ได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับเรื่องของแรงบันดาลใจไว้ดังต่อไปนี้

> ...นาฏยศิลป์จะใช้กระบวนการออกแบบลีลาที่เรียกว่า Choreography แต่ในภาษาไทยก็มีการใช้คำที่ให้ความหมายดังกล่าวมากมาย เช่น การประดิษฐ์ลีลา การออกแบบและกำกับลีลา การออกแบบท่ารำเต้น นาฏยประดิษฐ์ ทั้งหมดนี้แม้จะเรียกชื่อต่างกัน แต่ก็ให้ความหมายเหมือนกัน ส่งผลไปถึงศิลปินผู้เกี่ยวข้องก็พลอยถูกเรียกแตกต่างกันไป เช่น นักประดิษฐ์ลีลา นักออกแบบและกำกับลีลา นักออกแบบท่ารำเต้น นักนาฏยประดิษฐ์ คงเป็นเพราะว่าภาษาไทยมีหลายระดับและศิลปินก็เลือกใช้คำต่าง ๆ มาผสมเพื่อให้เกิดลักษณะเฉพาะตน แต่สิ่งที่ต้องคำนึงถึงไม่ว่าจะใช้คำใดก็ควรใช้ให้เหมาะสม ถูกต้อง และไม่สับสน...(ดาริณี ชำนาญหมอ, สัมภาษณ์, 22 กันยายน 2559)

จากที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยพยายามแสดงทรรศนะเพื่อให้เกิดความชัดเจนและตรงกันในเรื่องภาษาที่ใช้ เพราะเอกสารที่เขียนขึ้นเป็นภาษาไทยจำนวนไม่น้อยได้ให้ความหมายตรงกับภาษาอังกฤษว่า

Choreography แต่เลือกใช้คำภาษาไทยแตกต่างกัน และเมื่อปราศจากการอธิบายหรือทำความเข้าใจร่วมกัน ก็ย่อมส่งผลให้เกิดความสับสน ซึ่งรวมถึงการนำไปใช้ต่อในอนาคต อย่างไรก็ตามในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะเลือกใช้คำที่เหมาะสม เพื่อสร้างความเข้าใจที่ดีลดความคลาดเคลื่อนที่เกิดจากความไม่เข้าใจในเรื่องของภาษา

2.8.2 ทฤษฎีสัญญวิทยากับงานทางด้านนาฏยศิลป์ เนื่องจากนาฏศิลป์เป็นอวัจนะภาษา สัญญวิทยาจะช่วยทำให้เข้าใจงานนาฏยศิลป์มากยิ่งขึ้นเนื่องจากงานนาฏยศิลป์ ใช้ภาษาท่าทางในการบอกเล่าเรื่องราว สัญญาณวิทยาจะเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตประจำวัน โดยถูกแฝงอยู่ในสิ่งต่าง ๆ รอบตัว ไม่ว่าจะเป็นการพูด การยิ้ม การพยักหน้า การกิน การนอน ฯลฯ สัญญะทุกอย่างจะประกอบไปด้วย 2 มิติเสมอ มิติหนึ่งคือ มิติที่เป็นส่วนรวมเรียกว่า Language และมิติที่เป็นส่วนตัวเรียกว่า Speech ซึ่งเป็นตัวอย่างสัญญวิทยาทางด้านภาษาศาสตร์ทฤษฎีภาษาศาสตร์ดังที่ ไชยรัตน์ สินเจริญโอฬาร และ ธรากร จันทนะสาโร ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์และสัญญะวิทยาไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

> นาฏยศิลป์เป็นศาสตร์ที่มาพร้อมกับความคิดสร้างสรรค์เมื่อมนุษย์มีการวิวัฒน์ในด้านศิลปวิทยาการแขนงต่าง ๆ ก็เริ่มรู้จักปรับปรุงและนำมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับลักษณะการเคลื่อนไหวที่มีความเฉพาะเจาะจงเป็นเรื่อง ๆ ไปเช่นการทำความเคารพการแสดงความเสียใจการแสดงความรื่นเริงสนุกสนาน ฯลฯ เหล่านี้สามารถใช้ร่างกายเป็นตัวกลางในการสื่อสารทดแทนภาษาที่เป็นคำพูดได้นาฏยศิลป์จึงมีระบบระเบียบแบบแผนในการสร้างสรรค์ซึ่งแต่ละวัฒนธรรมก็จะมีความแตกต่างกันออกไปเช่นเดียวกันดังนั้นนาฏยศิลป์จึงเป็นเครื่องมือสำคัญอย่างหนึ่งของสังคมมนุษย์ที่ใช้แสดงออกถึงความปรารถนาบางประการจิตวิญญาณหรือความเชื่อในด้านต่าง ๆ และความหลากหลายของการกำหนดรูปแบบหรือวิธีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ก็มีความเป็นสหสาขาวิชามากขึ้นเช่นเดียวกันในคณิตศาสตร์มีระบบสมการหรือเครื่องหมายต่าง ๆ ใช้แทนการเพิ่มการลด หรือการคงที่ของจำนวนในหลักวิทยาศาสตร์มีการใช้อักขระแทนชื่อในตารางธาตุ ในภาษาศาสตร์มีการใช้ตัวอักษรแทนเสียงที่มนุษย์ใช้พูดสื่อสารกัน เห็นได้ว่าศิลปวิทยาการของมนุษย์ในหลากหลายแขนงนอกจากจะอาศัยการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมาแล้ว ยังมีการใช้วิธีการสื่อสารอีกอย่างหนึ่งที่รู้จักกันในนามสัญลักษณ์ นาฏยศิลป์จึงเสมือนเป็นอีกภาษาหนึ่งที่ใช้ในการสื่อสารและใช้ร่างกายเป็นสัญลักษณ์ที่มนุษย์ใช้แทนสิ่งที่ต้องการบอกเล่าเรื่องราว อารมณ์ความรู้สึกนึกคิดหรือเจตนารมณ์ได้อย่างแท้จริง สัญญาณวิทยาจึงเป็นศาสตร์ที่มีความเกี่ยวข้องกับวิทยาการหลากหลายแขนง เนื่องจากสัญญะเป็นเรื่องของการถูกกำหนดให้เป็น จึงมิได้ขึ้นกับกฎเกณฑ์ใดเป็นการเฉพาะ แต่ขึ้นกับขนบธรรมเนียม จารีตปฏิบัติของแต่ละสังคมเป็นเรื่องของการตกลงกันในสังคม (ไชยรัตน์ สินเจริญโอฬาร, 2555: 24; ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 84)

นอกจากนี้ความหมายคำว่าสัญญาณวิทยา ผู้วิจัยได้ยึดตาม “พจนานุกรมศัพท์ภาษาศาสตร์ (ภาษาศาสตร์ประยุกต์) ฉบับราชบัณฑิตยสถาน” ได้บัญญัติศัพท์คำว่า

> สัญญาณศาสตร์ (Semiotics) หมายถึง การศึกษาระบบสัญญาณที่ใช้ในการสื่อความหมายในแต่ละสังคม เช่น ระบบภาษา ระบบสัญญาณจราจร และคำว่า สัญญาณวิทยา (Semiology) หมายถึง การศึกษาวิเคราะห์สัญญาณ เครื่องหมาย และสัญลักษณต่าง ๆ ที่ปรากฏใช้ในการสื่อสารของแต่ละสังคม เครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ที่สำคัญเช่น ภาษา รหัสมอร์ส (Morse) ภาษามือรวมทั้งสัญลักษณ์ชนิดต่าง ๆ ทางคณิตศาสตร์ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2557: 402)

ดังนั้น จากเอกสารทางวิชาการที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้ามาเพื่อใช้เป็นข้อมูลจึงพอสรุปความหลากหลายของคำว่า สัญวิทยา สัญญวิทยา หรือสัญญะวิทยา อันมีความหมายอย่างเดียวกับคำว่า สัญญาณวิทยา ความหมายและลักษณะสำคัญของสัญญาณวิทยาเป็นสิ่งสำคัญในการนำมาใช้เพื่อสื่อสารทางการแสดงดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องทำความเข้าใจถึงความหมายและลักษณะสำคัญของสัญญานวิทยาดังที่ กาญจนา แก้วเทพ ได้อธิบายเกี่ยวกับสัญญาณวิทยาไว้ว่า

> ทฤษฎีสัญญะวิทยาที่แปลมาจากภาษาอังกฤษว่า “Semiology” นั้น สามารถถอดความหมายจากรากศัพท์เดิมได้ว่าเป็น “ศาสตร์แห่งสัญญะ” (Science Of Sign) ทฤษฎีสัญญะวิทยาก็คงจะมีลักษณะเหมือนทฤษฎีทั่ว ๆ ไป ที่พยายามให้คำอธิบายต่อสิ่งที่เรียกว่า “สัญญะ” หรือหากจะพูดให้เป็นภาษาชาวบ้านมากยิ่งขึ้นก็คือศาสตร์นั้นพยายามจะอธิบายถึงวัฏสงสารของสัญญะ คือการเกิดขึ้น การพัฒนา การแปรเปลี่ยน รวมทั้งการเสื่อมโทรม ตลอดจนการสูญสลายของสัญญะหนึ่ง ๆ ที่ปรากฏออกมาอย่างเป็นแบบแผนและมีระบบระเบียบ (กาญจนา แก้วเทพ, 2541: 80)

นอกจากนี้ ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร ยังได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับสัญญาณวิทยาไว้อย่างน่าสนใจ โดยมีใจความว่า

> ถ้าหากสาระสำคัญประการหนึ่งของการศึกษาภาษาศาสตร์แนวโครงสร้างของแฟร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand De Saussure) อยู่ที่การแยกระหว่างภาษากับการพูดหรือการใช้ภาษา (Langue-Parole) แล้ว การแยกระหว่างรหัสกับข้อความที่สื่อ (Code-Message) ก็คือสาระสำคัญหลักประการหนึ่งของวิธีการหาความรู้แบบที่เรียกว่า “สัญวิทยา” ส่วนคุณูปการที่สำคัญยิ่งของนักสัญวิทยาที่นำความคิดในการแยกระหว่างภาษากับการพูดหรือการใช้ภาษาของโซซูร์มาขยายผลต่อ อยู่ที่การทำให้สิ่งที่เรียกว่า “ความหมาย” กลายเป็นประเด็นปัญหาหลักที่ต้องได้รับการศึกษาอย่างจริงจัง สำหรับความหมายในทรรศนะของนักสัญวิทยาอย่าง โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) พบว่าความหมายเป็นเรื่องของการปะทะประสาน (Articulation) ระหว่างสัญญะ ส่วนบทบาทหรือหน้าที่ของภาษาคือการผ่าตัดแบ่งโลกแห่งความเป็นจริงออกเป็นส่วน ๆ เพื่อสร้างความไม่ต่อเนื่องให้เกิดขึ้น ทำให้สรรพสิ่งแยกออกจากกันเพื่อให้เกิดความหมายขึ้นมา

> เพราะความหมายสำหรับนักสัญวิทยาและนักทฤษฎีแนวโครงสร้างนิยมและหลังโครงสร้างนิยมเป็นเรื่องของความแตกต่างและการเปรียบเทียบ (Diacritics) (ไชยรัตน์ สินเจริญโอฬาร, 2555: 87-89)

ดังนั้นผู้วิจัยเห็นว่าวิทยานิพนธ์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” เป็นงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ที่มีความหมายแฝงอยู่ในรูปของสัญลักษณ์ จึงพิจารณาแนวคิดเรื่องสัญญาณวิทยาเป็นกรอบแนวคิดของการศึกษาทฤษฎีสัญญวิทยาว่าด้วยการทดลองแทนสิ่งใดสิ่งหนึ่งเนื่องจากนาฏศิลป์เป็นอวัจนะภาษา สัญญวิทยาจะช่วยทำให้เข้าใจงานนาฏยศิลป์มากยิ่งขึ้นเนื่องจากงานนาฏยศิลป์ ใช้ภาษาท่าทางในการบอกเล่าเรื่องราวซึ่งภาษาไม่สามารถอธิบายความหมายหรือความรู้สึกของตัวละครได้อย่างชัดเจน ดังนั้นทฤษฎีสัญญวิทยาจะมาช่วยทำให้ผู้ชมการแสดงเกิดความเข้าใจในการชมการแสดงนาฏยศิลป์มากยิ่งขึ้น โดยสัญญวิทยานี้อาจจะอยู่ในรูปแบบของลีลาท่าทาง อุปกรณ์ประกอบการแสดง แสงและเสียง เครื่องแต่งกายของนักแสดงรวมถึงการประกอบสร้างของท่าทางที่ใช้ในลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ (Reconstruction) เพื่อทำให้เกิดเป็นสัญญลักษณ์โดยใช้ทฤษฎีสัญญวิทยาเข้าไปช่วยสนับสนุนในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้

2.8.3 รูปแบบของงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์รูปแบบของงานทางนาฏยศิลป์มีความสำคัญในการออกแบบโดยจะต้องดำเนินการทดลองเพื่อหารูปแบบของงานนาฏยศิลป์โดยใช้องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ซึ่งประกอบไปด้วย การออกแบบบทการแสดง นักแสดง ลีลาทางนาฏยศิลป์ เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง สถานที่ใช้ในการแสดง เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดงและการออกแบบแสงสำหรับการแสดงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่งของการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ องค์ประกอบของการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์จะเชื่อมโยงให้เห็นภาพระหว่างงานนาฏยศิลป์กับงานวรรณกรรมได้อย่างงดงาม ดังที่ สถาพร สนทอง ได้กล่าวไว้ว่า “นาฏยศิลป์สามารถทำให้ผู้ชมรับภาพได้เร็วกว่างานวรรณกรรม เนื่องด้วยมีข้อได้เปรียบที่ทำให้ได้ยินเสียงและเห็นภาพตัวละครได้ทันทีสิ่ งเหล่านี้เรียกว่าองค์ประกอบนาฏยศิลป์ (Element of Dance) แต่ทั้งนี้ก็ต้องคำนึงถึงสิ่งสำคัญ คือ “กาล” หรือเวลาด้วย” (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2558) นอกจากนี้ยังมีคำกล่าวที่มีเนื้อหาที่มีความสอดคล้องกันของ กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ ได้อธิบายความสัมพันธ์ของเวลากับนาฏยศิลป์ ความว่า

> ข้อด้อยคือ มีเวลาจำกัดฉะนั้นการดำเนินเรื่องเพื่อการแสดงจึงย่อมต้องกระทำอย่างรวบรัดให้เหมาะแก่การแสดงและให้เหมาะกับเวลาเช่น ในวรรณคดีประเภทบทละครไทยสามารถแต่งให้มีบทอาบน้ำแต่งตัวได้หลาย ๆ ครั้ง คนอ่านก็อ่านตามไปได้เรื่อย ๆ แต่ในการแสดง

> นาฏศิลป์จะให้แสดงบทนี้หลาย ๆ ครั้งตามบทที่มีในวรรณคดีก็ย่อมจะเป็นไปไม่ได้เพราะเวลาไม่พอและจะทำให้เกิดความรู้สึกเยิ่นเย้อยืดยาดดังนั้นจึงต้องมีการรวบรัดให้เกิดความกระชับ และเหมาะกับการแสดงและเวลาด้วย (กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์, 2545: 74)

2.8.3.1 บทการแสดง (Subject) บทการแสดง เป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งของการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนั้นในการจะออกแบบบทการแสดงเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ในงานวิจัยชิ้นนี้ จึงมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาแนวทางในการออกแบบบทจากเอกสารและตำราทางวิชาการ เพื่อนำไปใช้เป็นข้อมูลในการออกแบบบทการแสดงเพื่อให้ได้บทการแสดงที่ดีเหมาะแก่การใช้ในการสร้างงาน ดังที่ จตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ได้กล่าวถึงบทการแสดง โดยให้ทรรศนะไว้ดังนี้ “บทการแสดงเป็นการลำดับเหตุการณ์ของการเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นอย่างมีจุดมุ่งหมายและสมเหตุสมผลในการวางโครงเรื่องนั้นควรให้เรื่องดำเนินไปอย่างมีพัฒนาการทางอารมณ์ โดยมากสูตรของการวางโครงเรื่องจึงเริ่มต้นจากจุดเริ่มต้นปูพื้น (Exposition) จนถึงบทสรุปของตอนจบ (Conclusion)” (จตุรงค์ มนตรีศาสตร์, 2529: 38 – 47) นอกจากนี้ คุณหญิงเต็มสิริ บุณยสิงห์ ก็ได้แสดงความคิดเห็นในเรื่องของบทการแสดงไว้ดังนี้ “การบรรจุเหตุการณ์และเนื้อเรื่อง มีหลักอยู่เพียงนิดเดียวเท่านั้นละครคือการเอาเหตุการณ์ที่สำคัญ ๆ ของตัวละครแต่ละตัวมารวมกันมีความสำคัญสอดคล้องกันจนแลดูเป็นเรื่องเดียว เหตุการณ์ทุกเหตุการณ์จะต้องมีความจำเป็นตัดออกไม่ได้จะทำให้เนื้อเรื่องเสีย” (คุณหญิงเต็มสิริ บุณยสิงห์, 2520: 335-336)

นอกจากนี้ วันทนีย์ ม่วงบุญ ก็ได้ให้ความคิดเห็นในเรื่องของบทการแสดงและแนวคิดไว้อย่างน่าสนในดังนี้

> แนวความคิดที่เป็นแกนกลางของเรื่องเป็นข้อคิดที่สรุปได้มาจากการกระทำในเรื่องนั้นเรื่องที่จะนำเสนอมีแนวความคิด (Idea) อะไรที่จะสื่อให้ผู้ชมรับรู้ลักษณะของเรื่องราว (Story) ที่ไม่เหมาะกับการแสดงจะปรากฏในวรรณคดีเกือบทุกเรื่องเพราะส่วนใหญ่เขียนโดยมีจุดประสงค์ทั้งให้เป็นหนังสืออ่านและให้นำมาแสดงด้วยดังนั้นเวลานำมาแสดงจึงต้องปรับปรุงและตัดทอนเพื่อให้เหมาะกับการแสดง (วันทนีย์ ม่วงบุญ, 2533: 73–74)

จากการศึกษางานวิจัยของนักวิชาการด้านนาฏยศิลป์ทำให้ทราบถึงการออกแบบบทการแสดงจากงานวิจัยของ ณัฐภา นาฏยนาวิน ได้ทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุดทาส ทั้งหมด 4 ครั้งโดยได้ประมวลผลการทดลองการสร้างสรรค์ในครั้งที่ 1-4 จนไปถึงบทสรุปการแสดงผลงาน เพื่อให้เห็นพัฒนาการของการสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุดทาส ผลของการสร้างสรรค์บทการแสดง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุดทาสให้ความสำคัญสะท้อนถึงสภาพความเป็นจริงของสังคม ถูกแบ่งออกเป็น 4 องก์ ดังนี้

องก์ที่ 1 ทาสในการยึดมั่น (อัตตวาทุปาทาน) มีการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการยึดมั่นในลาภยศสรรเสริญ ที่เปรียบได้กับการตกเป็นทาสของลาภยศ ทรัพย์สินเงินทอง โดยเรื่องราวเป็นการแกร่งแย่งกันเพื่อขึ้นสู่ที่สูง โดยมีเสื้อสูทพาดอยู่บนนั่งร้านชั้นสองเป็นตัวแทนของสิ่งที่ทุกคนปรารถนาอยากได้ ผู้ที่แย่งชิงขึ้นไปได้ก็ตกอยู่ในสภาวะความเป็นทาส

องก์ที่ 2 ทาสในกาม (กามุปาทาน) นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการยึดมั่นในสิ่งปรารถนาน่าใคร่ ที่เปรียบได้กับการตกเป็นทาสทางกามารมณ์ โดยเรื่องราวกล่าวถึงโสเภณีนั่งขายบริการทางเพศเพื่อต้องการเงินในการเลี้ยงชีพ ผู้ชายซื้อบริการเพื่อตอบสนองตัณหาความใคร่ของตนเอง

องก์ที่ 3 ทาสในความเชื่อ (ทิฏฐุปาทาน) นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการยึดมั่นในความเชื่อที่ผิดที่เปรียบได้กับการตกเป็นทาสความของความเชื่อที่ผิด โดยเรื่องราวเกี่ยวกับการตกเป็นทาสอบายมุข ได้แก่ การเล่นพนันและการดื่มสุราเมรัย โดยมีความเชื่อว่าจะเหล่านี้เป็นสิ่งที่ถูกต้อง ทำให้มีความสุข ผ่อนคลายจากความเครียด

องก์ที่ 4 ทาสในความงมงาย (สีลพัตตุปาทาน) นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการยึดมั่นในพิธีกรรม ที่เปรียบได้กับการตกเป็นทาสความเชื่อในสิ่งที่งมงาย โดยเรื่องราวนำเสนอความเชื่อในการเสี่ยงโชคจากเลข และความเชื่อในเทพเจ้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์อย่าง งมงายไร้เหตุผล บทสรุปสุดท้ายก็ไม่สามารถหลุดพ้นจากความเป็นทาสทั้งปวงได้

จากผลการศึกษาของณัฐภานาฏยนาวินในการสร้างสรรค์บทการแสดง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุดทาส จึงทำให้เห็นได้ว่าการศึกษาให้ความสำคัญกับการเป็นผู้นำและผู้บุกเบิก (Pioneer) ด้านสร้างสรรค์การออกแบบบทการแสดงที่นำเรื่องทาสมาบูรณาการกับเรื่องอุปาทาน 4 ในพระพุทธศาสนา และการสร้างสรรค์ (Creativity) ด้านการประยุกต์บทการแสดงให้มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของสังคมและพระพุทธศาสนางานสร้างสรรค์ในครั้งนี้จึงเท่ากับได้นำทฤษฎีและรูปแบบการแสดงมาบูรณาการเพื่อให้เกิดงานสร้างสรรค์ประเด็นใหม่ที่ไม่เหมือนงานในอดีต (ณัฐภานาฏยนาวิน, 2558: 210-212)

2.8.3.2 นักแสดง (Character) บุคคลที่ผู้แต่งสมมุติขึ้นมาเพื่อให้กระทำพฤติกรรมในเรื่องเป็นผู้มีบทบาทในเรื่องและทำให้เรื่องดำเนินไปสู่จุดหมายปลายทาง ตัวละครมิได้หมายถึงมนุษย์เท่านั้นหากแต่รวมถึงพวกสัตว์พืชและสิ่งของด้วยซึ่งสิ่งเหล่านี้อาจจะแสดงออกซึ่งความมีชีวิตจิตใจหรือลักษณะบางประการเช่นเดียวกับมนุษย์ได้สำหรับการวิเคราะห์ตัวละคร ซึ่งเป็นองค์ประกอบนาฏยศิลป์อันดับที่ 2 ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตัวละคร โดยพิจารณาตามหัวข้อดังนี้

1) ความสำคัญของตัวละครตัวละคร มีรายละเอียดประกอบด้วยประวัติความเป็นมาลักษณะนิสัย บทบาทและความสัมพันธ์ของตัวละคร และการคัดเลือกผู้แสดงจะรับบทบาทเป็นตัวละครทั้งนี้กล่าวได้ว่าตัวละครมีแบ่งออกเป็นหลายประเภทและหลายลักษณะหลายบทบาทขึ้นอยู่กับรูปแบบของละครและแนวละครที่นำเสนอ ดังคำกล่าวของ สดใส พันธุมโกมล ที่ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

> ผู้เขียนจะต้องสามารถเขียนให้เหมาะสมกับประเภทของบทละคร ลักษณะนิสัยของผู้พูดและเหตุการณ์แต่ละตอนในละครนอกจากนั้นบทเจรจาที่ดียังจะต้องมีความกระจ่างเพียงพอที่ผู้ชมฟังแล้วจะสามารถติดตามเรื่องได้แต่ก็ไม่ใช่ง่ายจนเกินไป หรือใช้คำพูดที่ใช้กันมาแล้วจนเคยชิน ซึ่งจะทำให้บทเจรจาขาดความคมและลึกซึ้งไปได้และที่สำคัญมากอีกอย่างหนึ่งก็คือ บทเจรจาที่ดีควรจะแสดงนิสัยความคิดและอารมณ์ของผู้พูดมีความหมายเบื้องหลังคำพูดที่นำไปสู่การแสดงออกของตัวละครในแง่ของการกระทำตลอดจนมีผลในการดำเนินเรื่องอีกด้วย (สดใส พันธุมโกมล, 2538: 15–16)

ในการศึกษางานวิจัยของ สทาศัย พงศ์หิรัญ อธิบายการคัดเลือกนักแสดง สำหรับผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ไว้ว่า

> คัดเลือกนักแสดงโดยพิจารณาจากความเหมาะสมทางบุคลิกลักษณะ และความสามารถทางการแสดง โดยในการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทั้ง 3 ครั้งนั้น มีการเปลี่ยนแปลงนักแสดงตลอดการทดลองสร้างสรรค์ เพื่อให้เหมาะสมกับเรื่องราวในการนำเสนอ โดยในครั้งที่ 1 ได้เลือกใช้นักแสดงเพียงคนเดียว แต่ในครั้งที่ 2 และ3 ได้เพิ่มจำนวนนักแสดงเป็น 5 คน โดยมีทั้งนักแสดงชายและนักแสดงหญิง นอกจากนั้นงานวิจัยนี้ ยังให้ความสำคัญกับคุณสมบัติของนักแสดงที่ต้องมีทักษะทางการละครมากกว่าการเต้น เพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงที่นำเสนอไว้คือนาฏยศิลป์การละคร ที่ผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์และการละครเข้าไว้ด้วยกัน (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 150)

ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ ดาริณี ชำนาญหมอ ได้อธิบายการคัดเลือกนักแสดงไปพร้อมกับการทดลองปฏิบัติสร้างสรรค์ผลงานในขั้นตอนที่ 1-4 ไว้ดังนี้

> คัดเลือกนักแสดงที่มีทักษะด้านการเคลื่อนไหวที่ดี มีทักษะด้านการแสดงสามารถแสดงออกทางอารมณ์ได้ดี สามารถใช้เสียงในการแสดงได้ และมีบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวที่น่าสนใจสร้างความหลากหลายให้การแสดง นอกจากความสามารถทางด้านทักษะของนักแสดงแล้วยังคำนึงถึงการใช้นักแสดงที่มีวินัยที่ดีเป็นหลัก รวมถึงมีเวลาเพียงพอทั้งการฝึกซ้อมและในการแสดง ในช่วงทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานพบปัญหาด้านการจัดสรรเวลาของนักแสดง เนื่องจากนักแสดงมีเวลาว่างไม่ตรงกัน จากนั้นจึงใช้วิธีการฝึกนักแสดงสำรอง (Under Study) ในบทของนักแสดงหลัก เพื่อให้สามารถทดแทนนักแสดงที่ขาดไปได้ทันที ง่ายต่อการจัดสรรเวลาการฝึกซ้อมในการทำงานกับนักแสดงจำนวนมากและเตรียมรองรับปัญหาที่อาจเกิดขึ้นกับนักแสดง (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 177-178)

อีกทั้งการศึกษางานวิจัยของ ณัฐภา นาฏยนาวิน ยังชี้ให้เห็นถึงกระบวนการที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงมาเพื่อสร้างสรรค์ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุดทาส จึงทำให้เห็นได้ว่า ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการเลือกนักแสดงที่มีจิตวิญญาณความเป็นศิลปิน (Spiritual) ด้านการมีทักษะและไหวพริบปฏิภาณในการแสดงออกทางด้านการเคลื่อนไหวลีลาทางนาฏยศิลป์ สามารถแสดงออกทางอารมณ์ของนักแสดงได้เป็นอย่างดีมีวินัยในการทำงานสามารถทำงานร่วมกันกับผู้อื่นได้และเป็นผู้มีประสบการณ์การเรียนและการทำงาน (Experience) ด้านการมีองค์ความรู้และประสบการณ์ในศาสตร์ศิลปะการแสดงหรือนาฏยศิลป์ ซึ่งเป็นวัตถุดิบอย่างดีในการสร้างสรรค์ผลงานให้มีประสิทธิภาพและเกิดคุณค่าต่อผู้ชมอย่างสูงสุด (ณัฐภา นาฏยนาวิน, 2558: 212-213)

2.8.3.3 การออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ (Movement) ลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์เป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญมากของการสร้างสรรค์ผลงาน เนื่องจากลีลาจะเป็นเครื่องมือในการสร้างความเข้าใจและสื่อสารเรื่องราวให้กับผู้ชมการแสดงได้เข้าใจถึงสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอได้ ทั้งนี้การออกแบบลีลาจะออกมารูปแบบอย่างไรก็จะขึ้นอยู่กับแนวคิดและประสบการณ์ของผู้ออกแบบดังเช่นคำกล่าวของ ปิยวดี มากพา ที่ได้กล่าวไว้ว่า “การประยุกต์การเคลื่อนไหวแบบนาฏศิลป์ไทยให้กลายเป็นนาฏศิลป์ร่วมสมัยส่วนมากจะประยุกต์นาฏศิลป์หลายรูปแบบการเคลื่อนไหวหลายเทคนิคเข้าด้วยกันรูปแบบการสร้างสรรค์เพียงอย่างเดียวไม่สามารถทำให้การแสดงชุดหนึ่งน่าสนใจขึ้นมาได้หากประกอบด้วยองค์ประกอบหลายประการ” (ปิยวดี มากพา, 2546: 95-96)

การศึกษางานวิจัยของ สทาศัย พงศ์หิรัญ กล่าวถึงการออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวในการแสดงไว้ว่า

> การออกแบบลีลาเพื่อการสื่อสารทางร่างกายตลอดจนความสวยงามของท่าทางการเคลื่อนไหวได้เลือกใช้นักแสดงที่มีทักษะทางละครมากกว่าทักษะทางการเต้น จึงต้องฝึกฝนทักษะและความสามารถทางด้านการเต้นให้กับนักแสดงเพิ่มมากขึ้น โดยใช้รูปแบบและเทคนิคของการใช้ลีลาตามแนวคิด “โพสโมเดิร์นดาร์ซ” (Post Modern Dance) ได้แก่ รูปแบบการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน เทคนิค คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Contact Improvisation) และการหยุดนิ่ง (Freeze) ตลอดจนการนำลีลามาประยุกต์กับศิลปะการละครตะวันตกเป็นต้น (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 150-151)

ในการศึกษาวิธีการออกแบบลีลาสำหรับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงของ ดาริณี ชำนาญหมอ โดยมีรายละเอียดดังนี้

เน้นความสำคัญด้านลีลาในองก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง โดยได้นำเทคนิคที่โดดเด่นของศิลปินผู้หญิง 3 คนมาสร้างสรรค์ใหม่ผ่านองค์ประกอบด้านการออกแบบลีลา คือ อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) เจ้าของทัศนคติ ฟรีสปิริต (Free Spirit) มาร์ธา แกรแฮม (Martha Graham) ในเทคนิคการเต้น คอนเทรกชั่น และ รีลีส (Contraction And Release) และดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) ในเทคนิค การล้มลงสู่พื้นและการพยุงตัวขึ้น (Fall and Recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และใช้หลักพื้นฐานด้านธรรมชาติวิทยาเรื่องกฎแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of Gravity) โดยใช้วิธีการพัฒนาท่าเต้นจากการ ด้นสด (Improvisation) ของนักแสดง เพื่อให้นักแสดงได้สร้างการเคลื่อนไหวทั้งด้านท่าทางและอารมณ์ซึ่งอยู่บนพื้นฐานธรรมชาติของแต่ละคนได้อย่างเป็นธรรมชาติสำหรับองก์การแสดงที่ 1 และ 3 ผู้วิจัยใช้การเคลื่อนไหวด้วยลีลาที่เรียบง่ายจากท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday movement) ตามแนวคิดแบบโพสโมเดร็นดานซ์ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำการใช้สถานการณ์จริงของการแสดง (Real situation) ของพีน่า เบาสช์ (Pina Bausch) มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบลีลา เพื่อช่วยสื่ออารมณ์ในการเคลื่อนไหวของนักแสดงให้สมจริง และถือเป็นของการแสดงสด (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 176)

2.8.3.4 เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง (Music and Sound Effects) เสียงและดนตรีเป็นปัจจัยที่ส่งผลถึงอารมณ์ความรู้สึกให้กับนักแสดงและผู้ชมการแสดง เสียงสามารถสร้างสุนทรียะให้กับผู้ชมการแสดงได้ดังทรรศนะของ ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ที่ได้กล่าวไว้ดังนี้ “ดนตรี หมายถึง ระบบที่ปรุงแต่งขึ้นเป็นทำนองมีลีลามีจังหวะมีระบบความดัง และความค่อยสลับกันไป หน่วยของเสียงทุกหน่วยไม่ว่าจะมาจากแหล่งกำเนิดเสียงแหล่งเดียวกันหรือไม่ก็ตามเมื่อคีตกวีปรุงแต่งขึ้นมาเป็นทำนองเพลง มีลีลามีจังหวะจะจัดอยู่ในความหมายของดนตรีทั้งสิ้น” (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2533: 1)

“ดนตรี” หมายถึงศาสตร์แขนงหนึ่ง ที่แสดงออกถึงสุนทรียภาพ (Aesthetic) ซึ่งเป็นความงามที่เราไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตา แต่เป็นความงามที่เรามองเห็นด้วยจิตใจและพลังความนึกคิดโดยที่คีตกวีต่าง ๆ ได้บรรจงประพันธ์ไว้อย่างวิจิตรงดงามไม่ว่าผู้ฟังได้ฟังแล้วเกิดความประทับใจอันเกิดจากเสียงที่บรรเลงตามตัวโน้ต โดยผ่านเครื่องดนตรีหรือคนร้องมิใช่ความประทับใจอันเกิดจาการเห็นตัวโน๊ตสูง ๆ ต่ำ ๆ (สมโภช รอดบุญ, 2524: 8)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวโดยสังเขปเกี่ยวกับมุมมองของ อริสโตเติล (Aristotle) ที่ได้ให้ทรรศนะในเรื่องของเพลงไว้ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เพลงเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบของบทละครเนื่องจากการแสดงละครในสมัยกรีกโบราณจะแสดงโดยนักร้องประสานเสียง (Chorus) ขับร้องเพลงเล่าเรื่องราว ดังนั้นเพลงจึงนับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของบทละครและเพลงที่ใช้ในละครจะส่งผลให้เกิดบรรยากาศอารมณ์ และปฏิกิริยาโต้ตอบของผู้ชมซึ่ง Aristotle เชื่อว่าลักษณะของเสียง (Characteristics of Sound) เป็น

เรื่องเกี่ยวข้องกับรายละเอียดหรือคุณสมบัติของเสียงที่มีการแปรเปลี่ยนไป เพื่อการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ทำให้เสียงมีความไพเราะเป็นศิลปะเต็มรูปแบบ ลักษณะของเสียงเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ดนตรีเป็นศิลปะที่ละเอียดอ่อนเข้าถึงซึ่งความรู้สึกของผู้ฟังได้ อย่างไรก็ตาม การถ่ายทอดลักษณะของเสียงออกมาเป็นเสียงดนตรีขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรีแต่ละคน อารมณ์ความรู้สึกของนักดนตรีแต่ละคนย่อมจะแตกต่างกันไปตามประสบการณ์ความเข้าใจ ความสามารถในทางดนตรีที่แต่ละคนมีอยู่ ดนตรีมิใช่เป็นเรื่องของการถ่ายทองเสียงตามตัวโน้ตออกมาเท่านั้น แต่มีอารมณ์ความรู้สึกของนักดนตรีอยู่ในเสียงดนตรีนั้นด้วย ซึ่งเป็นเรื่องการแสดงความรู้สึก ชีวิตจิตใจโดยทั้งหมดนี้ทำให้ดนตรีเป็นโสตศิลป์ (นราพงษ์ จรัสศรี. สัมภาษณ์, 18 กุมภาพันธ์ 2560)

นอกจากนี้จากการศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์ของ สทาศัย พงศ์หิรัญ ยังได้กล่าวถึงเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงไว้ว่า

ในการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งแรกนั้นได้เลือกวิธีการการไม่ใช้เสียงในการแสดง ซึ่งผลที่ได้คือ ผลงานการแสดงขาดความสนุกและความหลากหลาย เพราะในการตีความบทการแสดงนั้น ตัวละคร นางดรสา มีภาวะทางความรู้สึกที่ซับซ้อน การใช้เสียงและดนตรีประกอบการแสดงจะช่วยส่งเสริมให้ภาพการแสดง มีความหมายและสามารถอธิบายความรู้สึกภายในของตัวละครได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยในการทดลองครั้งที่ 2 นั้นได้เลือกใช้ดนตรีและเสียงประกอบ แต่ดนตรีประกอบนั้นเป็นเพลงที่ใช้ประกอบในการแสดงบ่อยครั้ง สามารถหาฟังได้จากหลาย ๆ สื่อ หรือการแสดงที่ผ่านมาในอดีต จึงได้รับคำแนะนำให้การทดลองครั้งสุดท้ายเปลี่ยนดนตรีและเสียงประกอบ โดยเลือกใช้เสียงที่หาได้จากเสียงจากธรรมชาติ หรือเสียงจากนักแสดง ซึ่งสามารถสื่อความหมายที่ชัดเจน และมีผลต่อการกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชมได้มากกว่าการเลือกใช้ความเงียบในครั้งแรก (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 151)

ผลจาการศึกษาปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ของวรรณวิภา มัธยมนันท์ เรื่องการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง ในการทดลองสามารถสรุปได้ดังนี้

การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 ในการออกแบบเสียงงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ โดยผู้วิจัยได้นำความเชื่อในเรื่องพระนารายณ์ที่เกี่ยวกับศาสนาฮินดู และมีการรับวัฒนธรรมความเชื่อมาจากประเทศอินเดีย ผู้วิจัยจึงคิดออกแบบเสียงให้มีกลิ่นอายของดนตรีอินเดียเข้ามาประกอบการแสดงการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยออกแบบเสียงโดยใช้ดนตรีไทยแบบด้นสด และทำการแสดงสด ในการออกแบบเสียง ผู้วิจัยใช้เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบการแสดงและเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง โดยใช้นักดนตรี 1 คน และนักแสดงที่สามารถเล่นเครื่องดนตรีไทยได้ 1 คน เพราะในการแสดงนักแสดงที่สามารถเล่นดนตรี รับบทเป็น พระนารายณ์ จำเป็นจะต้องมีความรู้ความเชี่ยวชาญในศาสตร์ของดนตรีไทย วิธีการแสดงใช้การด้นสด เครื่องดนตรีที่ใช้ มีดังนี้ ระนาดเอก ซออู้ ซอด้วง ขิม จะเข้

ขลุ่ย ฉิ่ง กลองทัด โทนรำมะนา และโหม่ง ใช้เครื่องดนตรีสิบชิ้น เพื่อแสดงถึงสัญลักษณ์ 10 อย่าง ในลิลิตนารายณ์สิบปางการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 ใช้การนำเสนอดนตรีสดเช่นเดิม โดยมีการออกแบบให้มีกลิ่นอายของอินเดีย และใช้เครื่องดนตรีเพียง 3 ชิ้น ได้แก่ ระนาดพิณ กลอง เป็นเครื่องดนตรีหลัก และมีเครื่องประกอบจังหวะเสริม เพื่อให้สอดคล้องตามแนวคิดสิ่งเร้าทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างบรรยากาศการแสดงให้ดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้นนอกจากนี้ยังช่วยในเรื่องของการออกแบบลีลาให้ความรู้สึกของท่วงท่านั้นกระจ่างขึ้นอีกทั้งสามารถสื่อความหมายได้อย่างชัดเจนซึ่งส่งผลต่อการกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชมได้มากกว่าการทดลองในครั้งก่อน (วรรณวิภา มัธยมนันท์, 2558: 249)

2.8.3.5 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง (Properties) การแสดงนาฏศิลป์ไทยบางชุดต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงดังเช่น ระบำพัด ฟ้อนเทียน ฟ้อนร่ม เป็นต้น อุปกรณ์แต่ละชนิดที่ใช้ประกอบการแสดงจะต้องสมบูรณ์ สวยงามหากเป็นอุปกรณ์ที่ต้องใช้ประกอบการแสดง เช่น ร่ม ผู้แสดงจะต้องมีทักษะในการใช้อุปกรณ์ได้อย่างคล่องแคล่ว วางอยู่ในระดับที่ถูกต้องสวยงาม ดังความคิดเห็นของ ดาริณี ชำนาญหมอ ที่ได้ทรรศนะในเรื่องของอุปกรณ์ประกอบการแสดงไว้ดังนี้

แนวคิดการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ได้นำแนวคิดด้านสัญลักษณ์เข้ามาสื่อความหมายของการแสดงโดยใช้อุปกรณ์ได้แก่ พลาสติกใส กล่องสี่เหลี่ยม และเลือดปลอม โดยใช้แนวคิดศิลปะแบบเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) ที่แสดงถึงอารมณ์รุนแรง ความเสื่อมถอยเพื่อสะท้อนจิตใต้สำนึก แรงปรารถนาที่ถูกปิดกั้น เพื่อช่วยในการแสดงความรู้สึกยิ่งขึ้นนอกจากนี้ ยังมีอุปกรณ์ทำงานบ้านต่าง ๆ เช่น ไม้กวาด แปรงซักผ้า ครก เขียงและมีด เพื่อช่วยให้เกิดเสียงประกอบการแสดง ซึ่งอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้งหมดทำจากวัสดุที่หาซื้อได้ง่าย ใช้งานได้หลายรูปแบบ ราคาไม่แพงและสะดวกต่อการขนย้ายในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงมีผลกับลีลาการเคลื่อนไหว ดังนั้นนักแสดงจึงต้องได้ทดลองซ้อมกับอุปกรณ์จนเกิดความเคยชินตั้งแต่การซ้อมย่อย เพื่อไม่ให้เกิดปัญหาระหว่างการแสดง (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 178)

นอกจากนี้ วรรณวิภา มัธยมนันท์ ได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับการออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงไว้ดังนี้

แนวคิดในการออกแบบอุปกรณ์การแสดงในทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 ไม่มีการใช้อุปกรณ์ในการแสดงเริ่มใช้อุปกรณ์การแสดงการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 คือ ร่มใหญ่ แสดงถึงฉากต่า ๆ ที่พระนารายณ์ทรงอยู่ ร่มเล็ก แสดงถึงต้นไม้ แม่น้ำ กรงลวดดัด แสดงถึงการแบ่งภาคของพระนารายณ์ในปางต่าง ๆ เมื่อพิจารณาพบว่าร่มใหญ่และร่มเล็กที่ใช้ไม่สื่อถึงสัญลักษณ์ของการแสดงเท่าที่ควรและอาจทำให้การสื่อสารผิดวัตถุประสงค์ของผู้วิจัย เนื่องจากร่มเป็นสัญลักษณ์ของการปกป้อง ป้องกันแดดฝนเมื่อสร้างสรรค์

ให้เป็นต้นไม้แต่ลักษณะของร่มก็ยังเป็นร่มอยู่เช่นเดิม ผู้วิจัยจึงพิจารณาและไม่นำมาใช้ในการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 และการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 ใช้ลวดดัดรูปทรง อาวุธ ในองก์ที่ 1 รูปดัดรูปทรงสัตว์ ในองก์ที่ 2 ลวดดัดรูปทรงสิ่งของและสัตว์ ในองก์ที่ 3 วัตถุมีความเบาและสามารถบ่งบอกถึงรูปทรงได้อย่างชัดเจน จากนั้นจึงได้นำแนวความคิดทฤษฎีหรือรูปแบบการแสดงที่ใช้ในการแสดงครั้งนี้มาบูรณาการเพื่อให้เกิดเป็นการสร้างสรรค์อุปกรณ์การแสดงใหม่ไม่เหมือนงานในอดีตที่เคยสร้างมา จึงได้คำนึงถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน (Creativity) และความมีรสนิยม (Taste) ในการสร้างสรรค์งาน (วรรณวิภา มัธยมนันท์, 2558: 250)

2.8.3.6 สถานที่แสดง (Theatres) เป็นอีกองค์ประกอบที่มีความสำคัญเพื่อใช้ในการถ่ายทอดลีลาทางด้านนาฏยศิลป์ของนักแสดงไปสู่ผู้ชม ดังนั้นในการเลือกสถานที่แสดงจะต้องมีความเหมาะสมกับรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงาน อาจไม่จำเป็นจะต้องแสดงในโรงละครเหมือนในอดีตที่ผ่านมา ดังที่ กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ ได้แสดงทรรศนะเรื่องของสถานที่แสดงไว้ดังนี้

ลักษณะของเวทีสำหรับการแสดงทางนาฏยศิลป์เริ่มจากการศึกษาพื้นที่ที่ใช้แสดงค้นหามุมมองที่เป็นประโยชน์ที่จะช่วยให้งานออกมาโดดเด่นถ้าลักษณะงานไม่มีกรอบความคิดที่ตายตัวหรือไม่มีตัวกำหนดรูปร่างของพื้นที่แสดงใช้จุดเด่นที่น่าสนใจความสะดวกในการเข้า-ออกและหลักการการออกแบบแบบเวทีล้อมรอบประกอบกันในการสร้างสรรค์งานฉากแบบ Outdoor ในบางครั้งพื้นที่อาจเหมาะสมกับตำแหน่งสำหรับผู้ชมหรือบางครั้งเหมาะสำหรับเป็นพื้นที่การแสดงจึงเป็นส่วนหน้าที่ของศิลปินเป็นผู้เลือกพื้นที่ให้เป็นประโยชน์กับงานแสดงมากที่สุดหลักการเบื้องต้นในการทำฉากแบบ Outdoor คือกำหนดทางเข้า-ออกและจุดปล่อยตัวนักแสดงเที่ยงจุดเดียวของเวทีในบางครั้งอาจจะต้องเตรียมห้องเปลี่ยนเครื่องแต่งกายชั่วคราวให้กับนักแสดงด้วย (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, 2550:12-13)

จากการศึกษางานวิจัยของ สทาศัย พงศ์หิรัญ ก็ได้แสดงความคิดเห็นในเรื่องของสถานที่แสดงไว้ดังนี้

พื้นที่การแสดงเลือกใช้โถงด้านหลังคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยสำหรับการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งนี้ ซึ่งพื้นที่นี้ มีลักษณะเป็นพื้นที่โล่งและกว้าง จึงเลือกการออกแบบและจัดองค์ประกอบภาพให้สอดคล้องกับพื้นที่ โดยการเพิ่มการใช้สอยให้เต็มพื้นที่ อย่างมีความหมายที่สุด อาทิ การใช้พื้นที่ด้านข้างลานการแสดง การใช้ลีลากับกรงเหล็ก ตลอดจนการปรากฏตัวของนักแสดงภายในห้องน้ำ ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาการแสดงกับการใช้พื้นที่กว้าง และยังช่วยแก้ปัญหาพื้นที่ในเก็บตัวของนักแสดง สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวกับ “ศิลปะเฉพาะที่” (Site Specific Art) ว่าด้วยเรื่องของการสร้างงานศิลปะบน

ตำแหน่งเฉพาะเจาะจง ที่คำนึงถึงสิ่งแวดล้อมในการออกแบบและการสร้างผลงานศิลปะ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 152)

2.8.3.7 เครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง (Costume) การแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ เป็นองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ที่มีความจำเป็นเช่นกัน การแต่งกายของนักแสดงอาจจะต้องเหมาะสมกับการออกแบบบทการแสดงและที่จำเป็นและสำคัญที่สุดน่าจะเป็นเรื่องของความคล่องตัวของนักแสดงในการแสดงลีลาเคลื่อนไหวร่างกายดังที่ ดาริณี ชำนาญหมอ ได้แสดงทรรศนะไว้ดังนี้

เครื่องแต่งกายที่มีผลกับบทบาททางเพศของผู้หญิงแล้วออกแบบเป็นเครื่องแต่งกายเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง โดยตัดทอนจากความเป็นจริงบางส่วน และคงไว้เพียงสัญลักษณ์จากโครงสร้างหรือรูปทรงเดิมเท่านั้น สีของเครื่องแต่งกายใช้สีขาวและสีเนื้อเป็นหลักเพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพในองค์รวมของการแสดง มีการเลือกใช้เนื้อผ้าที่หลากหลาย เช่น ผ้าดิบ ผ้าขาวบาง ผ้ายืด เป็นต้น เพื่อให้เครื่องแต่งกายมีมิติยิ่งขึ้น โดยเลือกใช้วัสดุในการตัดเย็บเครื่องแต่งกายที่เอื้อต่อการเคลื่อนไหวของนักแสดงและหาวัสดุทดแทนในกรณีที่เครื่องแต่งกายของเดิมใช้วัสดุที่หายาก มีน้ำหนักมาก รวมถึงแก้ปัญหาเมื่อนักแสดงขาดความมั่นใจในการใส่เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 176-177)

นอกจากนี้การศึกษางานวิจัยของ วรรณวิภา มัธยมนันท์ พบว่าแนวคิดการออกแบบเครื่องแต่งกายสรุปได้ดังนี้

การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในด้านเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยใช้แนวคิดโพสต์โมเดิร์นในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายโดยไม่แยกเพศสภาพแต่เครื่องแต่งกายสามารถประยุกต์ใช้ให้เกิดความหลากหลายโดยอาศัยบทของการแสดงเป็นหลัก ซึ่งสามารถปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายตามความเหมาะสมของแต่ละฉากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ครั้งที่ 4 ค้นพบว่าการแสดงมีอุปกรณ์เป็นองค์ประกอบการแสดง ดังนั้นผู้แสดงเปรียบเสมือนผู้เชิดถืออุปกรณ์การแสดงให้เคลื่อนไหวจึงได้แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ชุดจากผู้เชิดหุ่นละครเล็กนักแสดงชายสวมเสื้อแขนยาวสีขาวสวมกางเกงที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับโจงกระเบนแต่มีเนื้อผ้าที่พลิ้วไหวสีดำนักแสดงหญิงสวมผ้าคาดอกสีขาวสวมกางเกงที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับโจงกระเบนแต่มีเนื้อผ้าที่พลิ้วไหวสีดำ เลือกสีขาวและสีดำของเครื่องแต่งกาย เนื่องจากต้องใช้แสงในการย้อมสีพื้นที่ฉาก อุปกรณ์การแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายได้นำแนวความคิดทฤษฎี รูปแบบการแสดงบูรณาการเพื่อให้เกิดเป็นการสร้างสรรค์การแต่งกายที่ใหม่ไม่เหมือนงานในอดีตที่เคยสร้างมา จึงได้คำนึงถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน (Creativity) และการมีรสนิยม (Taste) ในการสร้างงาน (วรรณวิภา มัธยมนันท์, 2558: 250-251)

2.8.3.8 การออกแบบแสง (Light Plot) แสงที่ใช้ประกอบการแสดงนอกจากช่วยสร้างจุดเด่นและสร้างบรรยากาศและความรู้สึกที่สมจริงให้กับผู้ชมการแสดงแล้วนั้น แสงยังช่วยสร้างความสว่างให้กับเวทีการแสดง ดังนั้นหากต้องทำการแสดงในเวลากลางคืนหรือในโรงละครที่ต้องการแสงสว่าง การออกแบบแสงจึงมีความจำเป็นสำหรับการนำมาใช้ในการแสดงดังคำกล่าวของ กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ ได้แสดงทรรศนะของการออกแบบแสงไว้โดยมีรายละเอียดดังนี้

> อารมณ์และบรรยากาศอารมณ์ในงานแสงนั้นอาจพิจารณาได้จาก พื้นฐานด้านจิตวิทยาอารมณ์ของคนดูตอบสนองกับงานแสง ถ้าองค์ประกอบต่าง ๆ ของงานแสงถูกปรับประยุกต์อย่างเหมาะสมและผ่านกระบวนการออกแบบจากศิลปินอย่างดีแล้วนั้น ผลลัพธ์ที่ได้คืออารมณ์ของแสงอย่างชัดเจนคุณสมบัติของแสงทิศทางการเคลื่อนที่ของแสง (Direction Of Light) หมายถึงทิศทางของแสงเป็นสิ่งที่มีลักษณะเฉพาะที่สำคัญที่สุดในงานออกแบบแสงเพื่อการแสดง แสงจำเป็นจะต้องมีทิศทางเช่นเทียนจะมีรัศมีของแสงกระจายที่ออกมาทำให้มีหลายทิศทางของแสง หรือ สปอท์ตไลต์ (Spotlight) มีรัศมีของแสงที่เป็นลักษณะทิศทางเฉพาะจุดใดจุดหนึ่ง (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, 2550: 20-25)

นอกจากนี้ ณัฐภา นาฏยนาวิน ยังได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับการออกแบบแสงไว้ดังรายละเอียดไว้ดังต่อไปนี้

> การออกแบบแสงสำหรับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ โดยพิจารณาคุณสมบัติของแสง ที่เป็นเครื่องมือชนิดหนึ่งที่ใช้สำหรับ การถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ลำดับเหตุการณ์ บรรยากาศการแสดงโดยใช้หลักการของทฤษฎีสีเข้ามาเกี่ยวข้อง ในแต่ละองก์ของการแสดงผู้วิจัยได้กำหนดให้แสงทำหน้าที่ส่งเสริมทางด้านความหมายของทาสเชิงเปรียบเทียบในสังคมปัจจุบันตามหลักอุปาทาน4ในพระพุทธศาสนา โดยผู้วิจัยได้รับคำแนะนำเรื่องการออกแบบแสงจากผู้เชี่ยวชาญและทำการทดลอง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุดทาส ถูกแบ่งออกเป็น 4 องก์ คือการแสดงองก์ที่ 1 ใช้โทนสีขาวดำ เพราะว่าจะได้เน้นจุดหมายของเรื่องว่าสิ่งใดที่ต้องการแย่งชิง การแสดงองก์ที่ 2 ใช้โทนสีแบล๊คไลท์เพราะสื่อสารถึงมุมมืดของการค้าบริการทางเพศ การแสดงองก์ที่3 ใช้โทนสีร้อน (Warm Color) เพราะสื่อสารถึงเรื่องอบายมุขที่น่าตื่นตา สนุกสนาน การแสดงองก์ที่ 4 ใช้โทนสีเย็น (Cool Color) เพราะสื่อสารในเรื่องของความเชื่อ สงบลึกลับ (ณัฐภา นาฏยนาวิน, 2558: 217)

นอกจากนี้ในงานวิจัยของ วรรณวิภา มัธยมนันท์ ได้แสดงแนวคิดการออกแบบแสงไว้โดยมีรายละเอียดดังนี้

> ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ สรุปได้ดังนี้การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 แสงกับพื้นที่การแสดงกลางคืนต้องคำนึงถึงระดับของแสง ความสว่าง และความมืดเป็นสำคัญเลือกใช้ไฟเคลียร์ (Clear Lighting) เป็นการออกแบบจากจินตนาการของผู้วิจัยประกอบกับ

การใช้ควันเพื่อให้ฉากที่พระนารายณ์อยู่บนวิมานและฉากที่พระนารายณ์อยู่ในมหาสมุทรมีความสมจริงยิ่งขึ้นการแสดงองก์ที่ 1 ใช้โทนสีเย็น (Cool Color) เพราะสื่อสารในเรื่องของความเชื่อสงบ ลึกลับการแสดงองก์ที่ 2 ใช้โทนสีเย็น (Cool Color) โทนสีร้อน (Warm Color) สื่อสารถึงเรื่องสัตว์ ได้แก่ ปลา เต่า ใช้โทนสีเย็น ส่วนหมูป่าและนรสิงห์ ใช้โทนสีร้อนการแสดงองก์ที่ 3 ใช้โทนสีเย็น (Cool Color) แสดงถึงความดีงาม ผู้ทรงศีล การออกแบบแสงตามแนวคิดสิ่งเร้า ทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการออกแบบลีลาซึ่งเป็นการเสริมการแสดงให้เกิดภาพและมุมมองที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้นดังนั้นผู้วิจัยจึงได้นำแนวความคิดทฤษฎีความหลากหลาย (Versatile) รูปแบบการแสดงที่ใช้ในการแสดงครั้งนี้มาบูรณาการเพื่อให้เกิดเป็นการสร้างสรรค์ (Creativity) แสงและสีของแสง (วรรณวิภา มัธยมนันท์, 2558: 252)

2.8.4 แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ จากการศึกษาเรื่องเอกลักษณ์ของศิลปะหลังสมัยใหม่พบว่าศิลปินต่างต้องการปฏิเสธความเชื่อในลัทธิสมัยนิยม เพื่อหลีกหนีความจำเจหรือความคิดที่เคยปรากฏมาก่อนในอดีต โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสารที่ได้อธิบายถึงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่พบว่า นราพงษ์ จรัสศรี ได้ขยายความของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้

นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 เป็นยุคของนาฏยศิลป์ที่ได้รับการขนานนามโดยทั่วไปว่าโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (Postmodern Dance) ซึ่งเป็นคำที่ค่อนข้างจะคลุมเครือ แนวคิดของศิลปินนักสร้างสรรค์ในยุคนี้อยู่บนพื้นฐานของการปฏิวัติความคิดเก่าของนาฏยศิลป์ในอดีต จะเป็นเช่นเดียวกับแนวคิดของนักสร้างสรรค์ในสมัยโมเดิร์นด๊านซ์ ที่ครั้งหนึ่งเคยมีความคิดขัดแย้งกับการแสดงในรูปแบบเก่า เช่น บัลเลต์ จึงเป็นเรื่องธรรมดาของศิลปินนักสร้างสรรค์นาฏยศิลป์รุ่นใหม่ นอกจากแนวคิดของโพสโมเดิร์นด๊านซ์จะสามารถจัดแสดงได้โดยไม่เลือกสถานที่แม้แต่ในโรงละครแล้ว แนวคิดของศิลปินในยุคโพสโมเดิร์นด๊านซ์ยังนำเสนอเรื่องของชีวิตประจำวัน โดยให้ความสำคัญกับคำถามที่ว่า จะเต้นอย่างไร ทำไม และที่ไหน (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 137-138)

นอกจากนี้ ธรากร จันทนะสาโร ยังได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Postmodern) ไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

แนวคิดหลังสมัยใหม่ (Postmodern) ประกอบไปด้วยเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และค่านิยม สัญลักษณ์จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ เพราะเป็นการสื่อสารด้วยการรับรู้เชิงประจักษ์อย่างตรงไปตรงมา โดยนำเสนอผ่านสัญลักษณ์ทางสี ได้แก่ สีขาว สัญลักษณ์ทางอุปกรณ์ ได้แก่ ดอกบัวและเทียนไข สัญลักษณ์ที่กล่าวมาย่อมมีการถอดความหมายที่ลึกซึ้งแตกต่างกัน ดั้งนั้นการคำนึงถึงเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่องานนาฏยศิลป์ในสมัยปัจจุบัน ช่วยเติมเต็มให้กับคุณสมบัติของงานศิลปะหลังสมัยใหม่ให้มีชีวิตตราบจนปัจจุบัน (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 255)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้แสดงทรรศนะเพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ซึ่งเป็นเรื่องที่น่าสนใจสำหรับนาฏยศิลปินในปัจจุบันที่ควรต้องศึกษา ได้กล่าวไว้ว่า

> โมเดิร์นด๊านซ์ (Modern Dance) จะใส่ใจกับเรื่องของความกลมกลืน (Harmony) และความชัดเจน (Clarify) แต่ถ้าเป็นโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (Postmodern Dance) จะใส่ใจกับความคลุมเครือ (Ambiguity) ไม่เน้นเรื่องความกลมกลืน เช่น การใช้อุปกรณ์การแสดงของชาติหนึ่งแต่ให้นักแสดงอีกชาติหนึ่งถือแสดง แสดงว่างานนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์ได้ต่อต้านอุดมคติแบบโมเดิร์นด๊านซ์ สิ่งที่น่าสนใจคือโพสโมเดิร์นด๊านซ์จะปรากฏเรื่องของประวัติศาสตร์ต่าง ๆ อย่างมาก และไม่สนใจมุ่งเน้นในความเป็นนามธรรม (Abstract) แต่ต้องเป็นของที่ค้นพบใหม่ มีความหมาย ซึ่งในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เรื่อง ความอ้างวาง (Loneliness) ของข้าพเจ้าถือเป็นงานศิลปะแบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (Postmodern Dance) โดยแท้จริง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 17 ธันวาคม 2557)

ซึ่งสอดคล้องกับ ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล ได้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังโดยคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Postmodern) โดยได้แสดงทรรศนะไว้ดังนี้

> ทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post Modern) ในการแสดง ทำให้เห็นได้ว่างานผลงานนาฏยศิลป์นี้ได้ให้ความสำคัญกับสร้างสรรค์ (Creativity) มีความสามารถสร้างสรรค์งาน ประยุกต์ความรู้ของแนวคิดแบบโพสโมเดิร์นเข้าความงามทางนาฏยศิลป์บนบริบททางสังคม (ทฤษฎีเบื้องหลังหน้ากาก) ตามองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องในงานศิลปะด้วยทัศนะและกระบวนการความคิดที่ดี จนอาจกล่าวได้ว่าผลงานงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลังครั้งนี้เป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างสูงสุด (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, 2558: 181-182)

2.8.5 สรุป แนวคิด ทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์สิ่งที่ขาดไม่ได้ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์ คือ แนวคิดการใช้ทฤษฎีศิลปกรรมศาสตร์การศึกษาความรู้ในด้านทฤษฎีศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อการสร้างสรรค์ผลงาน ได้คำนึงถึงทฤษฎีศิลปกรรมศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง คือ องค์ประกอบการแสดง ได้แก่ การออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวร่างกาย ได้คำนึงถึงแนวคิด มินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในทฤษฎีและแนวคิดโพสต์โมเดิร์น (Postmodern) รวมถึงใช้ทฤษฎีสัญลักษณ์จากอุปกรณ์ประกอบการแสดง ทฤษฎีเอกภาพ (Unity) ทฤษฎีของสีในการออกแบบแสง แสดงบรรยากาศและการเล่าเรื่องในการแสดง สนับสนุนจากแนวคิดการใช้ทฤษฎีศิลปกรรมศาสตร์ ให้ความสำคัญกับประสบการณ์การศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ (Experience) และการสร้างสรรค์ (Creativity) องค์ประกอบการแสดงที่ใช้ศิลปะหลากหลายแขนงรวมอยู่ในการ

แสดง ในการใช้สัญลักษณ์สำหรับงานการสร้างสรรค์ เป็นการลดทอนความสมจริง (Realistic) แต่ให้ความสำคัญกับการนำเสนอความหมายที่แฝงไว้ภายใต้ ลีลาการและเคลื่อนไหว ตลอดจนองค์ประกอบในการ ส่งผลให้ การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ได้ให้ความสนใจไปที่การนำเสนอความประหยัดหรือความเรียบง่าย (Minimalism Or Simplicity) ตามแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) เป็นการพัฒนางานศิลปะที่ลดทอนรายละเอียดดั้งเดิมที่มีอยู่ให้กระจ่างชัดมากยิ่งขึ้น เป็นลักษณะที่เรียกว่านาฏยศิลป์พิสุทธิ์ (Pure Dance) ที่ให้ความสนใจต่อลีลาการเคลื่อนไหวเป็นพิเศษ

2.8.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ผู้วิจัยให้ความสำคัญเรื่องของการศึกษาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินโดยได้ดำเนินการศึกษาและวิเคราห์หลักเกณฑ์เพื่อนำมาใช้คัดเลือก “ศิลปินผู้บุกเบิกและปฏิวัติวงการนาฏศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย” เนื่องจากเกณฑ์ที่ได้กำหนดไว้ในแต่ละข้อนั้นมีความเหมาะสม มีการจำแนกคุณสมบัติของศิลปินด้วยการวิเคราะห์คุณสมบัติจากเกณฑ์มาตรฐานศิลปินทั้ง 10 ข้อ โดยสรุปเป็นคุณสมบัติแยกไว้ 3 ข้อคือ 1) ในเรื่องของความเป็นศิลปิน 2) ความเป็นนักออกแบบ และ 3) ความเป็นนักวิชาการ จากการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานศิลปินและคุณสมบัติของผู้ที่สมควรได้รับการยกย่องเชิดชูในฐานะ“ศิลปินผู้บุกเบิกและปฏิวัติวงการนาฏศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย” ข้อมูลที่ได้กล่าวมานี้จึงเป็นเหตุผลในการนำมาใช้เป็นเกณฑ์ในการพิจารณาคัดเลือกศิลปินต้นแบบทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย เพื่อค้นหาผู้ที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะที่มีความรู้ความสามารถเหมาะสม โดยมีรายละเอียดในเรื่องของเกณฑ์มาตรฐานศิลปินและคุณสมบัติที่ได้จากการสัมภาษณ์วิชชุตา วุธาฑิตย์ ในฐานะผู้รับผิดชอบโครงการโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.8.6.1 มีจิตวิญญาณ (Spiritual) หมายถึงการมีพลังจากชีวิตจิตใจมุ่งหมายเพื่อผดุงชีวิตและให้ความหมายที่สำคัญที่สุดแก่ชีวิต และมีปณิธานแน่วแน่ในทางนาฏยศิลป์ นักแสดงหรือศิลปินผู้สร้างสรรค์ผู้ถ่ายทอดจะต้องอาศัยจิตวิญญาณเพื่อสร้างงานศิลปกรรมเสนอผู้ชมทั้งนี้อาจอาศัยอารมณ์ความรู้สึก ความรักความสัมพันธ์และความผูกผัน เป็นต้น

2.8.6.2 มีรสนิยม (Taste) หมายถึง มีความนิยมชอบทางศิลปะที่งามถึงขนาดกล่าวคือเป็นความงามระดับสุนทรียะ ทั้งในแง่ความชื่นชมทางศิลปะและการแสดงออกทางศิลปะ รู้จักเลือกสรรทั้งอรรถคือสาระและรสคือภาวะทางอารมณ์จากการเสพงานศิลปะอายตนะทั้ง ๖ คือ ตา หู จมูก ลิ้น กายและใจ

2.8.6.3 มีประสบการณ์ (Experience) หมายถึง ผ่านการฝึกศึกษา ได้สั่งสมบ่มเพาะทักษะทางศิลปะ มีความรู้หลากหลายและรู้จักประมวลสิ่งที่ได้รู้ได้เห็นมา ได้ลองผิดลองถูกจนเล็งเห็นการณ์ไกลและมีความชำนาญทางศิลปะ

2.8.6.4 มีปรัชญา (Philosophy) หมายถึง มีเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจที่ว่าด้วยความรู้และความจริงนำไปสู่การดำเนินชีวิตอันทรงคุณค่า เป็นประโยชน์แก่สาธารณะ มีศรัทธายึดมั่นไม่สั่นคลอน มีอุดมการณ์ที่สะท้อนออกมาเป็นงานศิลปกรรม เพื่อให้สังคมได้ซึมซับและเรียนรู้ รวมถึงประยุกต์ไปเป็นการดำเนินชีวิตของแต่ละปัจเจกบุคคล

2.8.6.5 มีความสามารถหลายหลาก (เป็นพหูสูต) (Versatile) หมายถึง เป็นผู้นำความรู้และประสบการณ์รอบตัวมาบูรณาการศิลปกรรมและปรับเปลี่ยนสร้างงานให้เหมาะสมแก่กาลและสถานที่ มีมุมมองรอบด้านแบบสหศาสตร์ และมีความสามารถอันวิเศษไม่สิ้นสุดเพื่ออุทิศให้การสร้างศิลปกรรมอย่างเต็มใจ

2.8.6.6 มีการสร้างสรรค์ (Creativity) หมายถึง มีความสามารถสร้างศิลปกรรมที่จะประยุกต์ความรู้และความงามให้เข้ากับบริบทต่าง ๆ และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องมาใช้ในงานศิลปะด้วยทัศนะและวิธีการที่ดี ทั้งที่ปรากฏเป็นผลงานของตนและถ่ายทอดความรู้ว่าด้วยการสร้างสรรค์ผลงาน ที่จะนำไปสู่การสืบทอดจิตวิญญาณของศิลปกรรม

2.8.6.7 เป็นผู้นำและผู้บุกเบิก (Pioneer) หมายถึง เป็นผู้สร้างศิลปกรรมที่มีอิทธิพลต่อวงการศิลปะหรือสังคม อาจเป็นผู้คิดค้นทดลองทางศิลปะ สร้างงานที่แสดงออกทางความคิดรสนิยม และสะท้อนเอกลักษณ์ของตนอาจมีงานที่เป็นที่นิยมและยอมรับในสังคมเพราะรู้จักแสวงหาวิธีการและรูปแบบศิลปะใหม่

2.8.2.8 มีการถ่ายทอดความรู้ (Passing The Knowledge) หมายถึง มีการสร้างบุคลากรที่มีคุณภาพสูงให้แก่ทางนาฏยศิลป์ มีความเป็นครู มีคุณธรรมของครู รู้จักวิธีการถ่ายทอดทางศิลปะอย่างเหมาะสมมีกระบวนการและระบบทางความรู้ รู้จักปรัชญาของความรู้และเชิดชูความรู้ รวมถึงปลูกฝังคุณธรรมของครูแก่ศิษย์

2.8.6.9 มีจรรยาบรรณ (Ethical) หมายถึง พำเพ็ญตนเป็นศิลปินผู้ใหญ่ อยู่ในศีลธรรมจรรยา มีทัศนคติและจุดยืนที่ชัดเจนว่าด้วยศีลธรรมเพื่อรักษาและส่งเสริมเกียรติคุณชื่อเสียงและฐานะของศิลปินทั้งนี้ต้องตระหนักคุณค่าและมีจิตสำนึกของความเป็นศิลปินเป็นแบบอย่างแก่ศิลปินทั้งหลายและคนทั่วไปในสังคม

2.8.6.10 เป็นผู้หายาก (Rarity) หมายถึง เป็นปราชญ์ที่รอบรู้ หาบุคคลใดจะมาเทียบเคียงได้ยากและไม่สามารถหาผู้ใดเทียบเทียมไม่ได้แล้ว (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2559)

ศิลปินผู้บุกเบิกและปฏิวัติวงการนาฏศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยจากการศึกษาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินทำให้ผู้วิจัยได้แนวทางในการศึษาเพิ่มเติมเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นจริงและเหมาะสมในการค้นหาผู้ที่มีความรู้ความสามารถมีความเชี่ยวชาญและมากด้วยประสบการณ์สมควรแก่การยกย่องเชิดชูให้เป็นผู้บุกเบิกและปฏิวัติวงการนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย ดังคำกล่าวของ วิชชุตา วุธาทิตย์ ที่ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

> ศิลปินผู้บุกเบิกจะต้องเป็นทั้งศิลปินและผู้ออกแบบผลงานที่ผ่านประสบการณ์ทั้งทางด้านการแสดงและการออกแบบผลงานทั้งในระดับชาติและนานาชาติ และต้องเป็นผู้ที่ผ่านประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งในระดับชาติและนานาชาติโดยจะต้องมีผลงานในการสร้างสรรค์การแสดงทั้งในระดับชาติและนานาชาติรวมแล้วไม่น้อยกว่า 50 ชิ้นงานประการสำคัญศิลปินนั้นมีประสบการณ์ในการร่วมงานกับศิลปินที่มีชื่อเสียงทั้งในระดับชาติและนานาชาติอีกด้วย (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2559)

สอดคล้องกับทรรศนะของ กมล บุญเขต ที่ได้กล่าวถึงคุณสมบัติและเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของศิลปินต้นแบบไว้อย่างน่าสนใจว่า

> เมื่อศิลปินจะพัฒนาศิลปะชนิดใดขึ้นมานั้น ควรแสดงออกถึงนาฏยลักษณ์ที่เป็นศิลปะเฉพาะของศิลปินด้วย เพื่อนำไปสู่ผลงานที่มีคุณภาพศิลปินที่เป็นต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์จะต้องเป็นเป็นผู้มีความเป็นนักวิชาการที่ได้รับการยอมรับในวงการศึกษาและวงวิชาการมีผลงานทางวิชาการเป็นที่ประจักษ์ทั้งในเชิงเอกสารและในเชิงการแสดงที่เป็นรูปธรรมสามารถนำมาใช้ในการศึกษาและอ้างอิงได้และต้องผ่านประสบการณ์การออกแบบผลงานให้กับนักแสดงทั้งในระดับชาติและนานาชาติ (กมล บุญเขต, สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2559)

ผู้วิจัยได้พิจารณาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินข้างต้นนี้พบว่า เกณฑ์ดังกล่าวเป็นคุณสมบัติที่เหมาะสมสำหรับนาฏยศิลปิน เพราะเป็นดัชนีชี้วัดมาตรฐานทั้งของตัวศิลปินเองและผลงานที่จะเกิดขึ้นในอนาคต ซึ่งทั้ง 10 คุณลักษณะนี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะมีคุณลักษณะบางข้อที่เหมาะสมและสอดคล้องสำหรับการนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานวิจัยครั้งนี้ เช่น ในด้านจิตวิญญาณ ด้านรสนิยม ด้านปรัชญา ด้านการสร้างสรรค์ เป็นต้น ทั้งหมดจะถูกถ่ายทอดออกมาผ่านผลงานศิลปะ และทำให้ตระหนักได้ว่า

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องเพื่อจะได้นำมาเป็นข้อมูลสนับสนุนและนำมาเป็นเกณฑ์ในการกำหนดคุณสมบัติของศิลปินทำให้ได้เนื้อหาสาระสำคัญดังนี้

1) ศิลปินผู้บุกเบิกจะต้องเป็นทั้งศิลปินและผู้ออกแบบผลงานที่ผ่านประสบการณ์ทั้งทางด้านการแสดงและการออกแบบผลงานทั้งในระดับชาติและนานาชาติ

2) ศิลปินผู้บุกเบิกจะต้องเป็นผู้ที่ผ่านประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งในระดับชาติและนานาชาติโดยจะต้องมีผลงานในการสร้างสรรค์การแสดงทั้งในระดับชาติและนานาชาติรวมแล้วไม่น้อยกว่า 50 ชิ้นงาน

3) ศิลปินผู้บุกเบิกจะต้องเป็นผู้ที่เคยผ่านประสบการณ์ในการร่วมงานกับศิลปินที่มีชื่อเสียงทั้งในระดับชาติและนานาชาติ

4) ศิลปินผู้บุกเบิกจะต้องเป็นเป็นผู้มีความเป็นนักวิชาการที่ได้รับการยอมรับในวงการศึกษาและวงวิชาการมีผลงานทางวิชาการเป็นที่ประจักษ์ทั้งในเชิงเอกสารและในเชิงการแสดงที่เป็นรูปธรรมสามารถนำมาใช้ในการศึกษาและอ้างอิงได้

5) ศิลปินผู้บุกเบิกจะต้องเป็นผู้ที่เคยผ่านประสบการณ์การออกแบบผลงานให้กับนักแสดงทั้งในระดับชาติและนานาชาติ

จากเกณฑ์มาตรฐาน ฯ ดังกล่าวข้างต้นสามารถพิจารณาได้ว่ามีบุคคลที่คุณสมบัติครบตรงตามเกณฑ์มาตรศิลปินสมควรได้รับยกย่องและเชิดชูให้เป็น “ศิลปินผู้บุกเบิกและปฏิวัติวงการนาฏศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย” มีเพียงท่านเดียวคือ นราพงษ์ จรัสศรี โดยจะได้กล่าวถึงชีวะประวัติและผลงานโดยสังเขปดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) ข้อมูลเบื้องต้นของศิลปิน

ภาพที่ 2.15 ภาพของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

1.1) ชื่อ นามสกุล	ศาสตราจารย์ดร.นราพงษ์ จรัสศรี
1.2) วัน เกิด ปี เกิด	เกิดเมื่อวันเสาร์ ที่ 18 เดือนเมษายน ปีพุทธศักราช 2496
1.3) ชื่อบิดา-มารดา	บิดาชื่อ คุณพ่อเฉลียว จรัสศรี มารดาชื่อ คุณแม่เฉลิม จรัสศรี
1.4) ภูลำเนา	ภูมิลำเนาเดิมของศาสตราจารย์ดร.นราพงษ์จรัสศรีอยู่ที่อำเภอผักไห่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาปัจจุบันด้วยบทหน้าที่ความรับผิดชอบต่องานนาฏยศิลป์โดยดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยภูมิลำเนาจึงย้ายมาอยู่ในเขตกรุงเทพมหานคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) ข้อมูลด้านการศึกษา

พ.ศ. 2516 สถาปัตยกรรมศาสตรบัณฑิต (ออกแบบ อุตสาหกรรม) สาขาวิชาออกแบบอุตสาหกรรม คณะสถาปัตยกรรม ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2524 ศิลปินนาฏยศิลป์ตะวันตก (บัลเลต์) สถาบันเดอะ รอแยลบัลเลต์สคูล (He Royal Ballet School) กรุง ลอนดอน (London) ประเทศสหราชอาณาจักร (อังกฤษ

พ.ศ. 2545 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (การจัดการทางวัฒนธรรม) สาขาศิลปะการแสดงหลักสูตรนานาชาติบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2547 สถาปัตยกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต (การจัดการทางสถาปัตยกรรมกับการท่องเที่ยว)หลักสูตรนานาชาติ คณะ สถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

3) ข้อมูลด้านการทำงาน

พ.ศ. 2523 ศิลปินนักแสดงและผู้ออกแบบนาฏยประดิษฐ์คณะสไปเริลคานร์ คอมพานีเมืองลิเวอร์พูล ประเทศอังกฤษ

พ.ศ. 2523 ศิลปินนักแสดงและผู้ออกแบบนาฏยประดิษฐ์คณะสไปเริลคานร์ คอมพานีเมืองลิเวอร์พูล ประเทศอังกฤษ

พ.ศ. 2527 ศิลปินนักแสดงและผู้ออกแบบนาฏยประดิษฐ์คณะเอ็กเท็มโพรารี ดานซ์เธียเตอร์ กรุงลอนดอนประเทศอังฤษ

พ.ศ. 2531 อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตกภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2556)

พ.ศ. 2531 ออกแบบการแสดงระดับชาติและนานาชาติ ละครเวทีคอนเสร์ต ภาพยนตร์โฆษณา และภาพยนตร์ (ถึง พ.ศ. 2553)

พ.ศ. 2545	อาจารย์พิเศษคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ (ถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2556
พ.ศ. 2549	อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา (ถึง พ.ศ. 2550)
พ.ศ. 2550	ประธานหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิตและหลักสูตรศิลปศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต(นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ถึง พ.ศ. 2556)
พ.ศ. 2550	อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา (ถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2556)
พ.ศ. 2551	กรรมการบริหารหลักสูตรและอาจารย์สอนวิชาการบริหารจัดการศิลปกรรม หลักสูตรศิลปะศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ถึง พ.ศ. 2560)
พ.ศ. 2552	หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ถึง พ.ศ. 2556)
พ.ศ. 2553	อาจารย์พิเศษวิทยาลัยนวัตกรรมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ท่าพระจันทร์และคณะนิเทศศาสตร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ (ถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2556)
พ.ศ. 2558	กรรมการร่างและบริหารหลักสูตรนิเทศศาสตรบัณฑิตสาขาวิชาสื่อและการสื่อสาร(หลักสูตรนานาชาติ) วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล (ถึง พ.ศ. 2560)
พ.ศ. 2526	“Skirt” การแสดงให้กับ Spiral Dance Co.Liverpool ประเทศ อังกฤษ
พ.ศ. 2527	แสดงใน Muna Tseng Dance Project-Solid State Art: American Dance Festival กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ
พ.ศ. 2530	ผู้ออกแบบท่าเต้น นักเต้นและนักแสดงหลักใน South East Asia Project “Crossing The Water” ซึ่งกำกับการแสดงโดย Pip Simmons งาน London International Festival Of Theatre กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พ.ศ. 2531	การแสดงเดี่ยวในงาน South Bank Dance Festival กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ
	เป็นนักเต้นในอุปราการ Turandot ที่ The Royal Opera Convent Garden กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ
	แสดงเดี่ยวที่ ICA ในงาน Dance Umbrella Festival กรุงลอนดอนประเทศอังกฤษ
	ออกแบบท่าเต้น “Parfum” ให้กับคณะ PetiBallet Amsterdam กรุงฮัมสเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์
	นักเต้นใน Music Video ของคณะนักร้อง Spandau กรุงลอนดอนประเทศอังกฤษ
พ.ศ. 2530	นักออกแบบท่าเต้นและร่วมแสดงในงานเครื่องเพชรไทย “วลัยราตรี” ทูลเกล้าถวายพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์ฯ ElizabethTaylor กทม.
พ.ศ. 2531	นักออกแบบท่าเต้น “Contemporary Vauality of Philosophy Of life” ในงาน 1st ASEAN Dance Thai Festival ในกรุงจากาตาร์ ประเทศอินโดนีเซีย
พ.ศ. 2534	ศิลปินรับเชิญเข้าร่วมงาน American Dance Festival ณ North Carolina, USA
พ.ศ. 2535	กำกับและออกแบบท่าเต้นในงานแสงสีเสียงประกอบจินตภาพ “คนดีศรีอยุธยา” ทูลเกล้าถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์
	ออกแบบการแสดงภาพยนตร์โฆษณฟิล์มสีฟูจิสีสันแห่งโลกตะวันออกที่ปราสาทเขาพนมรุ้ง
พ.ศ. 2536	ออกแบบท่าเต้น la Foule ให้คณะ Le Jeune Ballet De France เมืองลาโบประเทศฝรั่งเศส
พ.ศ. 2537	ออกแบบท่าเต้นและแสดงในงาน “Tonpu” ให้กับคณะ Keiko Takeya ContemporarydanceCompany กรุงโตเกียวประเทศญี่ปุ่นรวม 3 ใน 3 ปี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พ.ศ. 2538	กำกับและออกแบบท่าเต้นแสงสีเสียง ประกอบจินตภาพ “คนดีศรีอยุธยา 2 ทูลเกล้าถวายฯ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ผู้กำกับร่วม การแสดงในพิธีเปิด-ปิด การแข่งขันกีฬาซีเกมส์ครั้งที่ 18 ที่เชียงใหม่
พ.ศ. 2539	กำกับและออกแบบท่าเต้น แสง สี เสียงประกอบจินตภาพ “แผ่นดินแผ่นนี้มีความหลัง”
พ.ศ. 2541	กำกับและออกแบบท่าเต้นในพิธีเปิด-ปิดการแข่งขันกีฬา Asian Games ครั้งที่ 13 ในการแสดงชุด Spirit Of Asia, Song Off friendships และ Light Of Asia
พ.ศ. 2546	ออกแบบและกำกับ วรรณคดีจินตภาพ นารายณ์อวตาร หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ออกแบบการแสดงและลีลาในภาพยนตร์ เรื่อง Beautiful Boxer
พ.ศ. 2547	กำจัดและออกแบบการแสดง แสง-เสียงประกอบจินตภาพ “วังลดาวัลย์” ของ สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์
พ.ศ. 2548	ออกแบบท่าเต้น “พับนก” ร่วมแสดง ในงาน “Love for Anmanda” ณ โรงละคร คุณหญิงสุมณีออกแบบและกำกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย “อันดามัน... สูญเสียแต่ไม่เสียศูนย์” เพื่อเป็นอนุสรณ์แด่ผู้สูญเสียในเหตุการณ์ซึนามิ แสดงในงาน Dance toDestiny ณศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยร่วมกับมหาวิทยาลัยบริกแฮมยัง (BrighamYoun University) จากสหรัฐอเมริกา
พ.ศ. 2549	ผู้อำนวยการฝ่ายสร้างสรรค์และกำกับลีลา มหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระมหาชนก ณ อารีนา เมืองทองธานีออกแบบการแสดงและลีลาในภาพยนตร์ Me Andmyself อำนวยการสร้างสรรค์และกำกับลีลาวิจิตรนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนกที่เชียงใหม่ขอนแก่น กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. 2554	ผู้สร้างสรรค์และฝึกซ้อมการแสดงในพิธีเปิดงานกีฬามหาวิทยาลัย “จามจุรี เกมส์”
พ.ศ. 2555	กำกับและออกแบบการแสดง แสง-เสียงประกอบจินตภาพ “Wiang Kum KaWhenWaster Conquered The Undefeated King” เพื่อต้อนรับบรรดาทูตรัฐบาลจากต่างประเทศ
พ.ศ. 2556	“Salome” แสดงเดียวกำกับและออกแบบการแสดง ที่ Black Box Theatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
พ.ศ. 2556	“Ballerina”แสดงเดี่ยวกำกับและออกแบบการแสดงที่ BlackBoxTheatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
พ.ศ. 2556	“Dance Laboratory”แสดงเดี่ยว กำกับและออกแบบการแสดง ที่ Black Box theatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
พ.ศ. 2555	ออกแบบการแสดง Highlight งานประชุมโรตารีโลก เมืองทองธานี
พ.ศ. 2555	ออกแบบการแสดง Highlight งานจุฬาวิชาการ พ.ศ. 2555
พ.ศ. 2557	“Loneliness” แสดงเดี่ยว กำกับและออกแบบการแสดงที่ศูนย์ศิลปะ กรุงเทพมหานคร ในงาน International Performing Arts Festival, Bangkok

(นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2559)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้อมูลที่ได้นำเสนอไว้ข้างต้นเป็นข้อมูลทางด้านการทำงานเพียงส่วนหนึ่งของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่มีประวัติด้านการทำงานในฐานะศิลปิน ผู้ออกแบบและนักวิชาการ ทางด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ สามารถสนับสนุนในเรื่องของความเหมาะสมเพื่อยกย่องเชิดชู “ศิลปินผู้บุกเบิกและปฏิวัติวงการนาฏศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย” ผู้วิจัยจึงได้ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ เพื่อขอแสดงความข้อคิดเห็นที่สนับสนุนความเหมาะสมการยกย่องเชิดชูศิลปินผู้บุกเบิกและปฏิวัติวงการนาฏศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยไว้ดังทรรศนะ ของ จิรายุทธ พนมรักษ์ ที่ได้แสดงทรรศนะในเรื่องนี้โดยกล่าวว่า

> ถ้าจะมองในฐานะความเป็นนักวิชาการ ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี ท่านมีงานทางด้านเอกสารทางวิชาการเป็นที่ประจักษ์ชัดถูกนำไปใช้ในการศึกษาและอ้างอิงในวงนาฏยศิลป์อย่างแพร่หลาย นอกจากนี้ท่านยังได้นำความรู้และประสบการณ์ทางด้านการแสดงมาบูรณาการเป็นองค์

ความรู้ได้อย่างเป็นระบบโดยธรรมชาติ มีวิธีการสอนและวิธีการถ่ายทอดองค์ความรู้ให้แก่ผู้เรียนได้อย่างเป็นระบบเข้าใจง่ายตามภูมิปัญญาของผู้เรียนด้วยกระบวนการที่แยบยล ดังจะเห็นได้จากผลผลิตที่ได้ผลิตทั้งบัณฑิต มหาบัณฑิต และดุษฎีบัณฑิตออกไปรับใช้สังคมอย่างมากมายหลายรุ่น ในฐานะศิลปินผู้ออกแบบท่านมากด้วยประสบการณ์ มีความสามารถเกินจินตนาการที่เป็นธรรมชาติ ยากที่จะอธิบายโดยแค่คำพูดเท่านั้น การเสพงานของท่านเป็นสหวิทยาควบคู่กับการแสดงถ่ายทอดความเป็นศิลปินเป็นดั่งก็ปรากฏจากผลงานสร้างสรรค์ที่ท่านได้ออกแบบไว้มากมายทั้งในระดับชาติและนานาชาติ ท่านสามารถนำหลักวิชาการจากศาสตร์ในแขนงต่าง ๆ มาออกแบบการแสดงให้มีความสร้างสรรค์ โดยมีจุดมุ่งหมายและสามารถพัฒนาไปได้โดยไม่ได้หลีกหนีแนวความคิดที่ได้ตั้งไว้ทำให้ได้งานที่ทันสมัย ส่งต่อไปถึงผู้ดูได้อย่างมีสกุลเพราะเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกฝน และผ่านการร่วมงานกับศิลปินที่มีชื่อเสียงในต่างประเทศ แสดงถึงคุณภาพครบในทุกด้านไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์งานในรูปแบบใดก็มีความเรียบง่ายบนความซับซ้อน (จิรายุทธ์ พนมรักษ์, สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2560)

นอกจากนี้ ธรากร จันทนะสาโร ก็ได้แสดงทรรศนะ “ศิลปินผู้บุกเบิกและปฏิวัติวงการนาฏศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย” ที่เกี่ยวกับความเหมาะสมของศิลปินผู้บุกเบิกไว้ดังนี้

นราพงษ์ จรัสศรี หรือที่บรรดาลูกศิษย์รู้จักกันในนามว่า “ครูตั้ม” เป็นหนึ่งในปรมาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกของประเทศไทย ผู้มีวิสัยทัศน์ในการผลิตงานนาฏยศิลป์ที่หลากหลายสะท้อนมุมมองของสังคม วัฒนธรรม และอารยธรรมที่น่าสนใจของมนุษย์ได้อย่างน่าพิศวง บทบาทที่โดดเด่นและเห็นได้อย่างชัดเจนคือ บทบาทนักวิชาการ ที่ผลิตตำรา หนังสือ และบทความที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ ทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ เอาไว้ให้บรรดานักวิชาการรุ่นหลังได้มีไว้ใช้ศึกษาและบทบาทนาฏยศิลปิน ซึ่งมีผลงานทั้งในประเทศและต่างประเทศ ทั้งที่เป็นนักแสดงและนักออกแบบ มากกว่า 60 ชุดการแสดง โดยเป็นผลงานที่มีความหลากหลาย เป็นงานที่ร่วมกับศิลปินที่มีชื่อเสียงทางด้านนาฏยศิลป์ของโลกยุคใหม่ และสุดท้ายบทบาทของประดิษฐ์ลีลาซึ่งในบทบาทสุดท้ายนี้ ขอยกย่องว่าเป็น “สถาปนิกทางด้านนาฏยศิลป์” ก็น่าจะเป็นนิยามที่ตรงและชัดเจนแล้วกับความโดดเด่น มีนาฏยลักษณ์ และจิตวิญญาณแห่งความเป็นนาฏยศิลปินในประเทศไทย สิ่งที่ทำให้ นราพงษ์ จรัสศรี แตกต่างจากนาฏยศิลปินคนอื่น ในวัยเดียวกันหรือวัยใกล้เคียงกัน ในประเทศไทยก็คือ การที่ยังคงรักษาสถานภาพของความเป็นนาฏยศิลปินเอาไว้อย่างต่อเนื่อง มีการผลิตผลงานนาฏยศิลป์ออกมาสู่สายตาสาธารณชนแทบทุกปี อย่างน้อย ๆ ก็ในช่วงปี พ.ศ. 2556-2558 ที่มีการแสดงออกมาถึง 5 ชุดการแสดง คือ ซาโลเม่ บัลเลอรีน่า แดนซ์ลาโบราทอรี่ ความอ้างว้าง และเพลนแลนด์ แอนด์ ไรซ์ฟิล์ด (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 2 พฤษภาคม 2560)

นอกจากนี้ วิชชุตา วุธาทิตย์ ยังได้แสดงทรรศนะสนับสนุนการยกย่องเชิดชูศิลปินผู้บุกเบิกไว้ได้อย่างน่าสนใจโดยมีเนื้อหาดังนี้

> หากจะยกย่องให้ศาสตราจารย์ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นผู้บุกเบิกเห็นเป็นสิ่งสมควรอย่างยิ่ง เนื่องจากอาจารย์นราพงษ์ ได้นำวิชาความรู้และประสบการณ์ในเรื่องนาฏยศิลป์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์มาบุกเบิกให้กับภาควิชานาฏยศิลป์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยได้นำนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์สร้างสรรค์มาเผยแพร่ให้กับสังคมไทยได้รับรู้ อาจารย์ได้นำความรู้และประสบการณ์มาจัดวางรากฐานการเรียนการสอน และการสร้างสรรค์ผลงานไว้อย่างเป็นระบบ มีหลักการสอนให้นิสิตสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นวิชาชีพได้เป็นอย่างดี ในฐานะผู้ออกแบบและศิลปินอาจารย์เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ผ่านการร่วมงานกับศิลปินที่มีชื่อเสียงทั้งในประเทศและในต่างประเทศมาอย่างมากมาย ผลงานของอาจารย์มีความหลากหลายตั้งแต่ระดับเล็กจนถึงระดับนานาชาติดังเช่นการออกแบบผลงานในการเปิดและปิดกีฬาเอเชียนเกมเป็นต้น อาจารย์ใส่ใจในทุกรายละเอียดไม่ว่าจะเป็นงานขนาดใด อาจารย์สามารถนำความธรรมดาของการเคลื่อนไหวร่างกายในชีวิตประจำวันมาออกแบบเป็นลีลาได้อย่างสวยงาม นอกจากนี้อาจารย์เป็นผู้ที่มั่นเพียรค้นคว้าหาความรู้ใหม่เพิ่มเติมอยู่ตลอดเวลา มีความทันสมัยใหม่เสมอในทุกเรื่อง (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2560)

อีกทั้ง สถาพร สนทอง ก็ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับความรู้ ความสามารถในฐานะ ศิลปิน ผู้ออกแบบและความเป็นนักวิชาการ ของ นราพงษ์ จรัสศรี ไว้อย่างน่าสนใจดังต่อไปนี้

> นราพงษ์ จรัสศรี เป็นเอกทัตคะทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏศิลป์ตะวันตก ของประเทศไทยท่านได้เป็นผู้บุกเบิกวงการนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของประเทศไทยจนปรากฏเป็นผลงานอย่างชัดเจน โดยท่านได้ศึกษาและทำงานด้านนาฏยศิลป์ ณ ประเทศอังกฤษเป็นเวลาสิบกว่าปี เมื่อกลับมาประเทศไทยได้สร้างคุณประโยชน์ให้กับวงการนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์ตะวันตกเป็นอย่างยิ่ง อาทิ เป็นครูผู้ถ่ายทอดงานนาฏยศิลป์ในกับสถาบันการศึกษาและรายบุคคลต่าง ๆ เป็นผู้แสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยด้วยตนเองอย่างต่อเนื่องทุกปี อีกทั้งมีการสร้างสรรค์ผลงานทั้งในระดับชาติและนานาชาติ จนได้รับรางวัลศิลปินต้นแบบตามโครงการสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และรางวัลสำคัญต่าง ๆ นานัปการ รวมทั้งท่านยังได้รับเชิญเป็นประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ คณะกรรมการสอบ ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจพิจารณาบทความวิชาการและผลงานเพื่อขอกำหนดตำแหน่งวิชาการ ชื่อเสียงของท่านเป็นที่ประจักษ์ในแวดวงนาฏยศิลป์ (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์, 17 ตุลาคม 2559)

2.9 ความคิดเห็นของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์และมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาหลักการหรือแนวคิดจากผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิที่มีต่อวัตถุประสงค์ของการวิจัยโดยผู้วิจัยขอนำเสนอทรรศนะของบุคคลทางด้านนาฏยศิลป์และผู้ที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ซึ่งทำให้ได้มุมมองที่เป็นประโยชน์และเอื้อต่อการสร้างงานนาฏยศิลป์ผู้วิจัยขอแสดงรายละเอียดของการสัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

2.9.1 บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย ผู้วิจัยได้ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ ในประเด็นความคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยทำให้ได้ทรรศนะของผู้เกี่ยวข้องในประเด็นของการเลือกใช้วรรณคดีจากเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ลิลิตพระลอ และไกรทองมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย ดังสรุปประเด็นที่น่าสนใจได้ดังต่อไปนี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะ เกี่ยวกับเนื้อหาของวรรณกรรมไทยที่แสดงถึง อารมณ์และตัณหาที่ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์เรื่อง ลิลิตพระลอไว้ดังนี้

> ลิลิตพระลอ ถือได้ว่าเป็นวรรณกรรมที่สื่อในเรื่องของ (Erotic) อย่างชัดเจน จากประสบการณ์ในการแสดงสร้างสรรค์การแสดงเคยได้นำวรรณกรรมเรื่องพระลอมาทำการแสดงถึงสองครั้งด้วยกัน ซึ่งในครั้งแรกได้ทำการแสดงที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การแสดงในครั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์งานแบบสมัยใหม่ ในครั้งที่สองจัดที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย แต่การทำการแสดงเรื่องพระลอที่จัดแสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมจะทำกับเด็ก ถึงแม้วรรณกรรมเรื่องลิลิตพระลอจะสื่อถึงความเป็น Erotic อย่างชัดเจนก็ตามแต่เมื่อทำการแสดงให้กับเยาวชนและทำให้ผู้ชมซึ่งเป็นเด็กดู จึงต้องทำให้เป็นวรรณคดีจินตภาพ ต้องมีความสำรวม ลดในส่วนของความเป็น Erotic แต่จะเพิ่มในเรื่องของการบรรยายในเรื่องของความรักและเน้นในเรื่องของตัวลิลิตและบทกวีการแสดงที่ทำเป็นการทดลองการสร้างสรรค์การแสดงโดยไม่มีพระเอกนางเอกที่ตายตัวเป็นการสร้างสรรค์การแสดงแบบ Company โดยนักแสดงทุกคนจะมีบทเท่ากันหมด จะแก้ปัญหาเพื่อไม่ให้เป็นแบบฉบับเดิม และการใช้นักแสดงแบบกลุ่มแล้วทำให้นักแสดงในกลุ่มทุกคนสามารถขึ้นมาแสดงเป็นตัวเอกของบทการแสดงได้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 1 สิงหาคม 2559)

ยังมีความคิดเห็นของ ธรากร จันทนะสาโร ที่ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับการเลือกบทวรรณกรรม สำหรับนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานไว้ว่า

> วรรณกรรม เรื่องไกรทอง ขุนช้างขุนแผนและลิลิตพระลอ เป็นเรื่องที่ได้รับความนิยม เพราะถูกนำมาใช้แสดงทำเป็นการแสดงในแบบละครนอก ทำให้ได้รับความนิยม แต่ในการสร้างงานของเราจะนำมาพัฒนาทำให้เป็นการแสดงในแบบสร้างสรรค์ โดยตั้งสมมุติฐานว่าถ้านำโครงจากวรรณกรรมพื้นบ้าน (ละครนอก) มาเป็นแนวทางในการสร้างงานว่าจะเข้าถึงคนดูได้หรือไม่ ด้วยการใช้ทฤษฎีการสื่อสาร ทฤษฎีชาวบ้าน คติชนวิทยาเป็นทฤษฎีไทยศึกษาแบบพื้นเมืองเพื่อให้เข้าถึงคนในชนบท โดยการสลายกฎเกณฑ์ในแบบราชสำนัก (คลาสสิค) เข้ามาใช้เพื่อให้เข้าถึงคนดู หากผู้วิจัยได้นำพหุวัฒนธรรมมาใช้ร่วมกันด้วยการทำการแสดงในแบบสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจะเล่าผ่านรูปแบบการแสดงด้วยการใช้ศิลปะในแบบสมัยใหม่ด้วยการสื่อสารแบบตรงไปตรงมา เช่น ผู้ชายจะเกี้ยวพาราศีผู้หญิงในแบบตะวันตกหรือในแบบร่วมสมัยจะทำออกมาในลักษณะแบบใด (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 22 สิงหาคม 2558)

นอกจากนี้ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ก็ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับบทวรรณกรรมที่สื่อถึงอารมณ์ และตัณหาของตัวละคร สำหรับนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานไว้ว่า

> วรรณคดี เรื่องไกรทอง เป็นบทประพันธ์ที่แสดงถึงตัณหาของตัวละครสำคัญในเรื่องไว้อย่างชัดเจน ตัวละครชาละวันและไกรทองถูกแต่งให้มีบทของความเจ้าชู้ มีเมียมากกว่า 2 คน และเหตุของการต่อสู้แย่งชิงผู้หญิงคนเดียวกันจนนำพามาสู่ความสูญเสียนั้นก็แสดงถึงตัณหาของตัวละครได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้แล้วบทประพันธ์ในวรรณกรรมนั้นยัง กล่าวถึงรูปร่างลักษณะของชาละวันนั้น เมื่อแปลงกายอยู่ในถ้ำทองจะเป็นเทพบุตร ที่มีผิวพรรณดี ร่างกายกำยำ และเมื่อนางตะเภาทองได้เห็นรูปร่างของชาละวันแล้วก็เกิดความหลงใหลในรูปกายของชาละวัน ส่วนไกรทองนั้นตามบทประพันธ์ก็จะมีลักษณะเป็นผู้ชายหน้าตาหล่อเหลาแบบไทย ร่างกายกำยำแต่จะมีรูปร่างที่บางกว่าชาละวัน ความงามจากร่างกายของไกรทองนี้เองก็ทำให้นางวิมาลาแอบหลงใหลเช่นเดียวกัน จากที่ยกตัวอย่างมาทำให้เห็นได้ว่าวรรณกรรมเรื่องไกรทองนี้ กวีได้สอดแทรกอารมณ์และตัณหาไว้ในบทประพันธ์อย่างชัดเจน (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2559)

อีกทั้ง วรรณพินี สุขสม ก็ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับบทวรรณกรรมที่สื่อถึงอารมณ์ และตัณหาของตัวละคร สำหรับนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานไว้อย่างน่าสนใจว่า

> หากจะกล่าวถึงอารมณ์ร่วมรักหรือตัณหาเกิดจากอะไร อันดับแรกเกิดจากความสวยหล่อ เนื่องจากความสวย ความหล่อ เป็นปัจจัยแรกที่จะทำให้คนเราจะสะดุดตา ดังเช่นวรรณกรรมเรื่อง

ขุนช้างขุนแผน กล่าวถึงเมื่อตอนที่ขุนแผนบวชเป็นเณรนั้น ก็ได้แอบมองนางพิมพ์แล้วหลงไหลในเรือนร่างและหน้าตาของนางพิมพ์ ดังปรากฏในบทประพันธ์ที่กล่าวไว้ว่า เณรแก้วนั้นได้มองลอดผ่านสไบที่นางพิมพ์ห่มปกปิดร่างกาย แล้วจินตนาการถึงความงามจากรูปร่างและลักษณะหน้าอกของนางพิมพ์ บทประพันธ์ในตอนนี้ แสดงออกถึงตัณหาของตัวละครที่เกิดจากการมองเห็นความสวยความหล่ออย่างชัดเจน (วรรณพินี สุขสม,สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2559)

สอดคล้องกับทรรศนะของ มณีรัตน์ มุ่งดี ที่ได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับบทวรรณกรรมที่สื่อถึงอารมณ์ และตัณหาของตัวละคร สำหรับนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานไว้อย่างน่าสนใจว่า

ในบทละครเรื่องขุนช้างขุนแผนนั้น ส่วนมากจะแสดงถึงบทอัศจรรย์ไว้อย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของเพลง ฉากและบทการแสดง ยกตัวอย่างเช่น ตอนที่ขุนแผนเห็นนางแว่นแก้วนอนอยู่บนเตียง แล้วเห็นหน้าอกและเรือนร่างของนางแว่นแก้วนั้น บทประพันธ์ในตอนนี้อาจจะแสดงถึงการชมความงามในสรีระของผู้หญิง แต่ถ้าตีความในเรื่องของอารมณ์ที่เกิดกับตัวขุนแผนแล้วละก็จะหมายถึงตัณหาในตัวของขุนแผนได้เกิดขึ้นจากการมองเห็นสรีระที่สวยงามของนางแว่นแก้วจึงทำให้ได้นางแว่นแก้วเป็นเมียในที่สุด (มณีรัตน์ มุ่งดี, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2559)

อีกทั้ง นาฏยา รัตนศึกษา ก็ยังได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับบทวรรณกรรมที่สื่อถึงอารมณ์และตัณหาของตัวละคร สำหรับนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยได้แสดงทรรศนะไว้อย่างน่าสนใจว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แนวทางของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้น ตามขนบธรรมเนียมประเพณีไทยนั้น แสดงให้เห็นว่าเวลาที่ผู้ชายมองผู้หญิงสวย นั้นมักจะนิยมใช้การชมความงามมากกว่าที่จะกล่าวแบบตรงไปตรงมา บทละครบางบทสื่อให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า ตัวละครมีเพศสัมพันธ์กันก่อนที่จะเกิดความรัก แต่ด้วยค่านิยมของการแสดงในแบบนาฏศิลป์ไทยมักไม่กล้าและไม่นิยมมานำเสนอ หากจะกล่าวถึงวรรณกรรมที่พูดถึงเรื่องของตัณหาที่เห็นได้ชัดเจนน่าจะเป็นวรรณกรรมเรื่อง ลิลิตพระลอ เนื่องจากตัวละครเป็นกษัตริย์การจะกระทำการใดที่เกี่ยวกับตัณหานั้นอาจจะต้องมีความระมัดระวัง ไม่สามารถทำได้ด้วยวิสัยของกษัตริย์ แต่ตัวละครพระลอ เป็นกษัตริย์แม้มีเมียอยู่แล้ว แต่เพราะต้องมนต์เสน่ห์ที่กระทำโดยตัวละครซึ่งเป็นผู้หญิง จึงจะต้องไปหาพระเพื่อน พระแพงให้ได้ แม้แม่ห้ามก็ไม่ฟัง แสดงให้เห็นว่าต้องมีอารมณ์และตัณหาถึงอยากที่จะกระทำเช่นนั้น และเมื่อตัวละครทั้งสามได้พบกัน ก็เกิดบทอัศจรรย์ที่กล่าวถึงการร่วมเพศของตัวละครอย่างถึงพริกถึงขิงเลยทีเดียว และในบทประพันธ์นี้ก็แสดงถึงความต้องการและตัณหาที่เกิดขึ้นของผู้หญิงอย่างชัดเจน ซึ่งจะแตกต่างจากวรรณกรรมเรื่องอื่น ๆ ซึ่งมักจะแต่งให้เรื่องราวของตัณหาเกิดจากผู้ชาย (นาฏยา รัตนศึกษา, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2559)

2.9.2 บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย ผู้วิจัยได้ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ ในประเด็นความคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยทำให้ได้ทรรศนะของแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานไว้ดังประเด็นต่อไปนี้

> นาฏศิลป์สร้างสรรค์คือการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการนำเสนอสิ่งที่ยังไม่เคยมีปรากฏมาก่อนโดยการนำเสนอผลงานในเรื่องของความคิดสร้างสรรค์อาจจะมีความมากน้อยแตกต่างกันออกไป มีศิลปินเคยกล่าวไว้ว่าในโลกนี้ไม่มีอะไรใหม่เลยแสดงว่าการสร้างสรรค์มาจากการนำสิ่งที่มีอยู่แล้วในอดีตมาหมุนเวียนใช้แต่นำมาพัฒนาปรับปรุงเพื่อชดเชยในสิ่งที่ขาดหายไปและไม่เหมาะสมหรือเข้ากับยุคสมัยนั้นได้จึงจำเป็นต้องสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมาอาจจะเป็นการสร้างสรรค์แบบใหม่อย่างที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อนเลย หรือนำของเก่าบางอย่างที่มีอยู่แล้วมาบูรณาการ เช่น การนำบทละครในเรื่องของอิเหนาตอนดรสาแบหลาโดยนำบทเก่ามาสร้างใหม่โดยทำให้เป็นแบบละคร เพื่อนำเสนอแง่มุมในเรื่องสิทธิของผู้หญิง สาเหตุที่เป็นงานสร้างสรรค์เนื่องจากไม่ได้คำนึงถึงความเป็นธุรกิจ ไม่ได้สร้างเพื่อความบันเทิง เป็นการนำเสนองานผลงานการแสดงแบบซ้ำไปซ้ำมา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2558)

นอกจากนี้ ธรากร จันทนะสาโร ก็ได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อของงานวิจัยในเรื่องของการสร้างสรรค์ผลงานไว้ดังประเด็นต่อไปนี้

> ในการวิจัยเรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย ข้าพเจ้าเห็นว่าเป็นนาฏยศิลป์ที่มีฐานคิดมาจากวรรณคดีพื้นบ้านซึ่งนำเสนอความเรียบง่าย การใช้สัญลักษณ์อธิบาย ดังนั้นจึงเห็นว่าการใช้สื่อมัลติมีเดีย จะทำให้สาระสำคัญของการแสดงมีความคลาดเคลื่อนจึงควรที่จะคงไว้ซึ่งการใช้สัญลักษณ์ผ่านอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ท่าทาง และดนตรี (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2559)

อีกทั้ง ตริณภัทร ชัยสิทธิ์ศักดิ์ ก็ได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับเรื่องของงานวิจัยโดยได้แสดงทรรศนะที่น่าสนใจ โดยได้กล่าวไว้ดังนี้

> การวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยได้นำเสนอทฤษฎีเกี่ยวกับ ทัศนียวิทยา (Perspective) ซึ่งนำเสนอความจริงในอีกรูปแบบหนึ่งของการมองเห็น ตั้งแต่ระดับสายตา (Normal eye view) และตามดมอง (Ant eye view) ไปจนถึงระดับตานกมอง (Bird eye view) ทั้งที่ในความจริงแล้วการวาดทัศนมิติ เป็นเพียงการนำเสนอ "การเป็นตัวแทน" (Representation) ที่เกิดจากความคิดและเทคนิควิธีการทางเรขาคณิตที่ไว้ใช้ถ่ายทอดมุมมองทางความคิด ที่ศิลปินหรือสถาปนิค ต้องการแสดงออกมาทาง “ภาพ” ศิลปินใช้

> Perspective ในการเขียนภาพเพื่อให้ลวงตาและเกิดระยะต่าง ๆ ของภาพวาด ในส่วนของสถาปนิคใช้ Perspective เพื่อเป็นการจำลองแบบที่จะสร้างขึ้นเพื่อใช้ในสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ทั้งภายนอกและภายใน ฉะนั้น Perspective หรือการเปลี่ยนแปลงในมุมมองภาพ คือการปกครองทางสายตาอันเป็นการพัฒนาไปสู่หลักคิดแบบรวมศูนย์ในสังคมสมัยใหม่ และในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์หากนำทฤษฎีเกี่ยวกับทัศนียวิทยา (Perspective) มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานอาจทำให้งานผลงานชิ้นนี้มีความสร้างสรรค์ และจะทำให้ได้รูปแบบของการสร้างสรรค์งานที่มีความแปลกใหม่ ต่างจากงานทางนาฏยศิลป์ที่ผ่านมา (ตริณภัทร ชัยสิทธิ์ศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ รักษ์สินี อัครศวะเมฆ ก็ได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ซึ่งเกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยให้ทรรศนะไว้ดังนี้

> การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่ได้แรงบันดาลใจมากจากบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทยควรนำเสนอลีลาท่าทางอย่างตรงไปตรงมาควรนำเสนอทฤษฎีหรือเชื่อมโยงทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับความรักเพราะบทอัศจรรย์เป็นบทแสดงความรักระหว่างตัวละครนอกจากนี้ในด้านองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องก็ควรจะใช้แนวทางจากบทอัศจรรย์หรือตัวละครต่าง ๆ ในวรรณคดีไทยที่มีความโดดเด่นในบทอัศจรรย์มาเป็นกลอุบายในการนำเสนอเช่นลิลตพระลอขุนช้างขุนแผนกากีหรือไกรทองเหล่านี้ก็จะทำให้ผลงานนาฏยศิลป์เกิดความแตกต่างสร้างสรรค์และไม่เหมือนใคร (รักษ์สินี อัครศวะเมฆ, สัมภาษณ์, 8 มีนาคม2559)

สอดคล้องกับทรรศนะของ สทาศัย พงศ์หิรัญ ที่ได้ให้ความคิดเห็นที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานตามหัวข้อของงานวิจัย โดยได้แสดงความคิดเห็นไว้ดังนี้

> หากจะนำแนวคิดจากบทอัศจรรย์มาทำเป็นงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์สิ่งแรกที่ควรนึกถึงก็คือการนำเสนอลีลาท่าทางเพราะบทอัศจรรย์เป็นบทที่นำเสนอการร่วมเพศระหว่างตัวละครการอธิบายหรือขยายความจากบทอัศจรรย์ให้มาเป็นการเคลื่อนไหวนั้นผู้ออกแบบจะต้องทำการบ้านอย่างหนักแต่ทั้งนี้ก็อาจใช้ท่าทางที่เป็นธรรมดาสามัญก็ได้ที่สำคัญคือองค์ประกอบทางการแสดงก็ควรจะให้เน้นไปในทิศทางเดียวกันด้วยโดยเฉพาะจะเห็นได้จากวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอกากี ไกรทองและขุนช้างขุนแผน ซึ่งเป็นวรรณคดีที่มีเนื้อหาโดดเด่นมากในเรื่องบทอัศจรรย์ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2559)

จากการทรรศนะของผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ ที่ได้แสดงความคิดเห็นในเรื่องของการสร้างสรรค์งานตามหัวข้อของการวิจัยเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์สำหรับการนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้ผู้วิจัยมีแนวทางในการที่จะดำเนินการทดลองเพื่อปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ในครั้งนี้โดยจะไปปรากฏอยู่ในเนื้อหาของงานวิจัยบทที่ 3 และบทที่ 4 เป็นลำดับต่อไป

2.9.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็นอีกหนึ่งวิธีการในการค้นคว้าข้อมูลงานวิจัยโดยพิจารณางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ซึ่งผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น 3 ประเด็นได้แก่ ประเด็นของตัณหาจากบทอัศจรรย์ในวรรณกรรมไทย ประเด็นเกี่ยวกับเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์และประเด็นเกี่ยวกับการศึกษาผลงานของนาฏยศิลปิน ดังขอสรุปสาระสำคัญไว้ดังต่อไปนี้

2.9.3.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นของตัณหาจากวรรณกรรมไทย

1) วิทยานิพนธ์เรื่อง "สุนทรียทัศน์ของสื่อสารการแสดงฉากกามารมณ์ในภาพยนตร์ไทย" ของ สลิตตา ทรัพย์ภิญโญ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระแสวิพากษ์วิจารณ์ภาพยนตร์ไทยที่นำเสนอเรื่องเพศ หรือนำเสนอฉากกามารมณ์ และเพื่อศึกษาสุนทรียทัศน์ของสื่อสารการแสดงฉากกามารมณ์ในภาพยนตร์ไทยจากผู้ชม และผู้สร้างภาพยนตร์ 4 เรื่องได้แก่ จัน ดารา, ขุนแผน, แม่เบี้ย และไกรทอง การวิจัยนี้ได้ใช้กรอบแนวคิดในการวิจัยคือ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับอีโรติก (Erotic) และเรื่องเพศ นาฏยศาสตร์และกามสูตร แนวคิดในการพิจารณาความเหมาะสมของการนำเสนอฉากกามารมณ์ และแนวคิดเกี่ยวกับผู้รับสาร เก็บข้อมูลโดยการจัดอภิปรายกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ทั่วไป 3 กลุ่มอายุ ได้แก่ กลุ่มอายุ 18-28 ปี 29-39 ปี และ 40 ปีขึ้นไป สัมภาษณ์แบบเจาะลึกนักวิจารณ์ภาพยนตร์และผู้สร้างภาพยนตร์ผลการวิจัยพบว่า ภาพยนตร์ไทยที่มีการนำเสนอเรื่องเพศหรือนำเสนอฉากกามารมณ์ปรากฏมานานแล้ว และกระแสวิพากษ์วิจารณ์ภาพยนตร์เหล่านี้มักจะออกมาในแง่ลบมากกว่าแง่บวก ส่วนสุนทรียทัศน์ของสื่อสารการแสดงฉากกามารมณ์ในภาพยนตร์ไทยจากทัศนะของผู้ชมและผู้สร้างภาพยนตร์ พบว่า 1) ในปัจจุบันภาพยนตร์ไทยมีการพัฒนาขึ้นทางด้านปริมาณและเทคนิค และมีฉากกามารมณ์เป็นส่วนประกอบมากขึ้นแต่ไม่โป๊เปลือยมากส่วนใหญ่นำเสนอเพื่อวัตถุประสงค์ทางการตลาด 2) ความเหมาะสมในการนำเสนอขึ้นอยู่กับเจตนาของผู้สร้าง การยอมรับของสังคมและรสนิยมในการชมของผู้ชมภาพยนตร์ 3) ในอนาคตคาดว่าจะมีการนำเสนอฉากกามารมณ์เพิ่มขึ้นและมีระดับความโป๊เปลือยมากขึ้นด้วย นอกจากนี้การเปรียบเทียบทัศนะของผู้ชมต่อความเหมาะสมของการนำเสนอฉากกามารมณ์กับทัศนะของผู้สร้างต่อรูปแบบและวัตถุประสงค์ของการนำเสนอฉากกามารมณ์ในภาพยนตร์ทั้ง 4 เรื่อง พบว่า ผู้สร้างมีเหตุผลในการนำเสนอฉากกามารมณ์ แต่ผู้ชมส่วนใหญ่ไม่รับรู้ถึงเหตุผลนั้น ๆ มองว่าเป็นการขายฉากกามารมณ์มากเกินไป ข้อเสนอแนะในการวิจัย ได้แก่ การศึกษาประวัติศาสตร์หรือความคิดเรื่องเพศในสังคมไทยควรมีอยู่ต่อไป โดยศึกษาจากสื่อจินตคดีต่าง ๆ และในการเก็บข้อมูลอาจใช้วิธีวิจัยเชิงปริมาณมาประกอบหรือใช้สหวิธี เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึก (สลิตตา ทรัพย์ภิญโญ, 2545: บทคัดย่อ)

2) จตุพร มีสกุล ได้ศึกษาบทละครนอกพระราชนิพนธ์ในกรมหลวงภูวเนตร นรินทรฤทธิ์ จำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ เรื่องแก้วหน้าม้า ไกรทอง เทวัญนางคุลา มณีพิชัยและสุวรรณหงส์ ในด้านที่มาของเรื่อง ลักษณะเนื้อหาตัวละคร แนวคิด คำประพันธ์และการใช้ถ้อยคำสำนวนโวหาร ผลการศึกษาพบว่าพระนิพนธ์บทละครนอกส่วนใหญ่ เป็นการนิพนธ์ขึ้นใหม่ตามเค้าเรื่องบทละครนอกสมัยอยุธยาและเค้าเรื่องเดิม แต่สร้างตัวละครให้มีลักษณะโดดเด่นขึ้น และปรับเปลี่ยนเรื่องให้เหมาะแก่การแสดงละครนอก กวีนิยมนิพนธ์เรื่องที่มีตัวเอกฝ่ายหญิงเป็นตัวละครสำคัญที่สุด และเป็นตัวดำเนินเรื่อง กล่าวคือ ตัวเอกฝ่ายหญิงมักมีคุณสมบัติเด่นเหนือกว่าตัวเอกฝ่ายชายทุกด้าน โดยเฉพาะฝีมือในการรบและคุณธรรม ส่วนตัวเอกฝ่ายชายมีนิสัยอ่อนแอและขลาด เป็นการนำเสนอตัวละครที่มีลักษณะต่างไปจากขนบธรรมเนียมเดิม ยกเว้นเรื่องไกรทอง เพียงเรื่องเดียวเท่านั้นที่มีตัวเอกฝ่ายชายเป็นแกนของเรื่องและมีบทบาทเด่นกว่าตัวเอกฝ่ายหญิง ด้านแนวคิดพระนิพนธ์บทละครนอกทุกเรื่องให้ความสำคัญแก่ศักยภาพของมนุษย์ ว่าสามารถแก้ไขปัญหาชีวิตได้ด้วยคุณธรรม สติปัญญา และความสามารถของตน ด้านลักษณะคำประพันธ์และการใช้ถ้อยคำสำนวน ได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีอยุธยาและวรรณคดีร่วมสมัย แต่กระนั้นก็มีลักษณะเด่นคือ ใช้ลำนำพื้นบ้านร่วมกับกลอนบทละคร การใช้สำนวนไทยที่ดัดแปลงขึ้นใหม่และการใช้ถ้อยคำสำนวน ที่สะท้อนภาพสังคมในสมัยที่แต่งขึ้น เนื่องจากพระนิพนธ์บทละครนอกมีเนื้อเรื่องที่สนุกสนาน ปรับเปลี่ยนเนื้อเรื่องและบทบาทตัวละครให้สอดคล้องแก่การแสดงได้ดีและใช้ภาษาที่สื่อความได้ชัดเจน ทำให้พระนิพนธ์บทละครนอกเป็นวรรณคดีที่มีคุณค่า เหมาะสมทั้งแก่การอ่านเพื่อความบันเทิงและการนำไปใช้แสดงละคร ซึ่งเห็นประจักษ์ชัดมาจนกระทั่งสมัยปัจจุบันนี้ เพราะกรมศิลปากรได้นำพระนิพนธ์บทละครนอก มาใช้แสดงให้ประชาชนได้ชมหลายครั้ง (จตุพร มีสกุล, 2540: บทคัดย่อ)

3) ณีรนุช แมลงภู่ ศึกษาอนุภาคการให้รางวัลและการลงโทษในนิทานพื้นบ้านไทยที่รวบรวมได้จาก สารานุกรมวัฒนธรรม จำนวน 897 เรื่อง มีอนุภาคทั้งสิ้น 1,961 อนุภาค เพื่อวิเคราะห์ลักษณะและความหมายเชิงวัฒนธรรมจากอนุภาคดังกล่าวทั้งในระดับท้องถิ่นและในระดับสังคมไทยโดยรวม ผลการศึกษาพบว่า อนุภาคดังกล่าวสะท้อนลักษณะร่วมทางความคิดว่า 1) ผู้ให้รางวัลและผู้ลงโทษมักเป็นเพศชายที่เป็นชนชั้นสูงและเป็นพ่อหรือสามี และสิ่งเหนือธรรมชาติ นอกจากนั้นยังมีอนุภาคที่ไม่กล่าวถึงผู้ให้รางวัลหรือผู้ลงโทษ แต่กล่าวว่าตัวละครได้รับรางวัลหรือถูกลงโทษจากผลแห่งการกระทำหรือผลกรรมของตนเอง 2) ผู้รับรางวัลและผู้ถูกลงโทษมักเป็นตัวละครชนชั้นล่าง คือ ทุคตะกำพร้า คนสามัญ และตัวละครหญิงที่เป็นภรรยาและลูกสาว (ณีรนุช แมลงภู่ 2552: บทคัดย่อ)

2.9.3.2 งานวิจัยสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมไทยและวรรณคดีไทย ในประเด็นนี้ผู้วิจัยได้เลือกดำเนินการศึกษางานทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้สร้างสรรค์ ที่ได้นำเนื้อหาจากบทวรรณกรรมไทยมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานที่ได้นำเนื้อหาจากวรรณคดีไทยมาทำเป็นการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานสร้างสรรค์โดยประกอบด้วยเรื่องดังต่อไปนี้

1) ผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์และหนังสือ เรื่องนารายณ์อวตาร (Narai Avatara Performing The Thai Ramayana In The Modern World)

ภาพที่ 2.16 ภาพจากการแสดงเรื่อง Narai Avatara
ที่มา: Naraphong Charassri, 2007: 113

ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานในเรื่องนารายณ์อวตาร โดยมีรายละเอียดขององค์ประกอบทั้งหมดดังต่อไปนี้

การออกแบบบทการแสดง การสร้างบทการแสดง “นารายณ์อวตาร” นั้นอ้างอิงมาจากเนื้อเรื่อง บทบาทและเอกลักษณ์ของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งจะแบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้ พระนารายณ์ปราบนนทกการจุติของพระนารายณ์และกรุงลงกาและกรุงอโยธยา บทละครจะถูกสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามยุคสมัยแต่จะยังคงอยู่บนพื้นฐานหรือแนวคิดของเนื้อหาเดิมเพื่อให้เกิดความกระชับ เข้าใจง่าย ผ่านการขับร้อง เสียงดนตรีและการแสดงที่เรียกว่า “โขน” โดยจะต้องมีการแบ่งบทบาทและบทละครของแต่ละตัวแสดงอย่างชัดเจน เช่น ตัวเอก ตัวรองหรือตัวโกงเป็นต้นการสร้าง

บทการแสดงจะต้องคำนึงถึงหัวใจของเรื่องใช้การบรรยายที่เข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อนเพื่อให้ผู้ชมทั่วไปเข้าใจได้ (Charassri, 2007: 9-19)

การออกแบบลีลาทางนาฏศิลป์ การออกแบบลีลาในการแสดงเรื่อง“นารายณ์อวตาร” นั้นจะเป็นการผสมผสานระหว่างลีลานาฏยศิลป์สมัยใหม่และแบบโบราณดั่งเดิมเข้าด้วยกันเป็นการประยุกต์ท่วงท่าให้มีอิสระมากขึ้น แต่ยังคงไม่ละทิ้งลีลานาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมอย่างเช่นความอ่อนช้อยนุ่มนวลและอ่อนหวานสวยงาม นอกจากนี้ยังมีการนำวัฒนธรรมศิลปะการแสดงจากประเทศเพื่อนบ้านและการเต้นแบบตะวันตกที่เรียกว่า “บัลเลต์” มารวมไว้ในการแสดงนี้อีกด้วยเพื่อช่วยเสริมลีลาไทยให้โดนเด่นและร่วมสมัยมากขึ้นรูปแบบของการแสดงในบางตอนจะมีความกระชับ เป็นสากล ผู้ชมเข้าใจง่าย เช่นฉากการต่อสู้หรือฉากที่เป็นจุดสำคัญของเรื่องเพื่อให้น่าสนใจสื่อสารกับผู้ชมได้อย่างไม่ซับซ้อน ง่ายต่อการชมการแสดง (Charassri, 2007: 41)

เสียงและดนตรีที่ใช้ในการแสดง การสร้างสรรค์เสียงและดนตรีในเรื่องนี้จะเป็นแบบเน้นธรรมชาติ ให้ความรู้สึกสมจริงกับผู้ชม โดยอาศัยความหลากหลายจากบริบทต่าง ๆ ไม่ร้อนหรือเย็นจนเกินไปเพื่อให้การเล่าเรื่องและการแสดงดูโดนเด่นและสื่อถึงเอกลักษณ์ไทยได้อย่างชัดเจน เครื่องดนตรีที่ใช้สร้างสรรค์เสียงและดนตรีจะเป็นแบบผสมระหว่างเครื่องดนตรีไทยและสากล เป็นการสร้างโดยนำรูปแบบของเสียงจากวัฒนธรรมอื่น เช่น การประสานเสียงมาตบแต่งเพิ่มเติมในการแสดงเพื่อสร้างความสมจริงและอารมณ์ร่วมในการแสดง (Charassri, 2007: 8, 93)

การออกแบบถานที่แสดง การแสดง “นารายณ์อวตาร” มีทั้งหมด 3 ตอนจึงมีฉากสำคัญอยู่ 3 การออกแบบเวทีจะเป็นแบบร่วมสมัยมีพื้นที่ใช้สอยมากขึ้นเช่นการไล่ระดับสูงต่ำของเวทีให้มีมิติสามารถให้ผู้ชมจินตนาการและดูน่าสนใจแต่ยังคงโครงร่างไว้ตามรูปแบบการจัดสถานที่แสดงเดิม รายละเอียดของฉากเป็นการนำรูปแบบฉากจากจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่ในหลายเหตุการณ์มาออกแบบสร้างสรรค์การแสดงให้ผู้ชมได้สามารถเห็นเหตุการณ์หลายเหตุการณ์ในขณะเดียวกัน การใช้สีที่ชัดเจนในแต่ละฉากช่วยเพิ่มความน่าสนใจให้กับพื้นที่และอารมณ์ความรู้สึกเหมือนได้สัมผัสกับสถานการณ์ที่เป็นจริงเช่น ฉากสวรรค์ใช้สีน้ำเงินหรือโทนเย็น ฉากนรกใช้สีแดงหรือโทนร้อนในส่วนของการตกแต่งและอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบฉากนั้นจะเน้นเป็นชิ้นสำคัญของแต่ละฉากและใช้นักแสดงมาเสริมแทนการใช้การตกแต่งเวทีเพื่อให้ตัวละครเด่นและไม่รกสากตาจนเกินไป (Charassi, 2007: 123)

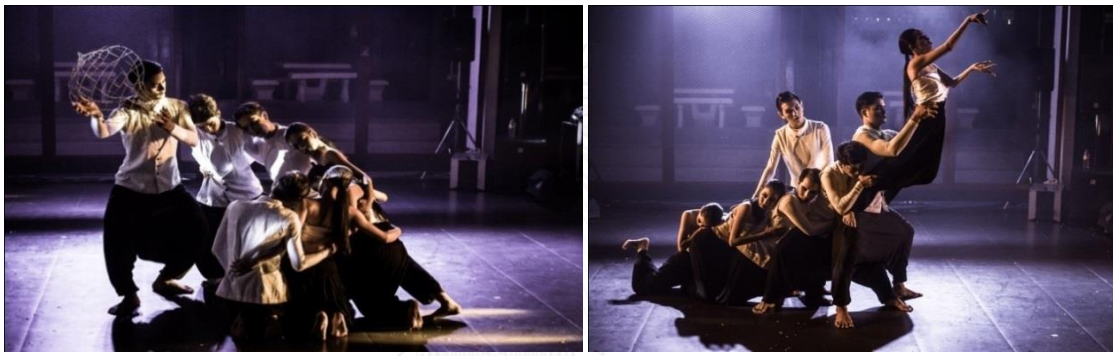
การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง รูปแบบในการออกแบบเครื่องแต่งกายจะเน้นแบ่งตามชนชั้นฐานันดรของแต่ละตัวละครและต้องคำนึงถึงการเคลื่อนไหวของผู้ส่วมใส่เป็นหลัก ดังนั้นการออกแบบเครื่องแต่งกายจึงเป็นแบบเน้นไปทางสมัยใหม่จะต้องรัดกุมมีสัดส่วนที่

สอดคล้องกับการเคลื่อนไหวของนักแสดงโดยไม่ขัดเขินและเครื่องประดับมีน้ำหนักเบาใช้สัญลักษณ์ที่เป็นสากลและมีเอกลักษณะบ่งบอกถึงบทบาทของแต่ละตัวละคร ในบางครั้งอาจมีการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายของตัวละครบนเวทีในเวลาอันสั้น ดังนั้นเครื่องประดับจะต้องถูกออกแบบมาให้สามารถเข้าได้กับทุกเครื่องแต่งกายเพื่อให้ง่ายต่อการดำเนินการแสดงต่อไป การใช้สีจะเป็นแบบโทนร้อนและเย็นผสมกันเนื่องจากบางตัวละครมีการพ้นสีที่ตัวแตกต่างกันไปเพื่อแสดงถึงบทบาทนั้นอย่างสมจริง การผสมสีโทนร้อนและเย็นจะทำให้เครื่องแต่งกายและผู้สวมใส่ดูโดนเด่นและสง่างาม โดยการออกแบบเครื่องแต่งกายทั้งหมดนี้จะต้องคงความเป็นเอกลักษณ์ของโขนและเอกลักษณ์ของความเป็นไทยอยู่เช่นเดิม (Charassri, 2007: 101-117)

การออกแบบแสง การใช้เทคนิคแสงจะเป็นแบบผสมผสานหลากหลายวัฒนธรรม คือการใช้ประโยชน์จากเทคนิคดั้งเดิมมาเพิ่มอรรถรสให้กับการแสดงเน้นไปทางการใช้สีที่สอดคล้องกับเรื่องราวและตัวละครในแต่ละช่วงเพื่อสะท้อนภาพบรรยากาศต่าง ๆ ตามจินตนาการของผู้ออกแบบและอารมของฉากนั้น ๆ แสงที่ใช้ในการแสดงจะไม่สว่างทั้งเวทีแต่จะใช้แสงสว่างที่สุดส่องไปยังตัวเอกของฉากและตัวละครที่เกี่ยวข้องในการเล่าเรื่องเพื่อให้ผู้ชมสนใจเพียงจุดเดียวและเข้าใจว่ากำลังเกิดอะไรขึ้นในตอนนั้น (Charassri, 2007: 136)

2) วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์” ของวรรณวิภา มัธยมนันท์ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษารูปแบบแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพจากความรู้สหสาขาวิชา โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจาก เอกสาร ตำรา การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญสื่อสารสนเทศ การสำรวจข้อมูลภาคสนามรวมถึงการสังเกตการณ์และเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน โดยนำข้อมูลดังกล่าวมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ทดลอง แก้ไขและสรุปผลผลการวิจัยพบว่า การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ เสนอการแบ่งภาคทั้ง 3 แบบของพระนารายณ์ คือ อวตาร (Avatara) อาเวศ (Avesa) และอังสะ (Amsa) ผสมผสานบทวรรณกรรมเรื่องลิลิตพระนารายณ์ สิบปาง ถ่ายทอดในรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และการใช้สัญลักษณ์ สามารถจำแนกองค์ประกอบการแสดง 8 ประการ คือ 1) บทการแสดง สร้างสรรค์บทการแสดงขึ้นใหม่ตามแนวการแบ่งภาค 2) ใช้นักแสดงที่มีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ 3) ลีลานำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย 4) เสียงใช้เครื่องดนตรีไทยประกอบการแสดง 5) อุปกรณ์การแสดงนำเสนอผ่านแนวคิดมินิมอลล์ลิซึ่ม (Minimallism) ที่เน้นการใช้สัญลักษณ์และความเป็นเอกภาพ 6) เครื่องแต่งกายใช้แนวคิดมินิมอลล์ลิซึ่ม (Minimallism) 7) พื้นที่การแสดง ใช้โถงกว้าง และ 8) แสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีมาช่วยในการ

ถ่ายทอดเรื่องราว แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์มี 6 ประการ คือ 1) แนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ 2) แนวคิดสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของวรรณกรรมลิลิตนารายณ์สิบปาง 3) แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในการแสดง 4) แนวความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 5) แนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ 6) แนวคิดความหลากหลายทางวัฒนธรรม การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้ จึงเป็นการรวบรวมองค์ความรู้เพื่อพัฒนาผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัยกับการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้กับศาสตร์แขนงอื่น ๆ เพื่อใช้เป็นสื่อทางความคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมลิลิตนารายณ์สิบปาง อีกทั้งเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป (วรรณวิภา มัธยมนันท์, 2558: บทคัดย่อ)

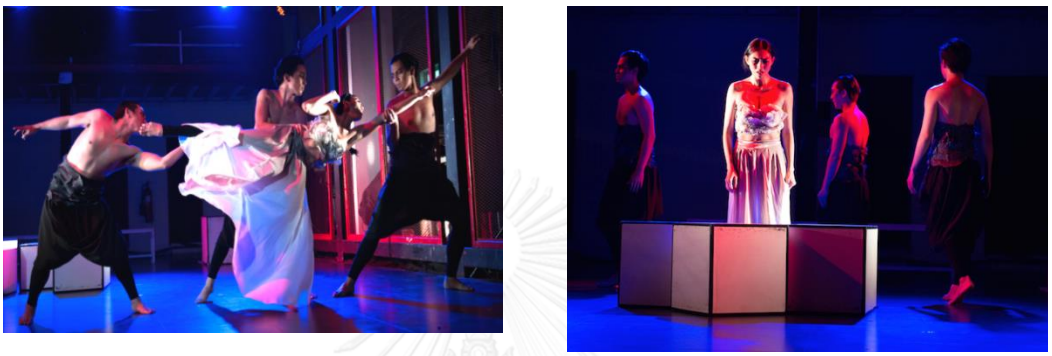


ภาพที่ 2.17 ภาพการแสดงการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ของวรรณวิภา มัธยมนันท์
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) วิทยานิพนธ์เรื่อง “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่ใช้เรื่องราววรรณคดีไทย มาผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบการนำเสนอแบบตะวันตกนั้นนับเป็นการเชื่อมโยงระหว่างสองวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน คือ วัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตก หรือเรียกได้ว่า“พหุวัฒนธรรม” (Muticultural) ซึ่งเป็นการนำลักษณะเด่นจากหลากหลายวัฒนธรรม มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทำให้ผลงานการแสดง“ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จาก วรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” นั้นเป็นผลงานการแสดงใหม่ที่เปิดกว้างในการนำเสนอและการตีความหมาย แต่เคารพรากฐานของวรรณคดีไทย อาทิ การใส่บทสนทนาให้กับตัวละคร การใช้เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่นำเสนอในเชิงสัญลักษณ์ ตลอดจนการใช้เสียงและดนตรีที่ร่วมสมัยกับยุคปัจจุบัน ฯลฯ ซึ่งรูปแบบเหล่านี้ไม่เคย

ปรากฏในการแสดงที่เกี่ยวข้องกับวรรณคดีไทยมาก่อน ส่งผลให้เกิดการกระตุ้นการรับรู้อารมณ์ร่วม (Empathy) ตลอดจนการเข้าใจที่ง่ายขึ้นสำหรับผู้ชม ยกตัวอย่างเช่น ผลงานการแสดงเรื่อง นารายณ์อวตาร ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวแบบนาฏศิลป์ตะวันตกในการเล่าเรื่องบนพื้นฐานของเนื้อหาจากวรรณกรรมไทยทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ และได้รับอรรถรสของศิลปะการแสดงเพิ่มมากขึ้น



ภาพที่ 2.18 ดรสาแบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา
ที่มา: สทาศัย พงศ์หิรัญ

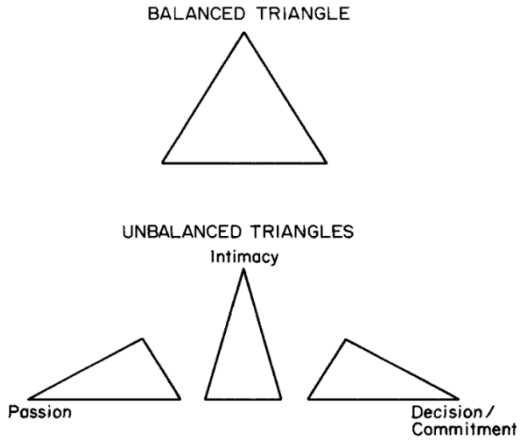
2.9.2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องทางด้านตัณหา ความรักและกามวิสัย ในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยต้องการนำเสนอประเด็นหรือมุมมองที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของตัณหา ความรัก การเสพสังวาสหรือการร่วมประเวณีของตัวละครในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย โดยอาจกล่าวว่าเป็นการรวบรวมเนื้อหาของการแสดงที่เกี่ยวกับกามวิสัย ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมงานวิจัยที่พิจารณาแล้วว่าเนื้อหาของงานวิจัยนั้นมีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ ดังสรุปความสำคัญจากของงานวิจัย เซ็ดจ์วิก (Sedgwick) ที่มีความเกี่ยวข้องตามเนื้อหาได้ดังต่อไปนี้

> เรื่องราวสามเหลี่ยมเกี่ยวกับกามรมณ์ของ เซ็ดจ์วิก (Sedgwic) เรื่องราวที่เกิดขึ้นนั้นเป็นระยะสั้น ๆ ที่เกี่ยวกับการปลุกเร้าอารมณ์ที่เกิดมาในรูปแบบของการแข่งขันซึ่งใช้ผู้หญิงมาเป็นตัวแทนวัตถุในการสนองความปรารถนาของผู้ชายที่ว่าด้วยเรื่องการร่วมเพศหรือกามวิสัย ตอนนี้ (Sedgwick) กำลังพยายามทำความเข้าใจกับความคิดของ (Rene Girard) โดยเปรียบเทียบสัญลักษณ์รูปทรงสามเหลี่ยมเป็นเรื่องของเรื่องสามเหลี่ยมแห่งกามรมณ์ เธอมีความสนใจจึงได้ทำการศึกษาและเพื่อหาข้อมูลมาใช้ในการโต้เถียงในเรื่องนี้ว่าในการแข่งขันที่เกี่ยวกับสิ่งเร้าอารมณ์และความผูกพันที่เชื่อมโยงคู่แข่งทั้งสองนั้นมีความรุนแรงและมีพลังมา สามารถนำมาสร้างเป็นความผูกพันที่เชื่อมโยงคู่แข่งทั้งสองฝ่ายให้ก้าว

ไปสู่ความรัก ได้แก่เรื่องของความรู้สึก การชิงดีชิงเด่น และความรักซึ่งไม่มีประสิทธิภาพอันเนื่องมาจากคนสามคน ทำให้พวกเขามีประสบการณ์อย่างไม่เท่าเทียมกัน (Sedgwick, 1989: 21)

สเติร์นเบิก (Sternberg) ได้กล่าวถึงเรื่องราวความรักบนรูปสามเหลี่ยมโดยได้เปรียบเทียบเกี่ยวกับความรักกับมุมของสามเหลี่ยมด้านไม่เท่าที่เรียกว่า ทฤษฎีสามเหลี่ยมความรัก ไว้ดังนี้

ทฤษฎีสามเหลี่ยมแห่งความรักตามที่ Robert J. Steinberg ได้อธิบายไว้ว่า ตามทฤษฎีนี้ความรักมีองค์ประกอบสามประการคือ 1.ความใกล้ชิด (Intimacy) 2.ความหลงใหลในรูปกายภายนอก (Passion) และ 3.การตัดสินใจในการใช้ชีวิตร่วมกัน (Commitment) องค์ประกอบ 3 ทั้งสามประการนี้เรียกว่าทฤษฎี Triangle Of Love โดยปลายของสามเหลี่ยมแต่ละด้านจะแสดงความรักในรูปแบบที่มีความแตกต่างกันดังแผนภูมิต่อไปนี้



ปริมาณมากน้อยของความรักขึ้นอยู่กับความมากขององค์ประกอบทั้งสามอย่างนี้และบางครั้งก็อาจจะขึ้นอยู่กับประสบการณ์และระดับความสัมพันธ์ของพวกเขาเมื่อเทียบกับคนอื่น ๆ ผู้เขียนมีมุมมองที่ว่าทฤษฎีสามเหลี่ยมนี้เป็นพื้นฐานที่ครอบคลุมสำหรับใช้ในการทำความเข้าใจในหลายแง่มุมของความรักซึ่งฉันเห็นด้วยอย่างยิ่งและฉันต้องการแสดงข้อพิสูจน์ให้เห็นโดยใช้ ความน่าจะเป็นนี้ (Sternberg, 1986: 119-128)

จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ได้นำเสนอไว้ทั้งสองเรื่องแล้วนั้น ในเนื้อหาของงานวิจัยนั้นมีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาของบทวรรณกรรมทั้งสามเรื่องที่ผู้วิจัยได้หยิบยกมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งทฤษฎีที่ว่าด้วยสามเหลี่ยมความรักนั้นมีการนำเสนอแง่มุมที่สอดคล้องกับเรื่องราวความรักสามเศร้าของตัวละครจากวรรณกรรม ดังนั้นผู้วิจัยจะได้นำทฤษฎีสามเหลี่ยมความรักไปใช้เป็นแนวทางในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงและการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์สำหรับสื่อความหมายในการนำเสนอเรื่องราวจากบทวรรณคดีไปสู่ผู้ชมการแสดง

2.10 สรุปบท

ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์และการเขียนรายงานผลการวิจัย จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้วิจัยจะต้องศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อเรียนรู้รูปแบบและวิธีคิดต่าง ๆ จากผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์แขนงต่าง ๆ รวมถึงการศึกษาตำราทางวิชาการ งานเขียนที่เป็นประโยชน์ นอกจากนี้การเก็บข้อมูลปฐมภูมิด้วยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะก็มีความสำคัญอย่างยิ่งในการวิจัย เนื่องจากผู้วิจัยจะต้องนำข้อมูลเหล่านั้นมาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ จนได้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์สำหรับนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ ในงานวิจัยครั้งนี้ก็เช่นเดียวกัน ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาและค้นคว้าข้อมูลจากตำราทางวิชาการเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในประเทศและต่างประเทศเพื่อสรุปสาระสำคัญและประเด็นที่น่าสนใจที่จะสามารถนำมาประยุกต์ใช้เป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ได้อย่างเหมาะสม ในบทที่ 2 ของงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องซึ่งประกอบไปด้วย นิยามศัพท์ ตัณหาที่ปรากฏในวรรณกรรมไทย นาฏยศิลป์ไทยกับวรรณกรรมในเนื้อหาของนิยายและนิทาน การแสดงบทบาทรักใคร่ในมุมมองของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์กับวรรณกรรมไทยและงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง กามสูตร แนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ ความคิดเห็นของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และในบทต่อไปจะได้กล่าวถึงวิธีการดำเนินการวิจัยซึ่งประกอบไปด้วยรูปแบบของการศึกษาวิจัย การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการศึกษาวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัยและผู้เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัย และจะได้กล่าวถึงการนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ต่อไปในบทที่ 3 ซึ่งเป็นบทถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 อารัมภบท

ที่ผ่านมาในบทที่ 2 ของงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องซึ่งประกอบไปด้วย นิยามศัพท์ ตัณหาที่ปรากฏในวรรณกรรมไทย นาฏยศิลป์กับวรรณกรรมในเนื้อหาของนิยายและนิทาน การแสดงบทบาทรักใคร่ในมุมมองของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศกับวรรณกรรมไทย กามสูตร แนวคิดในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ ความคิดเห็นของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เนื้อหาในบทที่ 3 ของงานวิจัยฉบับนี้จะได้กล่าวถึงวิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย ซึ่งประกอบไปด้วย รูปแบบและแนวคิดของการศึกษาวิจัย การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการศึกษาวิจัย ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัย และคำถามสำหรับผู้ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัย ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.2 รูปแบบของการศึกษาวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” เป็นงานวิจัยทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ที่ดำเนินการศึกษาโดยการนำแนวคิดจากวรรณกรรมไทยมาเป็นหลักในการกำหนดหัวข้อของงานวิจัยและได้ดำเนินการวิจัยด้วยวิธีการค้นคว้าและศึกษาจากเอกสารตำราทางวิชาการ รวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความสามารถตรงกับหัวข้อของงานวิจัย จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้รับมาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่จะสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ ซึ่งจะทำให้ได้องค์ความรู้ในเรื่องของการหารูปแบบและแนวความคิดของการสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในบทอัศจรรย์ของวรรณกรรมไทย ดั้งนั้นผู้วิจัยจึงได้ใช้แนวทางของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ และการวิจัยเชิงคุณภาพมาเป็นหลักในการวิจัยครั้งนี้ โดยจะประกอบด้วยสาระสำคัญที่จะได้นำเสนอดังต่อไปนี้

3.2.1 การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นงานวิจัยที่ผู้วิจัยต้องใช้ความรู้และความถนัดพื้นฐานมาใช้ในการดำเนินการศึกษาวิจัย นอกจากนี้ยังต้องค้นคว้าและศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลทั้งทางเอกสารและตำราวิชาการ การสังเกตการณ์ รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์สำหรับนำไปใช้ในการวิจัย โดยจะต้องนำข้อมูลที่ได้จากแหล่งต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานและการเขียนงานวิจัย ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรีได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ไว้ดังนี้

> การวิจัยเชิงสร้างสรรค์มีความเหมาะสมในการนำไปประยุกต์ใช้กับศาสตร์ในแขนงอื่นได้ในทุกด้าน โดยปรากฏเห็นได้อย่างชัดเจนทั้งทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และศิลปกรรม เมื่อนาฏยศิลป์เป็นศิลปะ การใช้ร่างกายของมนุษย์แต่ละคนก็มีร่างกายและคุณสมบัติในการเคลื่อนไหวที่มีความแตกต่างกัน จึงทำให้การสร้างสรรค์กับงานนาฏยศิลป์เกิดความสมดุลเมื่อนำมารวมไว้ด้วยกัน การวิจัยเชิงสร้างสรรค์จึงเน้นไปที่ความใหม่ กระบวนการที่ไม่เหมือนใคร หลีกหนีกฎเกณฑ์เดิม ๆ กล้าคิดกล้าทำ และการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมีเหตุผล (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 13 ธันวาคม 2558)

อีกทั้ง บุษกร บิณฑสันต์ ก็ได้แสดงทรรศนะในเรื่องของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และมีประเด็นที่น่าสนใจโดยได้ให้ความคิดเห็นไว้ดังนี้

> จุดประสงค์ของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นั้นก็เพื่อต้องการแสวงหาองค์ความรู้ใหม่ ดังนั้นการค้นคว้าข้อมูลสำหรับนำมาใช้ในการทำวิจัยเชิงสร้างสรรค์นั้น จำเป็นที่จะต้องค้นคว้าข้อมูลซ้ำหลาย ๆ ครั้ง หาแล้วหาอีก จนได้ข้อมูลที่ถูกต้องชัดเจนมีความเที่ยงตรง และจะต้องศึกษาค้นคว้างานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงจะต้องศึกษาผลงานสร้างสรรค์ที่ผ่านมาแล้วในอดีตให้ทั่วถึงอย่างละเอียด เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดการทำงานวิจัยที่ทับซ้อนกันกับงานวิจัยเดิมที่เคยปรากฏไว้แล้ว จนได้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ที่สามารถนำมาสะท้อนแนวคิดของผู้วิจัยอย่างเป็นระบบเป็นขั้นตอนตามกระบวนการของการศึกษาวิจัย และสามารถถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานสร้างสรรค์ไปยังกลุ่มเป้าหมาย และจะต้องทำให้กลุ่มเป้าหมายซึ่งเป็นผู้รับสารเกิดความเข้าใจได้ และสิ่งที่สำคัญเป็นอย่างยิ่งของการทำวิจัยเชิงสร้างสรรค์ก็คือ ผู้วิจัยจะต้องมีความรู้พื้นฐาน มีความถนัดและเข้าใจ ในศาสตร์ที่เลือกดำเนินการศึกษา จะส่งผลทำได้งานวิจัยที่มีคุณภาพและสร้างสรรค์ (บุษกร บิณฑสันต์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2560)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้แสดงทัศนะเพิ่มเติมในเรื่องเกี่ยวกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ไว้ดังนี้

> การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เป็นการวิจัยที่ต้องใช้อาศัยในเรื่องของวิธีการและวัตถุประสงค์มาเป็นเครื่องมือในการวิจัย วิธีการหมายถึงการทดลอง โดยการทดลองจะถูกนำมาใช้เป็นกระบวนหลักในการ

> สร้างสรรค์ผลงาน ส่วนวัตถุประสงค์จะเกี่ยวข้องกับเรื่องของการนำแนวคิดในเรื่องของวิธีการจัดการมาใช้ วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์งานจะเป็นตัวกำหนดที่จะช่วยให้ผู้วิจัยให้เห็นถึงความสำคัญในประเด็นหลักสองด้านด้วยกันคือ 1.การสร้างสรรค์เพื่อการทำธุรกิจ และ 2.การสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อศิลปะแต่จะไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องเงิน แต่เพื่อต้องการสร้างความแปลกใหม่ในการสร้างสรรค์งาน และนอกจากวิธีการ และวัตถุประสงค์แล้ววิธีการทางด้านการตลาดก็มีความสำคัญ ดังเช่นผู้วิจัยจะต้องให้ความสนใจต่อผู้ชมการแสดง เช่นผู้วิจัยจะต้องศึกษาความต้องการของผู้ชมในเรื่ององค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดง แต่ในที่สุดคำตอบที่ผู้วิจัยได้รับมานั้น จะเอามาเป็นประเด็นหรือจะทิ้งไปเลยก็ได้ จากข้อมูลที่ยกมาข้างต้นเป็นองค์ประกอบที่อยู่ในงานวิจัยสร้างสรรค์ที่เป็นเพียงตัวอย่างในการสร้างสรรค์งานเท่านั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม2559)

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้นสามารถกล่าวได้ว่าวิจัยเชิงสร้างสรรค์มีความเหมาะสมในการที่จะนำมาใช้ในการทำงานวิจัยทางศิลปกรรม เนื่องจากกระบวนการทดลองและวิธีการจัดการที่เกิดขึ้นในการวิจัยมีส่วนช่วยในการค้นหารูปแบบที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ในการศึกษาค้นคว้าของงานวิจัยนี้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่าการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นการศึกษาค้นคว้าองค์ความรู้ที่มีแนวคิดในแบบสมัยใหม่อย่างเป็นระบบและเป็นขั้นเป็นตอน โดยการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีจากศาสตร์ในแขนงต่าง ๆ และนำมาประยุกต์ใช้กับทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ได้อย่างเหมาะสมและสร้างสรรค์ โดยข้อมูลที่นำมาใช้ในงานวิจัยจะต้องเป็นข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือสามารถอ้างอิงแหล่งที่มาของข้อมูลเพื่อตรวจสอบและยืนยันความถูกต้องของข้อมูลที่นำมาใช้ได้อย่างเป็นระบบ จากที่กล่าวมาการวิจัยเชิงสร้างสรรค์จะนำมาซึ่งแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ให้มีความสร้างสรรค์สามารถค้นหาประเด็นที่มีความแตกต่างจากการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่เคยมีปรากฏอยู่ในวงการนาฏยศิลป์ที่ผ่านมาจากทั้งในอดีตและปัจจุบัน

3.2.2 การวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการศึกษาวิจัยที่ต้องรวบรวมทฤษฎีจากศาสตร์ในแขนงต่าง ๆ รวมถึงการลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง นอกจากนี้การสังเกตการณ์ก็จะทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลในเชิงลึก เพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลในการวิจัย ซึ่งมีความสอดคล้องกับความคิดเห็นของ ศุภกรณ์ ดิษฐ์พันธ์ ที่ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการวิจัยเชิงคุณภาพไว้ดังต่อไปนี้

> งานวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการวิจัยเชิงลึก ที่จะทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลจากผู้ที่มีความรู้และมีความเชี่ยวชาญในเรื่องที่ต้องการศึกษาเชิงลึกในเรื่องนั้นอย่างแท้จริงด้วยวิธีการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์หรือข้อมูลในทางมุขปาถะ รวมถึงการศึกษาข้อมูลจากวรรณกรรมที่เราสามารถสืบค้นได้ และใช้ข้อมูลที่เป็นข้อมูลประเภทลายลักษณ์อักษรและข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง โดยจะนำข้อมูล

ทั้งหมดที่ได้จากการสืบค้น มาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อทำให้เกิดประโยชน์ในการดำเนินการศึกษาวิจัยด้านใดด้านหนึ่งของการศึกษาค้นคว้า ซึ่งการศึกษาวิจัยในเชิงลึกเป็นสิ่งที่มีความจำเป็นมากในการทำการศึกษาวิจัยโดยเฉพาะอย่างยิ่ง การศึกษาวิจัยในเชิงนาฏยศิลป์ จะพบว่าในการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพหรือในเชิงลึกจากผู้ที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะทางซึ่งมีจำนวนน้อย จะเป็นเครื่องมือที่จะช่วยให้การศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพมีความนุ่มลึกมากยิ่งขึ้น (ศุภกรณ์ ดิษฐ์พันธ์, สัมภาษณ์, 14 กรกฎาคม 2559)

นอกจากนี้ สุภางค์ จันทวานิช ยังได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

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

อีกทั้ง ชาย โพสิตา ก็ได้แสดงความคิดเห็นของเขาที่มีความเกี่ยวข้องกับวิจัยคุณภาพโดยได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพไว้ว่า

> การวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นคำรวม ๆ มีความหมายครอบคลุมถึงการดำเนินการวิจัยทางสังคมศาสตร์หลายวิธีซึ่งมีชื่อเฉพาะแตกต่างกันไป เมื่อพูดถึงวัยเชิงคุณภาพจะต้องกล่าวถึงสองคำก็คือแนวทางการวิจัย หมายถึงลักษณะหรือแนวทางในการทำวิจัยที่เป็นพื้นฐานของวิธีดำเนินการวิจัย ส่วนวิธีวิจัยนั้นเป็นเรื่องของเครื่องมือที่ใช้ในการทำวิจัยเมื่อนักวิจัยรู้ว่าข้อมูลเป็นอย่างไรแล้วก็จะสามารถกำหนดวิธีหรือเครื่องมือที่เหมาะสมสำหรับใช้เก็บและวิเคราะห์ข้อมูลได้ (ชาย โพสิตา, 2554: 21-22)

นอกจากนี้ เคลสเวิล (Creswell) ก็ได้กล่าวถึงการวิจัยเชิงคุณภาพไว้เช่นเดียวกัน โดยแสดงทรรศนะไว้อย่างน่าสนใจว่า

> การวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นกระบวนการวิจัยเพื่อหาความเข้าใจบนพื้นฐานของระเบียบวิธีอันมีลักษณะเฉพาะที่มุ่งการค้นหาประเด็นปัญหาทางสังคมหรือปัญหาของมนุษย์ ในกระบวนการนี้นักวิจัยสร้างภาพหรือข้อมูลที่ซับซ้อน เป็นองค์รวมวิเคราะห์ข้อความ รายงานทัศนะของผู้ให้ข้อมูลอย่างละเอียดและดำเนินการศึกษาในสถานการณ์ที่เป็นธรรมชาติ (John W. Creswell, 1988: 15)

การทำวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลทางด้านปฐมภูมิอย่างเป็นระบบ โดยใช้เครื่องมือในการทำวิจัยที่เหมาะสมอันจะทำให้ได้ข้อมูลเชิงลึกจากแหล่งข้อมูลสามารถนำข้อมูลที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญเฉพาะมาวิเคราะห์ร่วมกับทฤษฎีจากตำราทางวิชาการจะทำให้ผลของข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเป็นข้อมูลที่มีความเที่ยงตรงและสามารถนำใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ได้อย่างมีคุณภาพ จากการศึกษาถึงความหมายและกระบวนการของการทำวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยจะได้นำหลักเกณฑ์ของการวิจัยเชิงคุณภาพไปใช้เพื่อเก็บข้อมูลในงานวิจัยชิ้นนี้

3.3 การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์

งานวิทยานิพนธ์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” เป็นผลงานที่ผู้ศึกษาวิจัยได้รับแรงบันดาลใจที่เกิดขึ้นจากการอ่านบทวรรณกรรมไทยแล้วพบประเด็นน่าสนใจที่เกี่ยวกับตัณหาของตัวละคร หลังจากที่ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาบทประพันธ์ในวรรกรรมไทยและทำการวิเคราะห์แล้วนั้นจึงได้แนวทางในการกำหนดหัวข้อของการศึกษาและได้นำความรู้ทางด้านสังคมวิทยา คติชนวิทยา และทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ มาใช้เป็นกรอบในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อให้ได้ผลงานของการศึกษาวิจัยที่มีความสร้างสรรค์และมีลักษณะเฉพาะเพื่อให้ได้ประเด็นในการสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากผลงานทางนาฏยศิลป์ที่ผ่านมา ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องคำนึงวัตถุประสงค์และคำถามในงานวิจัยไว้เป็นหลักโดยดำเนินการออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้วยการออกแบบหัวข้อของการศึกษาวิจัยไว้ ดังต่อไปนี้

3.3.1 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยคาดหวังที่จะดำเนินการสร้างผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ เพื่อค้นหาองค์ความรู้ในเรื่องของรูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ดั้งนั้นผู้วิจัยจึงได้ตั้งวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัยไว้เป็น 2 ข้อคือ

3.3.1.1 เพื่อค้นหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

3.3.1.2 เพื่อค้นหาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

3.3.2 คำถามในการวิจัย ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นคำถามในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ไว้เพื่อวัตถุประสงค์สำคัญของการวิจัยครั้งนี้ก็

เพื่อที่จะค้นหาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ โดยนำบทอัศจรรย์ จากวรรณคดีไทยมาเป็นแนวทางในการออกแบบเพื่อสร้างสรรค์ผลงาน ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “คำถามในการวิจัยเป็นเสมือนเข็มทิศ ที่จะชี้ให้เห็นทิศทางที่จะนำไปสู่เป้าหมายแต่ไม่ใช่เพียงเท่านั้นถ้างานวิจัยมีการตั้งคำถามที่ดีจะช่วยทำให้ผู้วิจัยได้ก้าวเดินไปสู่จุดหมายปลายทางของการสร้างสรรค์ผลงานไปพร้อมกับการได้ผลงานที่มีคุณภาพ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2559) ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ตั้งประเด็นคำถามในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” โดยแบ่งประเด็นคำถามออกเป็น 2 ประเด็นดังนี้

3.3.1.2 รูปแบบผลงานการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ในประเด็นของตัณหาจากวรรณกรรมไทย ซึ่งรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์จากวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นคำถามโดยเรียงลำดับตามความสำคัญขององค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์สามารถจำแนกคำถามตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ได้ดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดง เมื่อกล่าวถึงบทการคงไม่สามารถที่จะปฏิเสธได้ว่าบทการแสดงมีความสำคัญมากที่สุด เพราะเปรียบเสมือนเป็นแผนที่ สำหรับใช้นำทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ให้กับทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน สามารถทำงานไปในทิศทางเดียวกันและเป็นเอกภาพ บทการแสดงจะช่วยเล่าเรื่องราวและลำดับเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นทั้งหมดในการแสดง อีกทั้งยังเป็นตัวกำหนดเนื้อหาสาระของการแสดงนั้น ๆ ด้วย โดยการออกแบบบทการแสดงนั้นสามารถดัดแปลงมาจากวรรณกรรม นวนิยาย ตำนาน เรื่องเล่า เป็นต้น ดังความเห็นของ ธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวไว้ว่า

> บทการแสดงเป็นเสมือนแผนที่นำทางให้เข้าใจภาพรวมของเนื้อหาการแสดงทั้งหมดว่าต้องการจะบอกสิ่งใด เป็นแนวทางให้ผู้ที่มีหน้าที่ในการสร้างสรรค์งานปฏิบัติหน้าที่ได้อย่างถูกต้อง บทการแสดงสามารถแบ่งองก์การแสดงได้มากกว่าหนึ่ง การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จำเป็นต้องมีบทการแสดง เพื่อให้ผู้ชมและนักแสดงเข้าใจว่าตนเองกำลังเดินทางไปสู่เป้าหมายเดียวกันกับศิลปินผู้สร้างงาน (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2559)

สอดคล้องกับคำกล่าวของ นรีรัตน์ พินิจธนสาร ที่ได้แสดงความคิดเห็นในเรื่องของการออกแบบบทการแสดงไว้ว่า

> บทการแสดงที่นำเรื่องราวมาจากวรรณกรรม จะเป็นการสร้างความแปลกใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย โดยเฉพาะหากเป็นการถ่ายทอดถอดเรื่องของบทอัศจรรย์

> ในวรรณกรรมหรือวรรณคดีไทย ซึ่งในบทประพันธ์จะกล่าวไว้แบบตรง ๆ แต่มักใช้สำนวนภาษาด้วยการเปรียบเทียบไว้อย่างลึกซึ้ง เช่นนี้ ในการออกแบบบทการแสดงผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องนำเสนอเรื่องราวดังกล่าวออกมาเป็นบทการแสดงด้วยการแบ่งการนำเสนอการแสดงด้วยการปะติดก็ได้ เพื่อจะได้บทการแสดงที่มีความน่าสนใจ (นรีรัตน์ พินิจธนสาร, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด ได้ให้ความเห็นในเรื่องการออกแบบบทการแสดงไว้ว่า “บทการแสดงมีความสำคัญมากสำหรับการสร้างสรรค์ผลงาน หากบทการแสดงที่ได้ออกแบบไว้มีความน่าสนใจ ก็จะส่งให้องค์ประกอบอื่น ๆ ในการแสดงมีความโดดเด่นไปด้วย ดังนั้นในการนำมาประกอบเรื่องราวหรือการแสดงนาฏศิลป์น่าจะดึงเฉพาะจุดที่สำคัญสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชมโดยใช้องค์ประกอบต่าง ๆ มาช่วยสนับสนุน” (ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

ดังนั้นการออกแบบบทการแสดง ในการวิจัยครั้งนี้ จึงมีความสำคัญในการนำมาใช้เป็นประเด็นคำถามในงานวิจัย ว่าด้วยเรื่องของความสำคัญของบทการแสดงที่มีอิทธิพลต่อการสร้างโครงเรื่อง การกำหนดองก์ของการแสดง รวมไปถึงการสร้างหรือออกแบบบทการแสดงให้มีความสอดรับกับแนวเรื่องที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ และในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” จึงมีความจำเป็นอย่างปฏิเสธไม่ได้ที่จะต้องพิจารณาคำถามที่ว่าด้วยการออกแบบบทการแสดงเพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์และสร้างสรรค์บทการแสดงต่อไป

2) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ หมายถึงการที่เราตั้งคำถามเกี่ยวกับการออกแบบการเคลื่อนไหวของผู้แสดงทางนาฏยศิลป์ ในที่นี้ผู้ออกแบบลีลาจะต้องมีคุณสมบัติโดยจะต้องผู้ออกแบบลีลา (Choreographer) ต้องเป็นผู้มีความรู้และประสบการณ์ทางการออกแบบลีลา ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ต้นแบบของการออกแบบลีลาในการแสดงนั้นมีอยู่มากมายดังตัวอย่างของการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทย จะมีท่าที่เป็นพื้นฐานเพื่อฝึกทักษะให้กับผู้แสดง และจะถูกนำมากำหนดใช้เป็นท่ามาตรฐาน หรือที่รู้จักกันในการเรียกชื่อ “แม่บท” ซึ่งเป็นต้นแบบทางนาฏยศิลป์ไทยแบบจารีตที่ได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ลีลาการออกแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตกก็จะได้แนวประเพณีของการเต้นบัลเลต์ (Ballet) หรือการเต้นสมัยใหม่ (Modern Dance) นอกจากนี้ยังมีนาฏยศิลป์ในแบบพื้นบ้านตามภูมิภาคต่าง ๆ อีกด้วย ลีลานาฏยศิลป์แต่ละประเภทจะมีการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันไป ลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์เปรียบได้กับการใช้ ภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่เป็นนามธรรม ผู้ออกแบบลีลาจะต้องคำนึงถึงความสามารถของนักแสดงรวมถึงความสามารถในการรับรู้ของผู้ชมการแสดง และยังต้องคำนึงถึงวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ สอดคล้องกับที่ ธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายเกี่ยวกับการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไว้ว่า

> การออกแบบลีลานาฏยศิลป์เป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญรองมาจากบทการแสดง เพราะลีลาจะเป็นสิ่งช่วยในการสื่อสารทางการแสดงไปสู่ผู้ชม การออกแบบลีลาอาจเริ่มต้นจากการด้นสดทางนาฏยศิลป์ (Improvisation) ซึ่งทำให้เกิดการดึงศักยภาพของนักแสดงออกมา แล้วนำมาพัฒนาหรือปรับปรุงให้เข้ากับการแสดงแต่ละชิ้นได้ การออกแบบลีลาตามกระบวนการสากลเป็นสิ่งที่นิยมกระทำโดยเริ่มจากการหาแรงบันดาลใจ การทดลอง และการปรับปรุงท่าทาง แต่งานสร้างสรรค์ใหม่ ๆ อาจจะเริ่มต้นการออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากสิ่งที่พบเห็นได้จากชีวิตประจำวัน ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจมาจากการสังเกต (Visual Stimuli) (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2559)

ซึ่งมีประเด็นที่สอดคล้องกับ ลักขณา แสงแดง ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไว้ว่า

> ลีลาทางนาฏยศิลป์เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่ถูกออกแบบไปตามบทการแสดง การออกแบบลีลาสามารถทำได้ในหลากหลายรูปแบบเพื่อให้ออกมาเป็นรูปธรรมได้ การออกออกแบบลีลานาฏศิลป์ร่วมสมัยด้วยการนำรูปแบบของ Post Modern Dance มาเป็นแนวทางจะทำให้ผู้สร้างสรรค์ผลงานสามารถมีอิสระในการออกแบบในการออกลีลามากขึ้น ไม่จำเป็นต้องจำกัดเพียงแค่นาฏศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งซึ่งเป็นการตีกรอบความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างงานข้อดีของ Post Modern Dance คือสามารถนำความคิดในหลายสิ่งมารวมไว้ด้วยกันโดยไม่จำเป็นต้องมีสาระไม่มีอุดมคติ (ลักขณา แสงแดง, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

อีกทั้ง นรีรัตน์ พินิจธนสาร ก็ได้อธิบายเกี่ยวกับการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ โดยได้แสดงความคิดเห็นในเรื่องนี้ไว้ว่า

> ในการถ่ายทอดเรื่องราวจากบทการแสดงออกมาเป็นลีลาทางนาฏยศิลป์ผู้ออกแบบจะต้องศึกษาบทการแสดงอย่างละเอียดเพื่อทำความเข้าใจในเนื้อหาที่ปรากฏตามบทการแสดงนอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องมีความระมัดระวังเพราะถ้าล้ำเส้นมากไปจะอยู่ในเรื่องของความโป๊เปลือย อนาจาร มากกว่า ความงามที่ต้องการสื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ จึงอาจจะต้องเลือกนำเสนอในมุมมองที่งามแต่ไม่ทิ้งความหมายที่ผู้สร้างสรรค์ลีลาต้องการจะสื่อ คือ ไม่โป๊และไม่ปกปิด แต่สามารถดึงอารมณ์ผู้ชมให้เข้าใจในสภาวะนั้นได้ (นรีรัตน์ พินิจธนสาร, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

ดังนั้น การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ในการวิจัยครั้งนี้ จึงมีความสำคัญในการนำมาใช้เป็นประเด็นคำถามในงานวิจัยว่าด้วยเรื่องของงานศิลปะการแสดงหรือนาฏยศิลป์ที่ใช้ร่างกายมนุษย์เป็นสื่อในการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวด้วยลีลาทางนาฏยศิลป์ ดังนั้นจำเป็นที่จะต้องมีการออกแบบหรือประดิษฐ์ท่าทางของการเคลื่อนไหวเหล่านั้น ให้สอดคล้องกับบทการแสดงหรือเนื้อหาของการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แสดงนั้น ๆ เพื่อที่จะใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารเรื่องราวที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องการนำเสนอไปสู่ผู้ชมการแสดงเพื่อให้ผู้ชมการแสดงเกิดการรับรู้ เข้าใจความหมายในเชิงสัญลักษณ์ที่ถูกออกแบบผ่านลีลาทางนาฏยศิลป์ และในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” จึงมีความจำเป็นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องพิจารณาในเรื่องของประเด็นคำถามที่ว่าด้วยการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์รูปแบบการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ก่อนการลงมือปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ผลงาน

3) การคัดเลือกนักแสดง นักแสดงถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์เนื่องจากการแสดงนาฏยศิลป์เป็นศิลปะที่ใช้ต้องใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายของนักแสดงเพื่อสื่อสารทางการแสดงไปสู่ผู้ชม เมื่อนักแสดงจะต้องเป็นผู้ถ่ายทอดเพื่อส่งต่อเรื่องราวอารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ ไปยังผู้ชมการแสดงแล้วนั้น การคัดเลือกนักแสดงจึงถือได้ว่าจะต้องดำเนินการคัดเลือกโดยใช้หลักการและเหตุผลในการพิจารณาคัดเลือกเพื่อจะทำให้ได้นักแสดงที่มีคุณภาพเหมาะสมตรงกับความต้องการของผู้สร้างสรรค์ผลงาน ดังที่ ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงความคิดเห็นในเรื่องของการคัดเลือกนักแสดงไว้อย่างน่าสนใจว่า

> นักแสดงเป็นองค์ประกอบหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ที่สำคัญมาก เพราะการสื่อสารความหมายต่าง ๆ ทางนาฏยศิลป์ จะใช้ร่างกายของนักแสดงเป็นตัวเล่าเรื่อง ดังนั้นคุณลักษณะทางกายภาพของนักแสดงก็ย่อมมีความสำคัญกับการแสดงแต่ละชนิดแตกต่างกัน นักเต้นบัลเลต์อาจต้องการรูปร่างของนักแสดงอย่างหนึ่ง ขณะที่นักเต้นสเปน หรือนักรำไทย ก็ต้องการลักษณะของนักแสดงอีกอย่างหนึ่ง การคัดเลือกนักแสดงที่เหมาะสมกับงานนาฏยศิลป์จะช่วยให้ผลงานนั้น ๆ มีประสิทธิภาพมากขึ้น (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2559)

นอกจากนี้ สทาศัย พงษ์หิรัญ ได้แสดงทรรศนะ ที่เกี่ยวกับเรื่องของการคัดเลือกนักแสดงไว้อย่างน่าสนใจไว้ดังนี้

> การคัดเลือกนักแสดงเพื่อมารับบทบาทหนึ่ง ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนั้น นักแสดงที่ได้ผ่านการคัดเลือกเข้ามาจะต้องมี บุคลิกและความสามารถที่เหมาะสมกับบทการแสดงที่ได้ถูกออกแบบไว้ หรืออาจมีแค่ส่วนใดส่วนหนึ่งตรงตามความต้องการของผู้สร้างสรรค์ผลงาน แล้วส่วนที่ขาดไปอาจถูกเติมเต็มโดยผู้สร้างสรรค์ผลงานก็เป็นได้ ในการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์หากได้นักแสดงที่ดีจะทำให้การสร้างสรรค์ผลงานนั้น ๆ มีคุณภาพ อาจเริ่มจากการ ออดิชั่น (Audition) หมายถึง การคัดเลือกจากคนหมู่มาก ไม่จำกัดจำนวน ไม่เห็นความสามารถของนักแสดงมาก่อน โจทย์สำหรับผู้คัดเลือกด้วยวิธีนี้มีความแตกต่างกันออกไป สุดท้ายมีทั้งนักแสดงที่ได้รับการคัดเลือกบางส่วนและบางส่วนถูกปฏิเสธ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2559)

ดังนั้น การคัดเลือกนักแสดง ในการวิจัยครั้งนี้ จึงมีความสำคัญในการนำมาใช้เป็นประเด็นคำถามในงานวิจัย ว่าด้วยเรื่องของการกำหนดคุณลักษณะหรือคุณสมบัติของผู้ที่จะมาเป็นนักแสดงให้กับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการคัดเลือกนักแสดงที่อาศัยหลักเกณฑ์ต่าง ๆ หรือจุดประสงค์หลักของวิธีการคัดเลือกนักแสดงสำหรับงานศิลปะการแสดงอื่น ๆ ก็จะมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไป สำหรับงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ในครั้งนี้ จึงเห็นสมควรที่จะได้นำประเด็นเรื่องของการคัดเลือกนักแสดงมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์รูปแบบของการแสดงในลำดับต่อไป

4) เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เสียงและดนตรีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญชนิดหนึ่งที่ใช้ประกอบการแสดง ในนาฏยศิลป์บางชนิดเสียง ดนตรีและลีลาทางนาฏยศิลป์เป็นของที่ต้องนำมาใช้ร่วมกันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพื่อให้เกิดสีสันและสุนทรียะทางการแสดง เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นองค์ประกอบที่จะช่วยกำหนดจังหวะลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายให้กับนักแสดงช่วยสร้างความเข้าใจสร้างบรรยากาศให้นักแสดงและผู้ชมการแสดงเข้าถึงอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครตามบทบาทที่นักแสดงได้รับเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์จะต้องมีความแปลกใหม่น่าสนใจ ดังที่ อภิธรรม กำแพงแก้ว ได้กล่าวถึงเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงไว้ว่า

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

สอดคล้องกับความคิดเห็นของ ธรากร จันทนะสาโร ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงไว้ว่า

> เสียงและดนตรีในการประกอบการแสดงมีส่วนสำคัญที่จะทำให้การแสดงมีความน่าสนใจเสียง และดนตรีเป็นองค์ประกอบที่มีความสอดคล้องและเกี่ยวข้องการลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง เมื่อลีลาของนักแสดงถูกออกแบบให้เคลื่อนไหวไปตามบทการแสดง ดังนั้นเสียงและดนตรีที่นำมาประกอบการแสดงก็จะต้องถูกออกแบบให้เป็นไปตามบทการแสดงเช่นกันการออกแบบดนตรีในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ควรคำนึงถึงความแปลกใหม่เป็นสำคัญเช่น การใช้เครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว การใช้เสียงจากธรรมชาติ หรือการใช้ความเงียบ เหล่านี้เป็นการสร้างความแปลกใหม่ในงานนาฏยศิลป์ และดนตรีกับนาฏยศิลป์เป็นของคู่กันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดังจะเห็นได้จากงานตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ที่ทั้งสองสิ่งจะสัมพันธ์กันอยู่เสมอ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2559)

นอกจากนี้ สุรพงษ์ บ้านไกรทอง ก็ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงไว้อย่างน่าสนใจว่า

> หากจะต้องออกแบบเสียงและดนตรีเพื่อจะนำมาใช้ประกอบในการแสดง ควรเลือกใช้องค์ประกอบของดนตรี อาทิเช่น ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน ในการสร้างสรรค์ เพราะเสียงและดนตรีจะมีหน้าที่เพื่อส่งเสริม สนับสนุนต่อการแสดง จะทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ ซึ่งการออกแบบอาจจะต้องตีความตามบทวรรณกรรม เช่น “พระพายพัดชัดคลื่นในสาคร กระท้อนกระทบ กระทั้งฝั่งกระเทือน” อาจจะต้องเลือกใช้ทำนองที่แสดงถึงเสียงลม (พระพาย) เสียงคลื่น (น้ำ) โดยใช้เอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น ลม=เครื่องเป่า น้ำ=เครื่องตี ที่ทำด้วยโลหะ หรือเลือกจังหวะที่แสดงถึงการกระท้อน กระทบ กระทั่ง ฝั่งกระเทือน ซึ่งภาพพจน์ ที่วรรณกรรมนี้ให้ คือ ความรุนแรง เมื่อรวมกับวรรคก่อนจะแสดงให้เห็นท่าที่ของตัวละครที่กำลังพัวพันกับกามกิจดนตรีก็ควรจะมีความสลับ สับสนและรุนแรงตามบทละคร (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

ดังนั้น เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ในการวิจัยครั้งนี้ จึงมีความสำคัญในการนำมาใช้เป็นประเด็นคำถามในงานวิจัย ว่าด้วยเรื่องของแนวทางในการสร้างสรรค์หรือออกแบบบรรยากาศของการรับรู้ทางโสตประสาทระหว่างนักแสดงและผู้ชมการแสดง ซึ่งในงานนาฏยศิลป์ถือได้ว่าเสียงและดนตรีที่ใช้เป็นส่วนหนึ่งเพื่อประกอบการแสดงนั้นมีความสำคัญเป็นอันดับต้น ๆ แต่ทั้งนี้การเลือกใช้เสียงหรือดนตรีก็ย่อมมีวิธีการที่แตกต่างและสร้างสรรค์กันออกไป อย่างไรก็ดี ในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของประเด็นคำถามเรื่องของเสียงและดนตรีประกอบการแสดง เพื่อนำมาใช้เป็นองค์ประกอบหนึ่งในการวิเคราะห์เพื่อหารูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์อย่างเหมาะสม

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นอีกองค์ประกอบที่มีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องนำมาใช้ เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงสามารถนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายที่จะช่วยสื่อสารทางด้านการแสดงช่วยสร้างการรับรู้เชิงสัญลักษณ์ ให้กับผู้ชมการแสดงได้มากขึ้น นอกจากนี้อุปกรณ์ประกอบการแสดงจะช่วยอธิบายเหตุการณ์และสร้างบรรยากาศให้เป็นไปตามบทการแสดงนั้น ๆ ดังนั้นผู้สร้างสรรค์ผลงานสามารถออกแบบการใช้อุปกรณ์การแสดงผ่านลีลาทางนาฏยศิลป์ให้กันนักแสดงด้วยการเคลื่อนไหวในเชิงสัญลักษณ์กับอุปกรณ์ที่นำมาใช้ประกอบการแสดงอย่างสร้างสรรค์ได้สอดคล้องกับความคิดเห็นของ ตวงพร มีทรัพย์ ที่ได้กล่าวถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงไว้ดังนี้

> อุปกรณ์ประกอบการแสดงจะช่วยสร้างความเข้าใจให้กับผู้ชมการแสดงได้มากยิ่งขึ้น แต่การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงจะต้องคำนึงถึงการนำมาใช้ให้ดูสอดคล้องกับสถานการณ์ตามท้องเรื่องอาจทดลองทำการแสดงและคิดสร้างสรรค์การใช้อุปกรณ์ว่าอะไรเหมาะสมจะนำมาใช้กับการแสดงในการแสดงหากมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงจะต้องเป็นอุปกรณ์ที่มีบทบาทในการแสดงนั้น ๆ และสอดคล้องไปตามบทโดยอุปกรณ์ต่าง ๆ นั้นจะต้องไม่เป็นอุปสรรคและไม่ทำให้การแสดงติดขัดหรือส่งผลอันตรายแก่นักแสดง (ตวงพร มีทรัพย์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ วิทวัส กรมณีโรจน์ ยังได้กล่าวถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

> อุปกรณ์ประกอบการแสดงจะเป็นเครื่องมือช่วยทำให้การสร้างสรรค์ผลงานงานมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นหากแต่การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงควรใช้อย่างคุ้มค่าไม่จำเป็นที่จะต้องใช้เยอะ หรือเกินจริง อุปกรณ์การแสดงขนาดเล็กหรือจำนวนน้อย ก็สามารถทำให้การแสดงน่าสนใจได้ดังทฤษฎีของ Less Is More การใช้อุปกรณ์การแสดงในจำนวนที่น้อยและใช้ได้อย่างคุ้มค่า จนอุปกรณ์การแสดงสามารถสื่อความหมาย ถือได้ว่าเป็นวิธีอันชาญฉลาดของผู้สร้างสรรค์ผลงาน (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

ดังนั้น การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ในการวิจัยครั้งนี้ จึงมีความสำคัญในการนำมาใช้เป็นประเด็นคำถามในงานวิจัย ว่าด้วยเรื่องของความจำเป็นในการคัดสรรหรือเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ความจำเป็นของการใช้อุปกรณ์ รวมถึงความสอดคล้องและสัมพันธ์กับเนื้อหาของบทการแสดงหรือแนวเรื่องของการแสดงที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจ ทั้งนี้ในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าประเด็นของการตั้งคำถามที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้น จะเป็นวิธีการที่ช่วยทำให้การ

คัดเลือกอุปกรณ์ต่าง ๆ ในการแสดงนาฏยศิลป์นั้นมีเหตุและผลมากกว่าที่จะเลือกใช้อุปกรณ์ตามความพึงพอใจหรือความรู้สึกส่วนตัวของผู้วิจัยแต่เพียงอย่างเดียว

6) การออกแบบสถานที่แสดง การเลือกใช้พื้นที่สำหรับใช้ในการแสดงนับได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญเนื่องจากสถานที่แสดงจะเป็นพื้นที่สำหรับใช้พบกันระหว่างนักแสดงและผู้ชมการแสดง ในปัจจุบันพื้นที่สำหรับใช้ในการทำการแสดงสำหรับผู้ที่สร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์มีการเลือกใช้พื้นที่กลางแจ้งมาเป็นพื้นที่สำหรับการแสดง หลีกหนีการจัดแสดงในโรงละครเหมือนเช่นที่ผ่านมาของการนำเสนอการแสดงในอดีตการเลือกพื้นที่สำหรับใช้ในการแสดงอาจต้องพิจารณาจากบทการแสดงเพื่อให้ได้สถานที่แสดงที่ความเหมาะสม ซึ่งอภิธรรม กำแพงแก้ว ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับการออกแบบสถานที่แสดงไว้ว่า

> พื้นที่ที่ใช้ในการแสดงคือบริเวณที่นักเต้นใช้เคลื่อนไหวแสดงลีลาท่าเต้น ซึ่งอาจเป็นบริเวณเดียวกับผู้ชมก็ได้ ดังนั้นพื้นที่จึงมีความสำคัญเพราะมีผลต่อการเคลื่อนไหวของนักแสดง เช่นความกว้างความยาวของพื้นที่สำหรับใช้ในการแสดงจะมีผลต่อทิศทางการเคลื่อนไหวของนักแสดงว่ามีพื้นที่ให้นักเต้นเคลื่อนที่ไปทางไหนได้มากเท่าไหร่ เช่น การแสดงที่ให้มีการเคลื่อนไหวไปด้านหน้าโดยตลอด แบบการแสดงที่เคลื่อนที่ไปตามท้องถนน นักออกแบบท่าเต้นจึงต้องกำหนดท่าทางให้ลงตัวในการเคลื่อนที่แล้วกำหนดลีลาการแสดงเป็นระยะเพื่อให้ผู้ชมได้ดู เป็นต้น นอกจากนี้ขนาดของพื้นที่ใหญ่หรือพื้นที่เล็กจะส่งผลต่อจำนวนนักแสดงเป็นอย่างมาก ว่าควรจะใช้จำนวนนักแสดงมากน้อยเท่าไร ในกรณีเป็นเวทีที่มีขนาดเล็กมากการใช้นักแสดงจำนวนมากเกินไป จะส่งผลให้เกิดความวุ่นวายต่อสายตาขณะชมการแสดง และตัวนักเต้นเองก็เคลื่อนไหวอย่างไม่สะดวก เนื่องจากระยะห่างระหว่างผู้เต้นแต่ละคนชิดเกินไป หรือในกรณีตรงข้าม ขนาดของพื้นที่ในการแสดงมีความกว้างใหญ่มาก อีกทั้งผู้ชมอยู่ไกลการมองเห็นไม่ชัดเจน เช่น การแสดงกลางสนาม ก็ส่งผลให้ต้องใช้จำนวนนักแสดงมากตามขนาดของพื้นที่ไปด้วย หากใช้จำนวนนักแสดงน้อยเกินไป ความตระการตาของขนาดพื้นที่จะขัดแย้งกับจำนวนของนักแสดงและผู้ชมจะมองเห็นการเคลื่อนไหวของนักเต้นไม่ชัดเจน (อภิธรรม กำแพงแก้ว, 2544: 22-23)

สอดคล้องกับความคิดเห็นของ ภัคพร พิมสาร ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการออกแบบสถานที่ไว้ว่า

> สถานที่ในการจัดแสดงมีความจำเป็นในการนำเสนอผลงานทางนาฏยศิลป์เป็นอย่างยิ่ง สถานที่ที่ใช้สำหรับทำการแสดงจะส่งผลค่อนข้างมากกับการแสดงสมาธิของผู้ชมจะเกิดขึ้น และคงอยู่นานเพียงใดนั้นจะขึ้นอยู่กับการเลือกสถานที่ในการแสดงว่ามีความเหมาะสมกับรูปแบบการแสดงหรือไม่ โดยเฉพาะยิ่งเป็นการแสดงที่ต้องการนำเสนอความเป็นอีโรติก (Erotic) แล้วนั้นสถานที่จัดน่าจะมีความเป็นส่วนตัวไม่โจ่งแจ้ง (ภัคพร พิมสาร, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ วิทวัส กรมณีโรจน์ ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการออกแบบสถานที่สำหรับใช้ในการแสดงไว้ดังนี้

> การเลือกสถานที่ใช้ประกอบการแสดงมีความสำคัญในการนำเสนอผลงานและควรคิดคำนึงถึงความเหมาะสมและพื้นที่ในการแสดง รวมไปถึงรสนิยมของพื้นที่ เพื่อให้การกำหนดหรือการออกแบบลีลาดำเนินและมีความสอดคล้องไปกับ สถานที่การแสดงได้ ซึ่งในงานแบบ Post Modern นี้อาจจะมีเสรีภาพของความอิสระของการเสนอใช้สถานที่ในการแสดงได้ แต่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสม ความสะดวกและการเอื้อของสถานที่จะสามารถส่งเสริมให้งานศิลปะหรืองานสร้างสรรค์ต่าง ๆ มีคุณค่าและมีสุนทรียะอย่างเหมาะสม (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

ดังนั้น การออกแบบสถานที่แสดง ในการวิจัยครั้งนี้ จึงมีความสำคัญในการนำมาใช้เป็นประเด็นคำถามในงานวิจัย ว่าด้วยเรื่องของการสร้างสรรค์บรรยากาศหรือสภาพแวดล้อมของการแสดงนาฏยศิลป์ อันมีนักแสดงและผู้ชมเป็นส่วนหนึ่งของสภาพแวดล้อมนั้นด้วย โดยผู้วิจัยสนใจในประเด็นคำถามเพื่อสร้างความแตกต่างให้กับการแสดง มากกว่าที่จะมุ่งเน้นเรื่องการจัดแสดงในโรงละครแบบการแสดงทั่วไป จึงกล่าวได้ว่า ในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยได้นำแนวทางในการกำหนดและเลือกใช้สถานที่แสดงมาเป็นส่วนหนึ่งของการวิเคราะห์เพื่อหารูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ด้วยเช่นกัน อันจะทำให้ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์มีความแตกต่างไปจากการแสดงนาฏยศิลป์แบบจารีต

7) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์เครื่องแต่งกายเป็นสิ่งที่มีความสำคัญตามองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ เพราะจะช่วยส่งเสริมให้การแสดงมีความสมบูรณ์ สนับสนุนแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงส่งให้ผู้ชมการแสดงเข้าใจถึงเนื้อหาตามบทการแสดงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ในการออกแบบเครื่องแต่งกายนั้นผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องคำนึงถึงความสะดวกและความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวของนักแสดงอีกด้วยนอกจากเสื้อผ้าที่นักแสดงต้องสวมใส่แล้วการออกแบบเครื่องแต่งกายยังรวมไปถึงการแต่งหน้าและการจัดแต่งทรงผมอีกด้วย นอกจากนี้การออกแบบเครื่องแต่งกายต้องมีความสอดคล้องและเหมาะสมกับบทการแสดงอีกด้วย ดังคำกล่าวของ ตวงพร มีทรัพย์ ที่ได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับการออกแบบเครื่องแต่งกายไว้อย่างน่าสนใจว่า

> ผู้สร้างสรรค์ผลงาน จะต้องออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงให้กับนักโดยเครื่องแต่งกายจะต้องไม่เป็นอุปสรรคหรือทำให้การแสดงดูขัด กล่าวคือ ด้วยบทที่แสดงเป็นการแสดงแนว Erotic การใช้เสื้อผ้ามิดชิดเกินไปหรือพะรุงพะรังเกินไปอาจดูไม่สอดคล้องกับการแสดงจึงเป็นเหตุผลให้ผู้สร้างสรรค์ควรศึกษาในตัวบทและออกแบบเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องไปตามบทการแสดงเพื่อให้เกิดความสมจริงตามเนื้อหาในบทการแสดง (ตวงพร มีทรัพย์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

สอดคล้องกับทรรศนะของ ลักขณา แสงแดง ที่ได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับการออกแบบเครื่องแต่งกายไว้อย่างน่าสนใจว่า

> เครื่องแต่งกายของนักแสดงเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องนำมาใช้ให้นักแสดงสวมใส่ เพราะเครื่องแต่งกายจะทำให้การแสดงมีความน่าสนใจ ทั้งนี้เครื่องแต่งกายของนักแสดงไม่จำเป็นที่จะต้องหรูหราครบเครื่องเหมือนการแสดงนาฏศิลป์แบบราชสำนัก สามารถนำ แนวคิด Minimal Siam และ Less Is More รวมทั้ง Post Modern Dance มาเป็นแนวทางในการออกแบบ โดยใช้เครื่องแต่งกายที่ไม่ต้องใช้รายละเอียดมาก เรียบง่าย แต่มีความพอดี ในที่นี้อาจหมายถึงเครื่องแต่งกายที่เห็นส่วนเว้าส่วนโค้งรูปร่าง สรีระได้ชัดเจนเพราะเป็นจุดเน้นให้มนุษย์เกิดอารมณ์ตัณหา (ลักขณา แสงแดง, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ ธรากร จันทนะสาโร ก็ได้พูดถึงเรื่องของการออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยได้แสดงทรรศนะในเรื่องนี้ไว้ว่า

> เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงานที่จะเป็นส่วนช่วยในการเสริมอรรถรสของการแสดงทางด้านนาฏศิลป์โดยจะต้องมีการออกแบบให้สอดคล้องและกลมกลืนไปกับบทการแสดง รูปแบบของเครื่องแต่งกายที่ใช้ประกอบในการแสดงอาจจะมีความแตกต่างกันออกไปตามแนวความคิดและการออกแบบของผู้สร้างสรรค์ผลงาน เครื่องแต่งกายของนักแสดงอาจรวมไปถึงการแต่งหน้าการจัดแต่งทรงผมอีกด้วย (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2559)

ดังนั้น การออกแบบเครื่องแต่งกาย ในการวิจัยครั้งนี้ จึงมีความสำคัญในการนำมาใช้เป็นประเด็นคำถามในงานวิจัย ว่าด้วยเรื่องของการกำหนดเสื้อผ้าอาภรณ์ของนักแสดง เนื่องด้วยการแสดงประเภทงานนาฏยศิลป์ก็ดี หรืองานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยก็ดี จำเป็นจะต้องพิจารณาเรื่องความละเอียดอ่อนและเนื้อหาสาระของการแสดงที่พัฒนามาจากวรรณคดีเป็นพื้นฐานหลัก การออกแบบเครื่องแต่งในที่นี้ ผู้วิจัยจะยึดถือการวิเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบของการแสดง มากกว่าที่จะมุ่งเน้นเรื่องจารีต วัฒนธรรม และประเพณีของการสวมใส่เครื่องแต่งกายในนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลัก อาจจะพิจารณาได้ว่า ในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” เรื่องของการตั้งประเด็นคำถามในเรื่องการออกแบบเครื่องแต่งกาย ถือเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของรูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ ส่งผลทำให้ผู้ชมเกิดสุนทรียรสไปพร้อมกับเนื้อหาและแนวเรื่องที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจของการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานในโอกาสต่อไป

8) การออกแบบแสง นอกจากแสงจะช่วยให้ความสว่างแล้ว แสงยังมีความสำคัญในการช่วยสร้างบรรยากาศในพื้นที่แสดงอีกด้วย แสงช่วยสร้างความรู้สึกให้ผู้ชมการแสดงเข้าถึงเหตุการณ์และบรรยากาศตามบทการแสดงได้ดียิ่งขึ้น แสงช่วยเสริมจุดเด่นของการแสดงและช่วยละจุดด่อยด้วยการปิดบังสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องการซ่อนไม่ให้ผู้ชมการแสดงเห็นได้ ปัจจุบันระบบของการออกแบบแสงมีความทันสมัย มีการพัฒนาไปอย่างรวดเร็ว ผู้สร้างสรรค์ผลงานจึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาและทำความเข้าใจกับพัฒนาของการใช้แสงประกอบการแสดงด้วยเช่นกัน ดังเช่นทรรศนะของดัยนยา ภูติพันธุ์ ได้กล่าวในเรื่องของการออกแบบแสงไว้ว่า

> แสง ช่วยสร้างจิตนาการให้กับผู้ชมการแสดงได้เป็นอย่างดี การออกแบบแสงจากเรื่องขุนแผนไกรทอง และลิลิตพระลอ เห็นว่าน่าจะทำให้เกิดอารมณ์ตื่นเต้น น่าค้นหา แบบบอกไม่หมด ไม่ตรงไปตรงมาเกินไป เน้นแสงที่มาส่องทับซ้อนกับบนเวทีจากแสงคู่แม่สีตัดกันแล้วมาซ้อนกันหลังฉากที่มีนักแสดงอยู่ข้างหน้าแสงสีหนึ่งกับนักแสดงท่านหนึ่ง เวลาสัมผัสหรือมีการแสดงร่วมกันแสงก็มาทับซ้อนกันและเคลื่อนไหวตามผู้แสดง แสงควรตกกระทบฉากหลังและส่องตรงเวทีด้วยทับซ้อนบนเวทีด้วยเพื่อส่งเสริมตัวละครและการเคลื่อนไหวของตัวละคร (ดัยนยา ภูติพันธุ์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ ธรากร จันทนะสาโร ก็ได้แสดงทรรศนะของการออกแบบแสงสำหรับใช้ประกอบในการแสดงไว้โดยมีใจความดังนี้

> การออกแบบแสงเป็นองค์ประกอบของการแสดงทางนาฏยศิลป์ที่ไม่สามารถมองข้ามไปได้ เนื่องจากแสงมีความสำคัญในการสร้างอารมณ์ความรู้สึกและช่วยสร้างจินตาการให้แก่นักแสดงและผู้ชมการแสดง ทำให้เห็นภาพหรือบรรยากาศบนเวทีการแสดงได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น นอกจากแสงจะช่วยในเรื่องของการให้แสงสว่างแล้ว ยังช่วยสร้างจุดเด่นที่ต้องการจะสื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักหรือให้เกิดความสนใจเป็นพิเศษ ในปัจจุบันด้วยเทคโนโลยีทางด้านระบบแสงมีการพัฒนาไปอย่างรวดเร็วและก้าวหน้ามาก การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องพิจารณาเพื่อหาแนวทางของการออกแบบแสงที่จะได้นำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบทางการสร้างสรรค์ผลงานในการแสดงนาฏยศิลป ด้วยเช่นกัน (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2559)

สอดคล้องกับความคิดเห็นของ ลักขณา แสงแดง ที่ได้แสดงทรรศนะของการออกแบบแสงที่ใช้ประกอบการแสดงไว้ดังนี้

> แสง สี และเงาช่วยส่งเสริมให้การแสดงน่าสนใจมากยิ่งขึ้นการ ออกแบบแสงที่นำมาประกอบการแสดงด้วยการใช้เทคนิคโดยการเลือกใช้สีต่าง ๆ ให้เข้ากับสถานการณ์ตามท้องเรื่องสามารถสร้างความสอดคล้องกับบทการแสดงดังเช่นการใช้แสงเพื่อทำให้เกิดเป็นภาพเงาในฉากที่

ต้องการแสดงเรื่องของตัณหาการใช้เงาจะทำให้ผู้ชมเกิดจินตนาการจากการเห็นภาพเงา ดึงดูดความสนใจของผู้ชม (ลักขณา แสงแดง, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

ดังนั้น การออกแบบแสง ในการวิจัยครั้งนี้ จึงมีความสำคัญในการนำมาใช้เป็นประเด็นคำถามในงานวิจัย ว่าด้วยเรื่องของการสร้างหรือกำหนดสภาพแวดล้อมทางแสง เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาหรือแนวเรื่องของการแสดงในแต่ละองก์ โดยให้น้ำหนักไปที่การสร้างอารมณ์ร่วมระหว่างนักแสดงและผู้ชมเป็นหลัก โดยใช้แนวทางของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมาเป็นแม่แบบในการพิจารณาออกแบบแสงร่วมด้วย การออกแบบแสงจึงมีความจำเป็นและสำคัญในฐานะของการใช้เป็นจุดร่วมที่จะสื่อสารเนื้อหาของการแสดงกับผู้ชม อย่างไรก็ตาม ในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยจะใช้แนวทางในการออกแบบ สร้างสรรค์ หรือกำหนดรูปแบบการใช้แสงในส่วนต่าง ๆ ของการแสดงโดยอ้างอิงจากทฤษฎีแสงในศิลปะการแสดงเป็นพื้นฐาน อันจะส่งผลต่อการวิเคราะห์และพัฒนาทางด้านการออกแบบแสงสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในลำดับต่อ ๆ ไป

3.3.1.2 แนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเด็นของตัณหาจากวรรณกรรมไทย แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากการวิจัย “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามของงานวิจัยเพื่อหาองค์ความรู้ในด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ในประเด็นของตัณหาจากวรรณกรรมไทย ซึ่งผู้วิจัยได้พิจารณาตั้งคำถามตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1) การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย การเคลื่อนไหวที่นำเสนอท่าทางที่พัฒนามาจากเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย อาจจะต้องศึกษาจากบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทยเรื่องต่าง ๆ เพราะท่าทางเหล่านั้นมีลักษณะเป็นธรรมชาติ นำเสนอด้วยลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยท่าทางที่เรียบง่าย ชัดเจน แต่ตรงไปตรงมา ไม่ต้องผ่านการประดิษฐ์อย่างจงใจ และจะต้องอยู่ในขนบวัฒนธรรมของสังคม การนำบทวรรณกรรมไทยมาใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์สามารถกระทำได้หลากหลายวิธี ไม่เจาะจงไปเฉพาะเรื่องแนวคิดเพียงอย่างเดียว แต่อาจจะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่จะสามารถนำมาช่วยส่งเสริมลีลาการเคลื่อนไหวให้สื่อถึงเนื้อหาของวรรณกรรมไทยได้ดียิ่งขึ้น ดังทรรศนะของ นรีรัตน์ พินิจธนสาร ที่ได้กล่าวถึงการคำนึงบริบทของวรรณกรรมไทยไว้ว่า “การคำนึงถึงการพูดตามบริบทของวรรณกรรมไทย ที่ไม่ได้เป็นการพูดแบบโจ่งแจ้ง แต่เป็นการพูดแบบหลบเลี่ยง โดยใช้การสร้างให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกและใช้จินตนาการมากกว่า” (นรีรัตน์ พินิจธนสาร, สัมภาษณ์,10 สิงหาคม 2559)

นอกจากกนี้ ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด ก็ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับแนวคิดในเรื่องของตัณหาจากวรรณกรรมไทยไว้ด้วยดังนี้

> การแสดงเรื่องของตัณหาที่ปรากฏในวรรณกรรมไทยในสังคมไทยหากไม่ได้อ่านหรือศึกษาโดยตรงอาจจะไม่รู้เลยก็ว่าได้ เพราะเวลาที่เราดูการแสดงละคร หรือการแสดงนาฏศิลป์เราก็ไม่ค่อยได้เห็นเรื่องนี้ปรากฏอยู่ในการแสดงสักเท่าใด แต่เมื่อได้ทำการอ่านบทประพันธ์อย่างละเอียดและได้ทำการวิเคราะห์ก็จะพบว่าการพูดถึงเรื่องเพศที่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในบทประพันธ์แสดงออกในเรื่องของตัณหาอย่างชัดเจน (ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

2) การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย นาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นเรื่องสภาพสังคมมักจะเป็นงานศิลปะที่มักจะเข้าถึงผู้ชมส่วนใหญ่ได้เป็นอย่างดีเพราะเป็นเรื่องความคิดเห็นหรือสิ่งที่คนส่วนใหญ่ให้ความสนใจหรือมีความรู้ในเรื่องนั้น ๆ เช่นการนำประเด็นเรื่องการเมืองมาใช้สร้างงานนาฏยศิลป์ การนำประเด็นเรื่องสิทธิเสรีภาพมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างงานนาฏยศิลป์ เหล่านั้นก็จะทำให้ผู้ชมเกิดความตื่นตัว เพราะเป็นเรื่องที่อยู่ใกล้ตัวของผู้ชมเอง ดังความเห็นของลักขณา แสงแดง ที่ได้ให้ไว้ดังนี้

> เนื้อหาของตัณหาอ้างอิงได้จากบทประพันธ์ของวรรณกรรมไทยคำนึงถึงมุมมองด้านบวกและด้านลบของตัณหาในบริบทของสังคมไทยโดยยังคงความเป็นธรรมชาติและพฤติกรรมที่มนุษย์กระทำโดยนำเสนอในแง่มุมของศิลปะแล้ววิเคราะห์มุมมองด้านบวกและลบเลือกประเด็นที่สนใจมาใช้สร้างงาน ในปัจจุบันสังคมเปลี่ยนไปตามกาลเวลามีการเปิดกว้างเรื่องนี้มากขึ้น แต่ในบริบทของสังคมไทยก็ยังมองเรื่องนี้เป็นเรื่องอนาจาร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ หากสร้างขึ้นมาในลักษณะที่ชัดเจนมากเกินไป อาจจะถูกสังคมวิพากษ์วิจารณ์ เราอาจเลี่ยงโดยการใช้การแสดงเชิงสัญลักษณ์มาช่วยในการสื่อสารผลงานก็ได้ (ลักขณา แสงแดง, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ สุรพงษ์ บ้านไกรทอง ยังได้แสดงทรรศนะไว้อย่างน่าสนใจในประเด็นเรื่องของแนวคิดตัณหาในบริบทของสังคมไทย ไว้ดังนี้

> สังคมไทยกับเรื่องตัณหา เป็นเรื่องที่ตรงข้ามกัน แม้ในวรรณกรรมไทยเองก็มิได้แสดงตัณหาอย่างชัดเจน นั่นก็คือเป็นโจทย์ยากที่ผู้วิจัยจะนำประเด็นนี้มาสร้างสรรค์งาน ซึ่งผมคิดว่าเป็นเรื่องที่มีความท้าทายและน่าสนุก ที่จะทำให้คนยอมรับงานของผู้วิจัยในความคิดเรื่องดนตรีกับตัณหา โดยมองในมุมนักดนตรีไทย คิดว่า ดนตรีที่ใช้ หากใช้ดนตรีไทยซึ่งมีขนบ มีภาพลักษณ์ มีท่าที ของความศักดิ์สิทธิ์อาจจะมีผลกระทบต่อความรู้สึกบ้าง แต่ถ้าคิดถึงการสร้างสรรค์แล้วผู้วิจัยได้คัดเลือกจัดสรรจัดวางดนตรีให้เหมาะสมกับท่าทางของการแสดงและเข้าถึงดนตรีไทยด้วยความเคารพต่อวัฒนธรรมคิด

ว่าก็ยอมรับได้ ทั้งนี้ก็เป็นเรื่องที่ท้าทายมากเช่นกัน (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, สัมภาษณ์,10 สิงหาคม 2559)

3) การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ การสร้างงานนาฏยศิลป์จำเป็นต้องให้ความสำคัญกับเรื่องคุณธรรมและจริยธรรมเป็นหลัก เพราะเนื้อหาที่บอกเล่าเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ส่วนใหญ่มีความเกี่ยวข้องกับธรรม อธรรม หมายถึง ความดี หรือความไม่ดี การสอดแทรกประเด็นเกี่ยวกับคุณธรรมและจริยธรรมจึงเป็นการตอบสนองการให้ความสำคัญในเรื่องของคุณธรรมและจริยธรรมให้แก่เยาวชนคนรุ่นใหม่ได้ดังที่ สิรดา ไวยาวัจมัย ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมคนรุ่นใหม่ไว้ดังนี้

> มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะนำเสนอออกมาในรูปแบบที่สามารถสื่อสารกับกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ได้ ซึ่งจะมีประโยชน์ที่สำคัญแค่การจัดทำโครงการมาก นอกจากได้ถ่ายทอดเรื่องราวของวรรณกรรมตามแบบที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ออกแบบตั้งใจสร้างมาอย่างประณีตแล้ว ยังได้อนุรักษ์ความงามแบบไทยแก่คนรุ่นหลังได้และเพื่อให้ได้เรียนรู้ต่อไปอย่างน่าจดจำและน่าประทับใจอีกด้วย (สิรดา ไวยาวัจมัย, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด ก็ได้กล่าวถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ไว้อย่างน่าสนใจดังนี้ “วิธีการสื่อสารทางนาฏยศิลป์หากเป็นลักษณะของการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกหรือลีลาทางความรู้สึกเป็นสิ่งที่ค่อนข้างเป็นโจทย์ที่ยากสำหรับผู้สร้างสรรค์คนรุ่นใหม่อาจเข้าหรือไม่เข้าใจการแสดงชุดนี้ได้ ดังนั้น การแสดงควรมีจุดสำคัญที่ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงการแสดงได้” (ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

4) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่มีความสำคัญอย่างมากในการสร้างงานทางด้านศิลปกรรมศาสตร์และการสร้างงานของศาสตร์แขนงอื่น ๆ โดยเฉพาะการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ เพราะงานนาฏยศิลป์ที่มีความสร้างสรรค์จะเป็นงานที่สามารถนำไปใช้ต่อยอดให้กับผู้สร้างสรรค์ผลงานต่อไปในอนาคต จะช่วยส่งเสริมให้วงการนาฏยศิลป์มีความเจริญก้าวหน้าซึ่งแนวคิดที่เกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นมีความสอดคล้องกับทรรศนะของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> นาฏศิลป์สร้างสรรค์คือการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการนำเสนอสิ่งที่ยังไม่เคยมีปรากฏมาก่อนโดยการนำเสนอผลงานในเรื่องของความคิดสร้างสรรค์อาจจะมีความมากน้อยแตกต่างกันออกไป มีศิลปินเคยกล่าวไว้ว่าในโลกนี้ไม่มีอะไรใหม่เลยแสดงว่าการสร้างสรรค์มาจากการนำสิ่งที่มีอยู่แล้วในอดีตมาหมุนเวียนใช้แต่นำมาพัฒนาปรับปรุงเพื่อชดเชยในสิ่งที่ขาดหายไปและไม่เหมาะสมหรือเข้ากับยุคสมัยนั้นได้จึงจำเป็นต้องสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมาอาจจะเป็นการสร้างสรรค์แบบใหม่อย่างที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อนเลย หรือนำของเก่าบางอย่างที่มีอยู่แล้วมาบูรณาการ เช่นการนำบทละครในเรื่องของอิเหนาตอนดรสาแบหลาโดยนำบทเก่ามาสร้างใหม่โดยทำให้เป็นแบบละคร เพื่อนำเสนอแง่มุมในเรื่องสิทธิของผู้หญิง สาเหตุที่เป็นงานสร้างสรรค์เนื่องจากไม่ได้คำนึงถึงความเป็นธุรกิจ ไม่ได้สร้างเพื่อความบันเทิง เป็นการนำเสนองานแบบซ้ำไปซ้ำมา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2558)

สอดคล้องกับแนวคิดของ ตวงพร มีทรัพย์ ได้ให้ทรรศนะที่เกี่ยวกับแนวคิดในเรื่องความคิดสร้างสรรค์ไว้ดังนี้ “เนื่องจากเป็นงานสร้างสรรค์จึงควรเป็นงานที่แสดงแนวความคิดที่แปลกใหม่หรือแตกต่างจากงานที่เคยเห็น หรือสะท้อนในแง่มุมอื่นที่ยังไม่ปรากฏในงานสร้างสรรค์มาก่อน” (ตวงพร มีทรัพย์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด ก็ได้ให้ทรรศนะในเรื่องของแนวคิดความสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์ไว้ด้วยดังนี้

> นับเป็นโจทย์สำคัญที่ผู้สร้างสรรค์ต้องสามารถทำให้บรรลุเป้าหมาย การสร้างสรรค์การแสดงในปัจจุบันมากมาย แต่การที่จะทำให้การแสดงน่าสนใจนั้นเป็นสิ่งสำคัญมาก การแสดงเรื่องตัณหา เราต้องหาวิธีการนำเสนอที่แปลกใหม่ไม่ซ้ำใครมาใช้ให้เกิดเป็นผลงานชิ้นเยี่ยม สะท้อนวัตถุประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ให้ได้ (ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

ความคิดสร้างสรรค์มีความจำเป็นต่อการพัฒนางานนาฏยศิลป์เป็นอย่างยิ่ง เพราะนอกจากจะเป็นเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาศิลปวิทยาการแขนงต่าง ๆ แล้วความคิดสร้างสรรค์ช่วยสร้างมิติแห่งการเรียนรู้และเป็นการพยากรณ์ทางนาฏยศิลป์ได้อย่างเห็นผลสัมฤทธิ์ อย่างไรก็ดีความคิดสร้างสรรค์นับว่ามีคุณูปการอย่างยิ่งต่อวงการศิลปะนอกจากสร้างสรรค์งานศิลปะใหม่ ๆ แล้วยังเป็นการนำเสนอความเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปินนั้นผ่านผลงานอีกด้วย

5) การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ สัญลักษณ์เป็นเรื่องจำเป็นมากต่อชีวิตและวัฒนธรรมของมนุษย์ โดยเฉพาะวัฒนธรรมทางนาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นเรื่องการใช้สัญลักษณ์อย่างมาก เพราะใช้ลีลาท่าทางเป็นสัญลักษณ์แทนอารมณ์ความรู้สึก เพื่อใช้ถ่ายทอดความหมายซึ่งเมื่อกล่าวถึงสัญลักษณ์กับนาฏยศิลป์จะพบว่ามีอยู่ในหลากหลายรูปแบบ เช่น สัญลักษณ์ในท่าทางลีลา เครื่องแต่ง

กายหรืออุปกรณ์ประกอบการแสดงหรือแม้แต่สัญลักษณ์ในด้านความหมายหรือการสื่อสารตามที่ศิลปินตั้งใจ ดังที่ วิทวัส กรมณีโรจน์ ได้กล่าวถึงการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ไว้ดังนี้

> การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ควรคิดคำนึงถึงการสื่อสาร การตอบโจทย์ให้กับคนดู สัญลักษณ์อาจจะไม่ใช่อุปกรณ์ที่นำมาใช้ประกอบการแสดงเสมอไป หากแต่จะใช้เป็นสี แสง หรือเสื้อผ้าที่ใช้ในการแสดงได้ ทั้งนี้สัญลักษณ์ที่ใช้หากนำการตีความหรือการนำเอาเรื่องของมายาคติต่าง ๆ มาเป็นองค์ความรู้ที่ใช้ประกอบในการเลือก อาจกล่าวได้ว่าจะได้เจอกับสัญลักษณ์แบบใหม่หรือรูปแบบการนำเสนอที่เป็นเอกลักษณ์ของชิ้นงานได้อย่างเหมาะสม รวมไปถึงสัญลักษณ์อาจจะเป็นเครื่องกำหนดในการสร้างสรรค์ผลงานหรือการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงได้อย่างสมเหตุสมผล (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้แล้ว ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด ก็ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงไว้อย่างน่าสนใจว่า

> การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงมาเป็นตัวช่วยเป็นสิ่งที่มีความสำคัญในการถ่ายทอดเรื่องของตัณหาผ่านการใช้สัญลักษณ์ได้เป็นอย่างดี นอกจากจะหลีกเลี่ยงเสียงวิพากษ์วิจารณ์จากสังคมแล้ว ยังเป็นส่วนที่สร้างความน่าสนใจให้กับการแสดง มากกว่าการมานั่งแสดงละครเป็นเรื่องราวให้ผู้ชมดู สัญลักษณ์จะช่วยสร้างจินตนาการให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี (ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

6) การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ การคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์เป็นเรื่องความสำคัญที่ไม่อาจมองข้ามไป เพราะทั้งสามทฤษฎีเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานเป็นอันดับต้น ๆ ของการดำเนินการศึกษา ก่อนที่จะไปศึกษาแนวคิดจากทฤษฎีในศาสตร์อื่นเพิ่มเติม เพราะการนำแนวคิดทางด้านนาฏยศิลป์สำคัญมาใช้จะช่วยในเรื่องของถ่ายทอดลีลาการ ดุริยางคศิลป์จะช่วยสร้างความรู้สึกที่เกี่ยวกับการได้ยินส่งเสริมให้การแสดงมีความสมจริง และทฤษฎีทัศนศิลป์จะช่วยในเรื่องการจัดวาง การออกแบบฉากและการเลือกใช้สีเป็นต้น การนำทฤษฎีข้างต้นมาใช้ในการสร้างงานจะช่วยให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับทรรศนะของ ดัยนยา ภูติพันธุ์ ที่ได้กล่าวว่า

> การคำนึงถึงทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ (Principle Of Design) ให้ภาพรวมจากผู้ชมมีการจัดวางส่วนประกอบทั้งหมดของเรื่องบนเวทีให้สะท้อนสาระสำคัญ (Concept) หรือ (Content) ของแต่ละตอนของเรื่อง (องค์) ที่แสดงอย่างชัดเจนมีจุดเด่น ด้วย อย่างชัดเจน (Focal Point Focus Point) มีการจัดวางความสำคัญ ของตัวละคร ฉากองค์ประกอบในการแสดงเพื่อส่งเสริมเนื้อหาสาระสำคัญของ

ตอนนั้น ๆ อย่างดี (Hierarchy Of Element Information) และ (Foreground Background Relationship) ความสัมพันธ์กันขององค์ประกอบทั้งหมดจากด้านหน้า ด้านหลังและจากทางด้านหลังหน้า (ดัยนยา ภูติพันธุ์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ เอกอมร ภัทรกิจพงศ์ ก็ยังแสดงความคิดเห็นในเรื่องของแนวคิดทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ไว้ด้วยดังนี้

ทัศนศิลป์เป็นการสื่อสารด้วยการมอง รับรู้สาระสุนทรียภาพจากการมองเห็น งาน Erotic ทางทัศนศิลป์ สามารถแสดงออกได้ด้วยสื่อทางจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพถ่าย รูปทรงของผลงานซึ่งประกอบด้วย ทัศนธาตุเป็นสิ่งแสดงออกทางแนวคิด เนื้อหาสาระของศิลปินผู้สร้างสรรค์ให้ผู้ชมใช้จินตนาการสานต่อตามประสบการณ์ของแต่ละคน (เอกอมร ภัทรกิจพงศ์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

7) การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้นำแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาใช้ จะให้ความสนใจไปกับความเรียบง่าย สามารถใช้แนวคิดนี้ได้กับทุกองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ความเรียบง่ายอาจไม่มีปรากฏให้เห็นในการแสดงนาฏยศิลป์แบบราชสำนักอาจเป็นด้วยเรื่องของจารีตทางวัฒนธรรมการแสดงที่แตกต่างกันออกไป ดังความคิดเห็นของ นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับนาฏยศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

ลอรา ดีน (Laura Dean) สร้างสรรค์ผลงานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ ท่าเต้นที่ดูธรรมดาสามัญแบบเรียบง่ายซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive Movement) สร้างและเปลี่ยนรูปแบบ (Pattern) การเต้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป และนอกจากนี้ยังได้ใช้เทคนิคการหมุนตัวอยู่กับที่ ทั้งในเนื้อที่แคบและหมุนวนเป็นวงในที่กว้างใหญ่ นับเป็นการหมุนที่มีเทคนิคที่ต่างออกไปจากการหมุนที่มีแบบแผนที่เคร่งครัด เช่น ท่าหมุนในบัลเลต์ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 140)

นอกจากนี้ วิทวัส กรมณีโรจน์ ก็ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับนาฏยศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่ว่า

การคำนึงถึงแนวคิด Post Modern นี้ ควรทำความเข้าใจและเข้าถึงแก่นแท้ของ Post Modern ก่อน ศึกษาหรือ ค้นคว้าแนวคิดและตีความ ให้ได้ว่า ศิลปินหรือ งานสร้างสรรค์ในแนวทางของ Post Modern นี้ มีความคิด และความเข้าใจอย่างไร แล้วจึงนำมาปรับใช้ กับงานนาฏศิลป์ ซึ่งในชิ้นงานของงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์นี้ ในรูปแบบของนาฏยศิลป์ สมัยใหม่นิยมจึงจะได้แนวความคิดมาจาก Post Modern ส่วนใหญ่ การคำนึงถึงแนวคิดของ Post Modern Dance จะทำให้กรอบของ

> แนวคิดสามารถที่จะสร้างสรรค์ได้อย่างอิสระ และการออกแบบเครื่องแต่งกาย ท่าเต้น แสง สี เสียง ก็จะทำให้ผู้สร้างสรรค์ผลงานทำได้อย่างมีเสรีภาพ (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

การพิจารณาถึงความเรียบง่าย ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์จึงเป็นแนวคิดที่มีความน่าสนใจ เนื่องจากแนวคิดในเรื่องของความเรียบง่าย (Minimalism Or Simplicity) ไม่สามารถพบได้ในงานนาฏศิลป์แบบราชสำนัก เพื่อหลีกหนีความกฎเกณฑ์ และจารีตทางการแสดง แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่จะเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างเป็นเหตุเป็นผลโดยการใช้รูปแบบแนวคิดความเรียบง่ายมาสะท้อนความหมายในเรื่องของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมไทยได้

8) การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ จำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงสภาพทางสังคม เศรษฐกิจและการเมือง เพื่อให้เป็นไปตามกระแสความเปลี่ยนแปลงทางสังคม จึงจะทำให้การสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์มีความทันสมัย สร้างสรรค์และเป็นประโยชน์ต่อสังคมได้ ดังคำกล่าวของ สุริชัย หยันแก้ว และ กนกพรรณ อยู่ชา ที่ได้แสดงทรรศนะไว้ดังนี้

> ในสภาวการณ์ของสังคมไทยในปัจจุบัน มีเรื่องราวต่าง ๆ เกิดขึ้นอย่างมากมาย มีหลาย ๆ เรื่องที่เกิดขึ้นกลายเป็นกระแสที่ได้รับการพูดถึงกันอย่างแพร่หลายในช่องทางของการสื่อสารที่มีความทันสมัย ในการแสดงนั้นก็สามารถที่จะนำประเด็นทางสังคมมาสร้างสรรค์เป็นผลงานทางนาฏยศิลป์เพื่อสะท้อนภาวะทางสังคมได้โดยผ่านกระบวนการของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ เพื่อจะทำให้เข้าถึงกลุ่มคนที่อยู่ในสังคมได้ดียิ่งขึ้น ดังที่ สุริชัย หยันแก้ว และ กนกพรรณ อยู่ชา ได้กล่าวไว้ว่า ปัจจุบันนั้นงานเขียนหรืองานวรรณกรรมที่เกี่ยวเรื่องโป๊เป็นภาพแทนของพฤติกรรมที่เต็มไปด้วยเรื่องราวของกามตัณหาหรืออีโรติกซึ่งได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ว่าคุณค่าทางศิลปะ คุณค่าทางสังคมอีกทั้งอาจมีส่วนให้เกิดอาชญากรรมและความร้อนแรงทางเพศ (สุริชัย หยันแก้ว และ กนกพรรณ อยู่ชา, 2552: 75)

ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดของ ธรากร จันทนะสาโร ที่ได้แสดงทรรศนะในเรื่องนี้ไว้อย่างน่าสนใจโดยมีประเด็นดังต่อไปนี้

> นาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นเรื่องสภาพสังคมมักจะเป็นงานศิลปะที่มักจะเข้าถึงผู้ชมส่วนใหญ่ได้เป็นอย่างดี เพราะเป็นเรื่องความคิดเห็นหรือสิ่งที่คนส่วนใหญ่ให้ความสนใจหรือมีความรู้ในเรื่องนั้น ๆ เช่น การนำประเด็นเรื่องการเมืองมาใช้สร้างงานนาฏยศิลป์ การนำประเด็นเรื่องสิทธิเสรีภาพมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างงานนาฏยศิลป์ เหล่านั้นก็จะทำให้ผู้ชมเกิดความตื่นตัว เพราะเป็นเรื่องที่อยู่ใกล้ตัวของผู้ชมเอง (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 14 ตุลาคม 2559)

9) การคำนึงถึงเอกลักษณ์ไทย ศิลปะและวัฒนธรรมไทยสามารถถ่ายทอดเรื่องราวของวิถีชีวิต แสดงถึงความเปลี่ยนแปลงและสามารถสะท้อนให้เห็นบริบททางสังคมจากอดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นสิ่งที่สมควรแต่การอนุรักษ์และการถ่ายทอดให้แก่เยาวชนรุ่นใหม่ในอนาคตดังนั้นในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชุดใหม่ถึงแม้จะได้นำแนวคิดทฤษฎีจากหลากหลายวัฒนธรรมมาใช้ก็ควรตระหนักถึงความเป็นเอกลักษณ์ไทยให้ดำรงอยู่ในกรอบของประเพณี วัฒนธรรมอย่างพอเหมาะพอดี ดังที่ ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด ได้แสดงทรรศนะในเรื่องนี้ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> เอกลักษณ์ไทยถือเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งของศิลปินไทยในการสร้างสรรค์งานไม่ว่าจะเป็นทางด้านใด ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเด็นตัณหาจากนิทานพื้นบ้านไทยนั้น นับว่าเกี่ยวข้องกับเอกลักษณ์ไทยโดยตรงก็คือ การนำวรรณกรรมไทยมาสร้างสรรค์เป็นนาฏยศิลป์ในมุมมองใหม่ให้เกิดความน่าสนใจ นอกจากนี้เรายังสามารถสอดแทรกเอกลักษณ์ไทยด้านอื่น ๆ อาทิ เครื่องแต่งกาย บทการแสดงจารีตธรรมเนียมต่าง ๆ อุปกรณ์ทางด้านฉากการแสดง หรือแม้แต่ดนตรีที่ใช้ประกอบเป็นต้น (ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2559)

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” นี้ ผู้วิจัยมีความจำเป็นที่จะต้องพิจารณาเลือกใช้เครื่องมือชนิดต่าง ๆ เพื่อใช้ในการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูล ทำการการวิเคราะห์ข้อมูลที่จะนำไปสู่งานวิจัยที่มีคุณภาพ ทั้งนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายว่า “ความหลากหลายของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเปรียบเสมือนกระจกเงาหลายบานที่สะท้อนวัตถุได้หลายมุม ช่วยให้เห็นข้อเท็จจริงในแง่ต่าง ๆ ได้กระจ่างขึ้น ซึ่งจะทำให้ความเบี่ยงเบนในการวิเคราะห์งานลดน้อยลงความจริงก็จะปรากฏขึ้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2559) จริยธรรม จรรยาบรรณ และความเที่ยงตรงของการวิจัยจะนำไปสู่การไม่มีอคติของผู้วิจัย ซึ่งไม่ควรที่จะเกิดขึ้นในระหว่างการดำเนินการวิจัย ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกเครื่องมือที่ใช้สำหรับการวิจัย ซึ่งแบ่งออกได้ดังต่อไปนี้

3.4.1 การสำรวจข้อมูลทางเอกสาร การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารในที่นี้ เป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของการวิจัยเชิงคุณภาพ ข้อมูลอาจมีรูปแบบที่แตกต่างกันไปบ้าง เช่น เอกสาร ตำรา บทความ สัญลักษณ์ หรือข้อมูลในลักษณะอื่น ๆ ที่ปรากฏอยู่ตามปกติทั่วไป และมีการจัดเก็บไว้ให้ศึกษาอย่างเป็นระบบ ผู้วิจัยได้พิจารณาสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารในเรื่องที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเด็นของตัณหาจากแนวคิดของวรรณกรรมไทยเป็นอันดับแรก ในกรณีที่เอกสารเหล่านั้นมีเนื้อหาที่อยู่ในวงที่จำกัด ก็เลือกใช้การค้นคว้าจากแหล่งอื่น ๆ เพิ่มเติม ซึ่งสามารถ

ใช้ทดแทนกันได้ ได้แก่ การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ หรือการศึกษาข้อมูล เหล่านี้ผู้วิจัยจะนำมารวบรวมและสรุปผล โดยในการสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารนี้ ผู้วิจัยได้จำแนกประเด็นที่จะศึกษาไว้คือ

3.4.1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับตัณหาจากวรรณกรรมไทย ผู้วิจัยศึกษาจากแหล่งเอกสารต่าง ๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณคดีไทย จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ละครนอกเรื่องไกรทอง และลิลิตพระลอ ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ โดยพิจารณาบทประพันธ์เฉพาะส่วนที่กล่าวถึงบทอัศจรรย์ หรือบทที่แสดงถึงกามวิสัยของตัวละครต่าง ๆ ในวรรณคดี ทั้งนี้เอกสารส่วนใหญ่ได้มาจากบทวรรณคดีไทยของกรมศิลปากรเป็นหลัก และได้มาจากหนังสือรวมบทความวิชาการต่าง ๆ ประกอบร่วมด้วย

3.4.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับตัณหาในบริบทของสังคมไทย ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารเช่นเดียวกัน โดยมุ่งเน้นเอกสารทางวิชาการที่นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับตัณหาที่ปรากฏในบริบทสังคมไทย อันเกี่ยวเนื่องกับข่าวสาร เหตุการณ์ปัจจุบัน เหตุการณ์ในอดีต ทั้งที่ปรากฏในนิทานเรื่องเล่า วรรณคดี หรือมุขปาฐะ เพื่อนำมาเชื่อมโยงกับแนวทางการออกแบบงานนาฏยศิลป์ โดยพิจารณาเรื่องพฤติกรรมมนุษย์ตามทฤษฎีสังคมวิทยา และแนวคิดเรื่องคติชนวิทยา ในการอธิบายปรากฏการณ์ของตัณหา จากลายลักษณ์อักษรสู่การเคลื่อนไหวร่างกาย

3.4.1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ ผู้วิจัยศึกษาเอกสาร สูจิบัตรการแสดง และอื่น ๆ ที่มีกลุ่มคนรุ่นใหม่ซึ่งเป็นผู้ชม ได้เข้ามามีส่วนร่วมโดยตรงและทางอ้อม เพื่อสร้างลักษณะเฉพาะของการเคลื่อนไหวร่างกาย บทการแสดง และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง ให้สอดรับกับการสื่อสารมุมมองถึงผู้ชมในปัจจุบัน โดยผ่านเค้าโครงบทวรรณคดีไทย จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ละครนอกเรื่องไกรทอง และลิลิตพระลอ

3.4.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาเอกสารที่เป็นงานวิจัย บทความ และผลงานสร้างสรรค์ โดยพิจารณาขอบเขตของผลงานที่เป็นงานนาฏยศิลป์ โดยนำมาใช้เป็นแนวทางในการพัฒนา ออกแบบ และสร้างลักษณะเฉพาะให้เกิดขึ้นกับผลงาน อาศัยการเชื่อมโยงทฤษฎีและแนวคิดทางการออกแบบนาฏยศิลป์ร่วมด้วย ทั้งนี้เพื่อให้ผลงานสร้างสรรค์ตั้งอยู่บนพื้นฐานขององค์ความรู้เชิงวิชาการ ที่สามารถนำไปใช้อ้างอิงได้ในอนาคต

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

3.4.1.6 ข้อมูลเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัย งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของตัณหาในวรรณกรรมไทย จะต้องดำเนินการศึกษาในหลายแง่มุมทั้งเอกสารวิชาการและงานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องอย่างกว้างขวางและหลากหลายมุมมอง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้พิจารณาศึกษาค้นคว้าจากงานวิจัยที่อาศัยประเด็นของตัณหา นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และการศึกษาความรู้จากนาฏยศิลปิน โดยจะเป็นการศึกษาความสำคัญของงานวิจัยแต่ละเรื่อง ศึกษาจุดอ่อนและจุดแข็งของงานวิจัย เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการเรียบเรียงข้อมูล อันนำไปสู่กระบวนการอธิบายและอภิปรายผลในอนาคต

3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย เมื่อกล่าวถึงการสัมภาษณ์พบว่าเป็นกระบวนการศึกษาค้นคว้ารูปแบบหนึ่งที่นิยมใช้ เป็นรูปแบบของปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคล คือผู้ถามและผู้ตอบ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกการสัมภาษณ์ไว้ เป็นรายบุคคล การสัมภาษณ์เป็นกลุ่ม รวมไปถึงลักษณะของการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง โดยมีการใช้ประเด็นคำถามทั้งที่เป็นแบบปลายเปิดและแบบปลายปิด ซึ่งการสัมภาษณ์จะคำนึงถึงสาระสำคัญที่จะนำมาใช้พัฒนาการออกแบบผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเด็นของตัณหาจากนิทานพื้นบ้านไทย เช่น ด้านนาฏยศิลป์ ด้านคติชนวิทยาด้านวรรณกรรม ด้านสัญญาณวิทยา และด้านองค์ประกอบทางการแสดงมีหัวข้อที่ใช้ในการตั้งประเด็นคำถามของการสัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

3.4.2.1 ประเด็นเกี่ยวกับตัณหาที่ปรากฏอยู่ในบทวรรณกรรมไทย ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ กับผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยมุ่งเน้นประเด็นที่เกี่ยวกับวรรณคดีไทย จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ ละครเสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ละครนอกเรื่องไกรทอง และลิลิตพระลอ ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ทั้งนี้เพื่อให้รูปแบบขององค์ประกอบการแสดงมีความสร้างสรรค์ จึงจำเป็นต้องใช้ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เป็นส่วนหนึ่งประกอบด้วยเช่นกัน

3.4.2.2 ประเด็นเกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ในประเด็นของตัณหาจากวรรณกรรมไทย ผู้วิจัยมุ่งเน้นสัมภาษณ์ แลกเปลี่ยนประมุมมองของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ จากผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิผู้ที่เกี่ยวข้อง ใช้วิธีการแลกเปลี่ยนมุมมองเรื่องเล่าจากประสบการณ์ส่วนตัว หรือเหตุการณ์ในปัจจุบัน นำมาเป็นแนวทางในการสร้างประเด็นสัมภาษณ์ ซึ่งทำให้ข้อมูลที่ได้มีความเป็นปัจจุบัน เชื่อมโยงกับอดีต และนำไปสู่การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ได้อย่างมีเอกภาพต่อไป

3.4.2.3 ประเด็นเกี่ยวกับสัญญาณวิทยา นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในที่นี้มิได้เฉพาะเจาะจงไปที่รูปแบบของการนำเสนอเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมในเรื่องขั้นตอน วิธีการคิด การนำเสนอ การอธิบายความหมาย โดยผนวกแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาเป็นรากฐานในการศึกษา ที่นิยมกันอย่างมากในการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์คือทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์และดุริยางคศิลป์ ซึ่งถือได้ว่า

เป็นทฤษฎีที่อยู่คู่ขนานไปกับงานนาฏยศิลป์ของมนุษย์ ในการศึกษาผู้วิจัยค้นคว้าจากนาฏยศิลป์ตะวันออกและนาฏยศิลป์ตะวันตก เลือกศึกษาเฉพาะองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับแนวคิดจากนิทานพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับประเด็นของตัณหา แล้วจึงนำข้อมูลที่ได้มาเรียงลำดับ จัดหมวดหมู่ และนำไปใช้พัฒนากระบวนการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้

3.4.3 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกศึกษาผลงานจากสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้องในประเด็นที่นำเสนอเรื่องราวของตัณหาจากนิทานพื้นบ้านไทย คติชนวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ โดยมุ่งเน้นเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดในประเด็นที่ใกล้เคียง ของตัณหาจากนิทานพื้นบ้านไทย เช่น ผลงานนาฏยศิลป์ ผลงานภาพยนตร์ ผลงานนิทรรศการทางศิลปะอื่น ๆ ทั้งที่เป็นผลงานของศิลปินชาวไทยและชาวต่างประเทศ ผู้วิจัยจะได้ใช้เป็นแหล่งข้อมูลในการค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อย่างเหมาะสม จุดที่น่าเน้นคือในการศึกษาผลงานจากแหล่งสารสนเทศอื่น ๆ โดยผลงานนั้น ๆ จะต้องไม่ลอกเลียนแบบผลงานของศิลปินผู้อื่นแล้วแอบอ้างว่าเป็นของตนเอง แม้ว่าจะยากแก่การตรวจสอบก็ตาม

3.4.4 การสังเกตการณ์ การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากศิลปินต่าง ๆ เป็นอีกแนวทางหนึ่งในการรวบรวมข้อมูลสำหรับการวิจัย เพราะจะได้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่ใช้ขับเคลื่อนงานนาฏยศิลป์ ในที่นี้มิได้เจาะจงไปที่ความงามหรือความถูกต้องของผลงาน แต่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเฉพาะด้านวิธีการคิด และอิทธิพลของสิ่งเร้าต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับนาฏยศิลปิน ดังขอจำแนกผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้ศึกษาค้นคว้า

3.4.4.1 การสำรวจข้อมูลในด้านสังคม ผู้วิจัยใช้แนวทางจากการลงพื้นที่ การสังเกตการณ์จากกลุ่มนาฏยศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเป็นหลัก โดยอาศัยมุมมองเรื่องทฤษฎีทางสังคมวิทยา พฤติกรรมศาสตร์ และคติชนวิทยาในการสร้างกรอบแนวคิดของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยการสังเกตการณ์เพื่อสำรวจข้อมูลด้านสังคมนี้ ผู้วิจัยจะพิจารณาประเด็นที่เห็นว่ามีส่วนสำคัญต่อการพัฒนาผลงานนาฏยศิลป์เป็นหลัก เนื่องด้วยข้อมูลบางอย่างอาจขัดต่อหลักศีลธรรม หรือจารีตประเพณีและวัฒนธรรมของชาติไทย

3.4.4.2 การสังเกตจากผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ การชมการแสดงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากศิลปินต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในงานนาฏยศิลป์ตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2558 จนถึงเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560 ซึ่งมีจำนวนผลงานที่ได้เข้าไปสังเกตดังต่อไปนี้

1. ผู้วิจัย ได้มีโอกาสในการสังเกตการและเป็นนักดนตรีในการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ชุด “Plain Land, Rice Field” (2016) โดย นราพงษ์ จรัสศรี จากการสังเกตการณ์และมี

ส่วนร่วมกกับการแสดงในครั้งนี้ ทำให้ได้เห็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นประโยชน์ ที่สามารถนำมาเป็นแนวทางในการวิจัยและสร้างสรรค์ผลงานได้

ภาพที่ 3.1 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ชุด “Plain Land, Rice Field 2016” ออกแบบการแสดงกำกับการแสดงและนำแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: ผู้วิจัย

ทรรศนะของผู้วิจัยที่มีต่อการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ชุด “Plain Land, Rice Field” (2016) ที่ออกแบบการแสดงกำกับการแสดงและนำแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี จำแนกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ 8 ประการ ได้ดังต่อไปนี้

บทการแสดง นาฏยศิลปินได้รับแรงบันดาลใจมาจากการคิดคำนึง (จัดเป็น Ideational Stimuli) นึกถึงห้วงเวลาที่ตนเองได้พำนักอาศัยอยู่ในพื้นที่ ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยาในวัยเยาว์ได้พบเห็นธรรมชาติวิถีชีวิตของบรรพชนที่เรียกว่าเป็นหัวใจของคนไทยนั่นคือการประกอบอาชีพเกษตรกรรมที่มีการทำนาและเพาะปลูกพืชพันธุ์ต่าง ๆ อันเป็นอู่ข้าวอู่น้ำของคนในพื้นถิ่น

นักแสดง ใช้นักแสดงเพียงคนเดียวซึ่งแสดงโดยนาฏยศิลปินเองจัดเป็นการแสดงแบบเดี่ยว (Solo Performance) โดยมุ่งเน้นทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ที่รอบด้านมีความรู้และความผูกพันธุ์กับบริบททางวัฒนธรรมของพื้นที่ที่จัดแสดงสามารถแสดงออกถึงความปรารถนาที่จะเคลื่อนไหวร่างกายให้สอดรับกับแนวคิดของการแสดงได้อย่างลึกซึ้งสมบูรณ์แบบและมีความเข้าใจ

ลีลาทางนาฏยศิลป์ เป็นลักษณะนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นำมาเป็นทิศทางหลักในการนำเสนอโดยใช้การเคลื่อนไหวที่มาจากกิจวัตรประจำวัน (Everyday Movement) ผสมผสานทักษะการขึ้นปลายเท้าอย่างการเต้นบัลเลต์การใช้นาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่อาศัยแรงและพลวัตที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงไปกับแรงดึงดูดของโลกผนวกร่วมกับเอกลักษณ์ของการละครคือการแสดงสีหน้าอารมณ์ท่าทางการเปล่งเสียงที่ปราศจากการปรุงแต่งเป็นสถานการณ์ของลีลาการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นอย่างสมจริง (Real Situation Movement) ประกอบกับการบดขยี้ใบหน้าให้ดูแปลกประหลาดตามคติ

ความเชื่อของนาฏยศิลป์บุโต (Butoh Dance) ที่มองว่าความงามซ่อนเร้นอยู่ภายใต้ความน่าเกลียด ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นสลับไปมาอย่างมีรูปแบบและแบบรูป

เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทย 5 ชนิด ได้แก่ ระนาด จะเข้ ซอ ขลุ่ย และฉิ่ง ประโคมจังหวะแบบด้นสดสลับไปมาทั้งแบบเดี่ยวแบบคู่และแบบกลุ่มเกิดห้วงทำนองจังหวะเสียงสูง-ต่ำที่แตกต่างกันออกไปโดยมิได้นัดหมายซึ่งมีบางท่อนเกิดความลงตัวบางท่อนขัดแย้งกันแต่ทั้งหมดสามารถอยู่ร่วมกันได้บนทิศทางของการแสดงนาฏยศิลป์แบบหลังสมัยใหม่โดยบางช่วงของการแสดงเป็นการใช้เสียงเงียบอย่างจงใจเพื่อสร้างสมาธิและจินตนาการให้เกิดกับผู้ชม

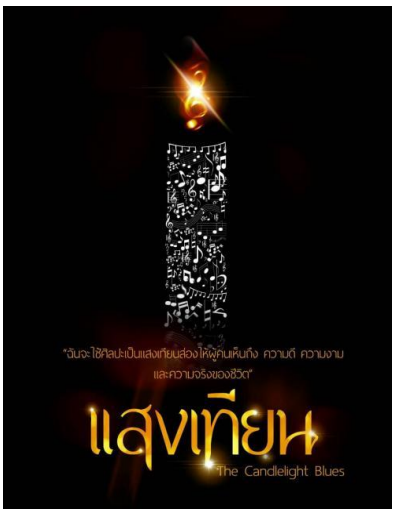
อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้แนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ในการออกแบบอุปกรณ์การแสดงมุ่งเน้นความเรียบง่ายสมจริงสื่อสารตรงไปตรงมาอุปกรณ์แต่ละชนิดทำหน้าที่ในการแปลความหมายตรงตัวและเป็นสิ่งเปรียบเทียบในเวลาเดียวกันประกอบด้วยหญ้าเทียมสีเขียว สื่อถึงท้องทุ่งนาผืนแผ่นดินที่โอบล้อมชาวอยุธยาเอาไว้ กระดาษกาวสีดำ ใช้แทนการแบ่งพื้นที่ในท้องทุ่งนาเป็นตารางแบ่งเขตแดนระหว่างชุมชนต่าง ๆ บัวรดน้ำ เปรียบเสมือนความอุดมสมบูรณ์ของพื้นที่และท้องทุ่งนาที่ต้องการการดูแลเอาใจใส่การรดน้ำพรวนดินผ้าสำลีผืนใหญ่ เปรียบเสมือนกับท้องฟ้าก้อนเมฆสายลมที่คอยโอบล้อมชาวอยุธยาในการทำกิจกรรมต่าง ๆ การนำผ้าสำลีมาพันรอบตัวแล้วเคลื่อนไหวไปมาเสมือนกับว่าชาวอยุธยามีความสุขกับสิ่งที่ธรรมชาติได้มอบให้รองเท้าบัลเลต์เป็นสัญลักษณ์ของนาฏยศิลป์ราชสำนักตะวันตกแต่ในที่นี้แนวคิดนาฏยศิลป์ราชสำนักมิได้เกี่ยวข้องกับการแสดงแต่เป็นการใช้สัญลักษณ์แทนความแข็งแรงและแข็งแกร่งของนาฏยศิลปินเปรียบได้กับชาวอยุธยาที่มีความบากบั่นมานะอดทนพยายามในการต่อสู้และใช้ชีวิตและน้ำ ที่เปรียบเสมือนสิ่งหล่อเลี้ยงปัดเป่าความโชคร้ายการนำมาแต่ความสุขร่มเย็นอุดมสมบูรณ์

เครื่องแต่งกายของนักแสดง ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องแต่งกายของนักออกแบบเสื้อผ้าคืออีฟแซงต์โลรองต์ (Yves Saint Laurent) ในการออกแบบชุด “The Mondrian Collection of Yves Saint Laurent” ในปี ค.ศ. 1965 ซึ่งเป็นชุดแต่งกายที่ได้แรงบันดาลใจมาจากภาพวาดของศิลปินชาวดัตช์ชื่อ ปีต โมนดรียาน (Piet Mondriaan) ชื่อผลงานคือ Composition With Red Yellow Blue And Black (1921), Composition II In Red, Yellow, And Blue (1937) และ New York City III (1942) โดยตารางที่ปรากฏบนเครื่องแต่งกายนั้นนาฏยศิลปินต้องการสื่อถึงสัญลักษณ์ที่มีเส้นตรงแนวตั้งและนอนที่ตัดไขว้กันเหมือนกับแบบแปลนของท้องทุ่งนาส่วนสีต่าง ๆ ที่ปรากฏสื่อถึงความหลากหลายของชุมชนและวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในพื้นถิ่นอยุธยานอกจากนี้ยังมีการใช้สีมาป้ายที่บริเวณใบหน้า แขน และขา ซึ่งจัดว่าเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายอันหมายถึงความตรากตำของชาวอยุธยาที่แอบแฝงไปด้วยความสุขและชีวิตที่มีสีสันสดชื่น

แสงสำหรับการแสดง มีการตกแต่งแสงที่ไม่ใช่แสงธรรมชาติคือเป็นแสงสังเคราะห์ในฉากปรากฏตัวของนาฏยศิลปินเพื่อสื่อถึงความทันสมัยและการผสมผสานระหว่างอยุธยาซึ่งถือว่าเป็นเมืองโบราณและการจัดแสงสังเคราะห์ที่เป็นเรื่องของโลกปัจจุบันทันสมัยก้าวล้ำนอกจากนี้ยังใช้แนวคิดเรื่องทฤษฎีสีโทนร้อนและเย็นมาช่วยในการกำกับการแสดงสีโทนร้อนใช้กับฉากที่ต้องการความตรากตำลงแรงเหนื่อยยากส่วนสีโทนเย็นมุ่งเน้นภาพการแสดงที่ให้บรรยากาศถึงความเบาสบายรื่นรมณ์ปราศจากความเศร้าหมองอีกทั้งยังมีบางช่วงของการแสดงที่ใช้แสงธรรมชาติคือแสงจากท้องฟ้าดวงจันทร์ก้อนเมฆ (ซึ่งกำลังตั้งเค้าฝนตก) ทำให้เข้าถึงบรรยากาศความเงียบเหงานิ่งสงบสุขุมเยือกเย็นอันแสดงถึงการเสร็จสิ้นภาระจากกิจวัตรประจำวันของชาวอยุธยาและหันกลับมาพักผ่อนเพื่อเตรียมใช้ชีวิตในวันรุ่งสางต่อไป

สถานที่แสดง ใช้แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่คือการให้หน้าที่และความหมายของสิ่ง ๆ หนึ่งที่แตกต่างไปจากปกติโดยจัดแสดงในพื้นที่แบบเปิดที่มิได้มีลักษณะเป็นโรงละครโดยมีโครงสร้างต่าง ๆ มีทั้งเป็นแบบขั้นบันไดโครงเหล็กมุมปูนท่อพลาสติกและน้ำไหลซึ่งองค์ประกอบที่กล่าวมาล้วนแต่ปรากฏตัวขึ้นท่ามกลางพื้นที่แสดงพร้อม ๆ กันเรียกได้ว่าเป็นการบริหารพื้นที่แบบ "ศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ" (Site-Specific Art) ที่มีการใช้โครงสร้างของพื้นที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงและแสดงถึงการมีไหวพริบของนาฏยศิลปินที่มีต่อพื้นที่ที่เป็นอุปสรรคเฉพาะหน้าสิ่งที่น่าเน้นคือการเลือกใช้สื่อผสม (Multimedia) ที่สร้างภาพฉากท้องทุ่งหญ้ากับพื้นที่แสดงซึ่งถือเป็นแนวคิดหลักของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

2. ผู้วิจัย ได้มีโอกาสในการสังเกตการณ์ การแสดงชุดแสงเทียน เดอะมิวสิค โดยคณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU Theatre) จากการสังเกตการณ์และมีส่วนร่วมกับการแสดงในครั้งนี้ ทำให้ได้เห็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นประโยชน์ที่สามารถนำมาเป็นแนวทางในปฏิบัติการทดลองเพื่อออกแบบองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชิ้นนี้ได้



ภาพที่ 3.2 ภาพสูจิบัตรการแสดงชุด แสงเทียน เดอะมิวสิค
โดยคณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU Theatre)
ที่มา: ผู้วิจัย

แนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงาน เรื่องแสงเทียน เดอะมิวสิค (The Candlelight Blues) ละครเวทีเรื่องแสงเทียน (The Candlelight Blues) นำเสนอบทเพลงพระราชนิพนธ์อันทรงคุณค่า สอดแทรกพระราชปณิธานของพระมหากษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ สู่ละครเพลงที่ว่าด้วย "คุณค่าและปณิธาน" แห่งการเป็นศิลปิน สะท้อนตีแผ่สังคมไทยในโลกทุนนิยมที่ผู้คนหลงใหลความสำเร็จฉาบฉวย หากแต่ลืมไปว่าคุณค่าแห่งการเป็นศิลปินนั้น จะต้องแลกมาด้วยหยาดเหงื่อและความเสียสละเพียงใด

3. ผู้วิจัยได้มีโอกาสในการสังเกตการณ์ การแสดงชุด “WEST SIDE STORY” โดยคณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU Theatre) จากการสังเกตการณ์และมีส่วนร่วมกับการแสดงในครั้งนี้ ทำให้ได้เห็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นประโยชน์ สามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในปฏิบัติการทดลองเพื่อออกแบบองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชิ้นนี้ได้

ภาพที่ 3.3 การแสดงเรื่อง “WEST SIDE STORY”
โดยคณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU Theatre)
ที่มา: คณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ

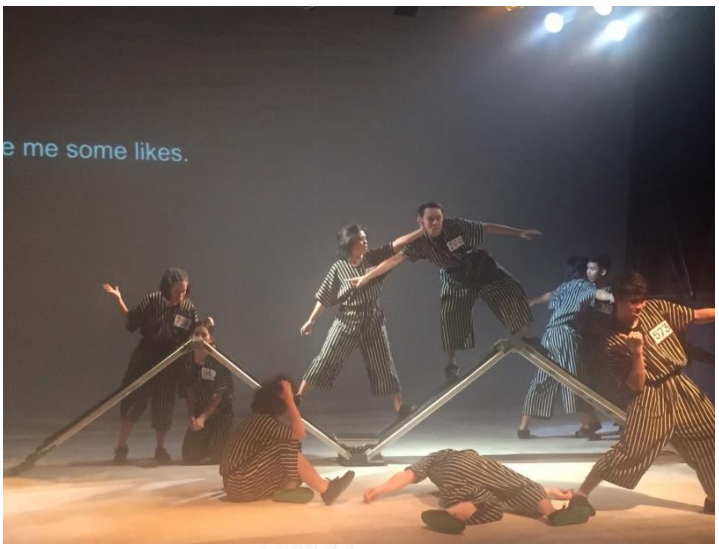
แนวคิดแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงาน การแสดงเรื่อง “WEST SIDE STORY” จากละครรักต้องห้ามที่จบลงด้วยโศกนาฏกรรมคลาสสิคอย่าง "Romeo & Juliet" สู่ละครเพลงบรอดเวย์ ว่าด้วยเรื่องราวที่เกิดขึ้นระหว่างสองแก๊งค์คู่อริที่ขัดแย้งกันเพื่อจะแย่งชิงความเป็นเจ้าของตรอกแห่งหนึ่งในฝั่ง ตะวันตกของเมืองนิวยอร์ก เดอะเจ็ทส์ (The Jets) กลุ่มผู้อพยพที่มาจากยุโรปตะวันออก มี ริฟ เป็นหัวหน้าแก๊งค์ และ โทนี่ เพื่อนซี้ในวัยเด็กของเขากับ เดอะชาร์คส์ (The Sharks) กลุ่มเปอร์โตริโก มี เบอร์นาโด้ เป็นหัวหน้าแก๊งค์ ทั้งสองกลุ่มนัดกันว่าจะยุติสงครามด้วยการปะทะกันโดยไม่ใช้อาวุธหลังงานเลี้ยงปรองดองที่ตำรวจพยายามจะ จัดให้ในคืนนี้ แต่คืนนี้เองที่ โทนี่ กับ มารีอา น้องสาวของเบอร์นาโด้ พบและตกหลุมรักกัน ทั้งคู่พยายามจะหยุดการปะทะกันในคืนนี้และสานสัมพันธ์ของทั้งสองกลุ่ม แต่กลับมีการฆ่ากันตายเกิดขึ้น ความรักของทั้งสองจะยุติสงครามได้หรือไม่หรือจะจบลงด้วยโศกนาฏกรรม

4. ผู้วิจัยได้มีโอกาสในการสังเกตการณ์ การแสดงชุด “CABARET” โดยคณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU Theatre) จากการสังเกตการณ์และมีส่วนร่วมกับการแสดงในครั้งนี้ ทำให้ได้เห็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นประโยชน์ สามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในปฏิบัติการทดลองเพื่อออกแบบองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชิ้นนี้

ภาพที่ 3.4 สูจิบัตรการแสดงชุด “CABARET”
โดยคณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU Theatre)
ที่มา: คณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ

แนวคิดแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงาน การแสดงชุด “CABARET” คาบาเร่ต์ เป็นบทประพันธ์ของ Joe Masteroff ซึ่งเรื่องราวเกิดในปี 1929 ช่วงเวลาที่ คลิฟเฟิร์ด แบรดชอร์ นักเขียนหนุ่มอเมริกัน เดินทางมาถึงเบอร์ลินเพื่อหาแรงบันดาลใจ ในการเขียน ที่นี่เขาได้รู้จักไนท์คลับชื่อคิตแคต คลับ และนักร้องสาวชื่อแซลลี โบวลส์ ความสัมพันธ์ ระหว่างเขากับแซลลีเริ่มขึ้นอย่างรวดเร็วและประหลาด ท่ามกลางความผันผวนวุ่นวายทางสังคม และการเมือง แต่ดูราวกับว่าไม่มีผู้ใดตระหนักต่างตักตวงความสุขความบันเทิงให้กับชีวิตโดยไม่รู้ว่าการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ที่มีผลต่อชีวิต สังคม ประเทศและโลกกำลังจะมาถึงนั่นคือสงครามโลกครั้งที่ 2 คลิฟเฟิรด์ขอร้องให้แซลลีกลับไปประเทศสหรัฐอเมริกากับเขาแต่เธอปฏิเสธเพราะกลัวที่จะสูญเสียความเป็นตัวเอง และไม่อยากละทิ้งอาชีพนักร้องในคาบาเร่ต์ที่เธอรัก

5. ผู้วิจัยได้มีโอกาสในการสังเกตการณ์ การแสดงชุด “แดน” ความยุติธรรมหรือชีวิต โดยคณะ B-Floor Theatre จากการสังเกตการณ์และมีส่วนร่วมกับการแสดงในครั้งนี้ ทำให้ได้เห็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นประโยชน์ โดยผู้วิจัยจะได้นำไปใช้เป็นแนวทางในปฏิบัติการทดลองเพื่อออกแบบองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์



ภาพที่ 3.5 การแสดงชุด “แดน” ความยุติธรรม หรือ ชีวิต
โดย คณะ B- Floor Theatre ณ สมาคมฝรั่งเศสกรุงเทพ
ที่มา: ผู้วิจัย

แนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงาน แดน ความยุติธรรมหรือชีวิต ในบริบทสังคมไทย กระแสสังคม คือสิ่งที่กดดันให้เกิดการประหารชีวิต ความสะใจทางอารมณ์ที่คิดว่าจะจัดการคนให้ตายและหายไปจากสังคม การเห็นชีวิตคนไม่มีค่าเพียงเพราะว่าเขาทำผิด

จากการเข้าร่วมในการสังเกตการณ์ ด้วยการเข้าชมการนำเสนอการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของ นราพงษ์ จรัสศรี และการนำเสนอผลงานการแสดงละครเวทีของคณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ และคณะบีฟลอร์ เธียเตอร์ (B-Floor Theatre) ทำให้ผู้วิจัยได้เห็นถึงกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีความเหมือนและแตกต่างกันของการออกแบบการสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวกับเรื่องขององค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ จึงจะได้นำมาเป็นแนวทางในการทดลองเพื่อปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ต่อไป นอกจากการสังเกตการณ์จากการชมผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์จากสถาบันการศึกษาและคณะละครอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นภายนอกแล้วนั้น ผู้วิจัยก็ได้ดำเนินการสังเกตการณ์การปฏิบัติการทดลองการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์และได้เข้าชมการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ของดุษฎีบัณฑิตที่อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลและให้คำปรึกษาของ นราพงษ์ จรัสศรี รวมจำนวนทั้งสิ้น 11 ผลงาน จากการเข้าร่วมการสังเกตการณ์ดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงกระบวนการของการการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์รวมถึงได้ทราบถึงวิธีการหาแนวคิดที่เกิดจากแรงบันดาลใจและถูกนำมาใช้เป็น

แนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานของดุษฎีบัณฑิตซึ่งถือว่าเป็นสิ่งสำคัญของการศึกษาวิจัย อันจะส่งผลทำให้ได้ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ที่มีความสมบูรณ์แบบ นอกจากแรงบันดาลใจและแนวคิดในการหาแนวเรื่องที่ผู้วิจัยจะต้องค้นหาแล้วนั้น อีกหนึ่งความสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานที่ผู้วิจัยจะต้องค้นหาเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานก็คือ **“กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงาน”** ซึ่งเป็นหัวใจหลักของการสร้างงาน ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับ กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงาน ไว้อย่างน่าสนใจไว้ดังนี้

> ในแต่ละการแสดงจะต้องมี หัวใจหรือสาระสำคัญซึ่งจะแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของรูปแบบการแสดงที่มีลักษณะเฉพาะที่ไม่เหมือนการแสดงชุดอื่น ซึ่งจะเรียกว่า กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงาน กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงนี้อาจจะเกิดในช่วงใดช่วงหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงาน ดังเช่นเกิดขึ้นก่อน ระหว่าง หรือภายหลังการนำเสนอผลงานเสร็จสิ้นลงก็เป็นได้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2560)

จากคำกล่าวของ นราพงษ์ จรัสศรี ทำให้ผู้วิจัยได้ค้นพบว่า นอกจากกระบวนการที่เกี่ยวกับรูปแบบและแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานแล้วนั้น ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องค้นหา (Explore) เพื่อให้ได้คำตอบของการสร้าง **กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงาน** ซึ่งถือเป็นหัวใจของการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนั้นผู้วิจัยจะได้นำเสนอแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานที่ผ่านมาที่ได้ลงพื้นที่เพื่อสังเกตการณ์ ทำให้ได้ผลของการศึกษาและการวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ของดุษฎีบัณฑิตที่อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลและให้คำปรึกษาของนราพงษ์ จรัสศรี รวมจำนวนทั้งสิ้น 11 ผลงาน โดยมีรายละเอียดของเนื้อหาและกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งถือเป็นหัวใจของการสร้างสรรค์ผลงาน ดังลำดับต่อไปนี้

แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด “เบื้องหน้า เบื้องหลัง”

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด “เบื้องหน้า เบื้องหลัง” เป็นการนำเสนอความจริงของนาฏยศิลป์ทั้งเบื้องหน้า และเบื้องหลัง โดยเริ่มจากผู้บรรยาย (Narrator) อธิบายที่มา เหตุผล ปัญหาร่วมกับการแสดลีลาของกลุ่มนักแสดงสัญญะ (Symbolic) ต่อด้วยการแสดงเบื้องหน้า (Front) ที่นักเต้นแสดงลีลาผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตกเน้นด้านหน้าเข้าหาผู้ชมสื่อความหมายถึงการแสดงเบื้องหน้า ต่อเนื่องด้วยการแสดงถึงภาพเบื้องหลัง (Back) ด้วยลีลาท่าทางที่มาจากกิจวัตรประจำวัน (Everyday Movement) ที่เกิดขึ้นภายหลังเวทีการแสดง ได้แก่ การฝึกฝนฝึกซ้อมการแต่งหน้าการแต่งตัว และพิธีกรรมความเชื่อ จบลงด้วยการแสดงเบื้องหน้าเบื้องหลัง (Front And Back) แบบคู่ขนานโดยออกแบบสร้างสรรค์ลีลาให้กลุ่มนักแสดงทั้งสองกลุ่มทำท่าทางที่

แสดงถึงเหตุการณ์เบื้องหน้า และเบื้องหลังพร้อมกันด้วยท่าทาง อารมณ์ และความรู้สึกที่แตกต่างแต่มีความเอกภาพเดียวกัน ผ่านสายตากลุ่มผู้แสดงที่รับบทบาทเป็นผู้ชมการแสดงเปิดเผยให้เห็นภาพเป็นความจริงในการสร้างสรรค์งานอันสะท้อนถึงคุณค่าแห่งการแสดงนาฏศิลป์ (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, 2558: บทคัดย่อ)

ภาพที่ 3.6 การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด “เบื้องหน้า เบื้องหลัง”
THECREATIVE OF THAI CONTEMPORARY DANCE IN CONCEPT OF FRONT AND BACK
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่า การสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้า เบื้องหลัง” ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานด้วย “การนำเสนอเรื่องราวเบื้องหน้าเบื้องหลังเวทีการแสดง” มาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้**

แนวคิดการสร้างสรรค์ละครเพลงร่วมสมัย เรื่อง ศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย แสดงละครเพลงร่วมสมัยเรื่อง ผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย ถูกถ่ายทอดผ่านการเล่าเรื่องโดยนักแสดงหญิงผู้เล่าเรื่องตลอดการแสดง เริ่มจากลีลาการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน การเต้นคู่อย่างช้า การแสดงละคร และการเต้นเดี่ยวที่สื่อถึงจิตวิญญาณ รสนิยม ความหลงใหล ความหายาก และหลักปรัชญาของศิลปิน ตามด้วยการเต้นเดี่ยวที่สื่อถึงความหลากหลาย

การเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวันและการจัดองค์ประกอบศิลปินที่สื่อถึงความคิดสร้างสรรค์ ประกอบกับการเต้นกลุ่ม การเต้นเดี่ยว และนาฏศิลป์ไทย ที่สื่อถึงความเป็นผู้นำและผู้บุกเบิก จบลงด้วยภาพการสัมภาษณ์เรื่องจรรยาบรรณ และลีลาการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน ที่สื่อถึงจรรยาบรรณและการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ของศิลปินโดยการนำเทียนมาใช้เป็นสัญลักษณ์ของการถ่ายทอดองค์ความรู้ (ฐาปนีย์ สังสิทธิ์วงศ์, 2558: บทคัดย่อ)

ภาพที่ 3.7 การสร้างสรรค์ละครเพลงร่วมสมัย เรื่อง ศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย THE CREATIVE OF THAI CONTEMPORARY MUSICL; THE PIONEER OF CONTEMPORARY DANCE ARTIST IN THAILAND
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่า การสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “การสร้างสรรค์ละครเพลงร่วมสมัย เรื่อง ศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย” ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานด้วย “การนำเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน” มาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้**

แนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “ทาส” ทาสเชิงเปรียบเทียบในสังคมปัจจุบันถูกถ่ายทอดผ่านการแสดง โดยเริ่มจากลีลาการแก่งแย่งกันเพื่อขึ้นสู่ที่สูง ต่อด้วยการแสดงลีลายั่วยวนทางกามอารมณ์ด้วยการเต้นแบบกลุ่มและการเต้นแบบคู่โดยใช้เทคนิคบอดี้คอนแท็กอิมโพไวเซชั่น (Body Contact Improvisation) ต่อด้วยการแสดงเป็นกลุ่มในรูปแบบ

ของการเข้าวงกลม (Circle) เพื่อแสดงถึงทาสของอบายมุขทางด้านการพนันและสุราเมรัย จบลงด้วยลีลาท่าทางที่เกี่ยวกับชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และการแสดงละคร (Acting) เพื่อสื่อถึงความเชื่อแบบงมงาย (ณัฐภา นาฏยนาวิน, 2558: บทคัดย่อ)

ภาพที่ 3.8 นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “ทาส” THE CREATIVE DANCE ON SLAVERY
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่า การสร้างสรรค์ผลงานเรื่องนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “ทาส” ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงาน ด้วย “การนำเรื่องของตลกแบบจำอวดมาสอดแทรกเพื่อนำเสนอเรื่องราวของกิเลส” มาเป็น กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้**

แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากภาพการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี ได้รับแรงบันดาลใจมาจากภาพถ่ายที่ปรากฏในงานแสดงของศิลปิน โดยเป็นลักษณะของนาฏยศิลป์พิสุทธิ์ (Pure Dance) เริ่มจากการแสดงทักษะบัลเล่ย์ต์แบบคลาสสิค ด้วยจังหวะที่ช้าและเร็ว ต่อเนื่องด้วยลีลาท่าทางของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากแนวคิดของ พอลเทย์เลอร์ ลอร่าดีน ดอรีสฮัมฟรี และชาลล์ไวล์-แมน ในจังหวะที่ช้า และจบลงด้วยการเคลื่อนไหวตามแบบฉบับของบัลเล่ต์คลาสสิกด้วยจังหวะที่เร็วโดยถ่ายทอดผ่านการเต้นเดี่ยวของนักแสดงที่ผสมผสานด้วยการเคลื่อนไหวที่มาจากกิจวัตรประจำวัน (Everyday Movement)

ซึ่งนำภาพนิ่งของศิลปินมาร้อยเรียงให้กลายเป็นการเคลื่อนไหวที่มีลักษณะเฉพาะ (ขวัญแก้ว กิจเจริญ, 2558: บทคัดย่อ)

ภาพที่ 3.9 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี
THE CREATIVE DANCEFROM DANCE POSITION OF NARAPHONG CHARASSRI
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่าการสร้างสรรค์ผลงาน “เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี” ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงาน ด้วยการนำภาพการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี มาเชื่อมต่อกัน ทำให้ภาพกลับมีชีวิตและถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในอดีตคืนกลับขึ้นมาอีกครั้ง มาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้**

แนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ผ่านพัฒนาการในเรื่อง “พระมหาชนก” ได้ใช้หลักแนวคิดของพัฒนาการในด้านหลักธรรมและปรัชญาทางพระพุทธศาสนา ซึ่งกล่าวถึงวิริยะบารมีหรือความเพียร โดยเริ่มต้นจากลุ่มนักแสดงที่ทำท่าทางมาจากแนวคิดเรื่องความเพียรในความหลากหลายสภาวะ ด้วยการเคลื่อนไหวที่มาจากกิจวัตรประจำวัน (Everyday Movement) นาฏยศิลป์แบบบุโตะ (Butoh) และการใช้เทคนิค ฟรีสปิริต (Free Spirit Technique) ต่อด้วยกลุ่มนักแสดงทำท่าทางที่แสดงถึงสัญลักษณ์ของต้นมะม่วงด้วยการจับกลุ่มและ

การกระจายออกของนักแสดงที่พัฒนามาจากเทคนิคบอดี้คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Body Contact Improvisation) และจบลงด้วยแนวคิดเรื่องการใช้สติปัญญาเพิ่มเสริมสร้างความรู้ โดยใช้กลุ่มนักแสดงถ่ายทอดเป็นลีลานาฏยศิลป์ในประเด็นที่เกี่ยวกับการศึกษา การแก้ไขปัญหา และการเผชิญต่ออุปสรรค์ต่าง ๆ ในการดำรงชีวิต (คมชวัชร์ พสุริจันทร์แดง, 2558: บทคัดย่อ)

ภาพที่ 3.10 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ผ่านพัฒนาการในเรื่องพระมหาชนก
THE CREATIVE DANCEFROMDEVELOPMENT OF MAHAJANAKA
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่าการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ผ่านพัฒนาการในเรื่อง “พระมหาชนก” ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานด้วย “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ผ่านพัฒนาการในเรื่องพระมหาชนก” มาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้**

แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ การแบ่งภาคของพระนารายณ์ผสมผสานแนวคิดในวรรณกรรมเรื่องลิลิตนารายณ์สิบปาง ถูกถ่ายทอดผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ โดยเริ่มจากนักแสดงสวมบทบาทเป็นพระนารายณ์ด้วยการเคลื่อนไหวที่ช้า สุขุม และทรงพลัง ต่อด้วยการรวมกลุ่มของนักแสดงที่จัดเป็นองค์ประกอบของอุปกรณ์ สื่อถึงการเคลื่อนไหวอาวุธของพระนารายณ์ จากนั้นเป็นการรวมกลุ่มของนักแสดงที่จัดองค์ประกอบของอุปกรณ์ สื่อถึงการเคลื่อนไหวท่าทางที่เลียนแบบอากัปกิริยาของสัตว์ในแต่ละปางและจบลงด้วยการ

เคลื่อนไหวของนักแสดงเป็นกลุ่มที่มีการจัดองค์ประกอบเป็นสัญลักษณ์ที่เด่นชัดของพระนารายณ์ในแต่ละปาง (วรรณวิภา มัธยมนันท์, 2558: บทคัดย่อ)

ภาพที่ 3.11 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์
THE CREATIVE DANCE BASED ON THE BELIEF IN NARAYANA'S REINCANATIONS
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่า การสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์" ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานด้วย "การนำเสนอเรื่องราวผ่านภาพนิ่ง ซาเวอร์วีวอง" มาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้**

แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง "ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา" มุ่งเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการตีความสร้างข้อสรุปแบบนาฏยศิลป์ โดยสามารถจำแนกได้ตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ออกเป็น 8 ประการดังนี้ 1) บทการแสดงที่สร้างสรรค์ใหม่บนพื้นฐานมาจากวรรณคดีของไทย 2) นักแสดงมีความถนัดและมีทักษะปฏิบัติทางการแสดงมากกว่าการเต้นรำ เพื่อการสื่อสารจินตภาพอารมณ์ และความรู้สึกเป็นสำคัญ 3) ลีลาและการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสโมเดิร์นดาร์นซ์ (Post Modem Dance) ที่

เรียกว่า “อันเทรนดาร์นซ์เซอร์ (Un–Train Dancer) ในการฝึกฝนนักแสดง 4) เสียงและดนตรีประกอบที่เปิดกว้างทางความคิดและจินตนาการของผู้ชม 5) อุปกรณ์การแสดงภายใต้พื้นฐานแนวความคิดที่เรียกว่ามินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) โดยมุ่งเน้น ความประหยัด และความเรียบง่าย 6) พื้นที่การแสดงตามแนวคิด “ศิลป์เฉพาะที่” (Site Specific Art) ที่สามารถสื่อสารความหมาย และสร้างความเชื่อให้กับผู้ชม 7) แสงที่ใช้ทฤษฎีของสี มาเป็นส่วนสำคัญในการเล่าเรื่องและลำดับเหตุการณ์ 8) เครื่องแต่งกายที่ส่งเสริมบุคลิกตัวละคร ที่เอื้อต่อลีลาและการเคลื่อนไหวของนักแสดง “ดรสา แบหลา:นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” มีลักษณะเด่นที่เรียกว่า “พหุวัฒนธรรม”(Multi-cultural) คือการผสมผสานระหว่างเรื่องราวความเป็นไทยกับการนำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์การละคร (Dance Theatre) ของตะวันตก และยังมีความแตกต่างจาก ดรสา แบหลา ในรูแบบนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เคยปรากฏมาด้วยการตีความผ่านแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: บทคัดย่อ)

ภาพที่ 3.12 ภาพการแสดงเรื่อง ดรา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา
ที่มา: สทาศัย พงศ์หิรัญ

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่า การสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง ดราแบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการนำเรื่องราวจากวรรณกรรมมาตีความใหม่และนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์การแสดง ดานซ์เธียเตอร์ (Dance Theater) มาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้**

แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “นาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลาในระดับนานาชาติ” มีวิธีการเก็บรวบร่วมข้อมูลจาก 1) เอกสาร 2) การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ 3) สื่อสารสนเทศอื่น ๆ 4) การสำรวจข้อมูลภาคสนาม 5) เกณฑ์มาตรฐานกานยกย่องศิลปิน โดยมีกรอบของแนวคิดที่ยึดถือตามกฎกติกาสหพันธ์กีฬายิมนาสติกลีลาในระดับนานาชาติกำหนด ตลอดจนนำข้อมูลมาวิเคราะห์และสรุปผล ซึ่งข้อมูลทั้งหมดได้เก็บและรวบรวมในช่วงเดือนมกราคม พ.ศ. 2557 ทั้งภาคทฤษฎี และภาคปฏิบัติรูปแบบการแสดงกับแนวคิดข้อมูลทั้งหมดนี้ได้ผ่านกระบวนการวิเคราะห์ เพื่อหาคำตอบ ในคำถามงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้ คือ ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลาในระดับนานาชาติ โดยอาศัยองค์ประกอบทั้ง 5 ประการ ได้แก่ การออกแบบลีลาจากแนวคิดพื้นฐานการการเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 7 ประเภทในนาฏยศิลป์ คือ 1. การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะการโค้ง การงอ การย่อ เป็นต้น 2. การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะการเขย่ง การทำให้สูงขึ้น เป็นต้น 3. การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะการเลื่อนจากที่หนึ่งไปสู่อีกที่หนึ่ง เป็นต้น 4. การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะการเคลื่อนที่เป็นวงกลม การหมุน เป็นต้น 5. การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะการกระโดด 6. การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะการยืดขยายการแผ่ออก 7. การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณธะการพุ่งการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว แรงบันดาลใจในการออกแบบลีลาท่าทางการแสดงกับอุปกรณ์ ได้แก่ สิ่งเร้าทางด้านความคิดเรื่องราวในการแสดงอุปกรณ์บอล สิ่งเร้าทางด้านเสียงในการแสดงอุปกรณ์คฑา สิ่งเร้าทางด้านภาพในการแสดงอุปกรณ์ริบบิ้น และ สิ่งเร้าที่เกิดจากการเคลื่อนไหวในการแสดงอุปกรณ์ห่วง สำหรับนักแสดงผู้วิจัยได้คัดเลือกนักกีฬาทีมชาติไทยมาช่วยในการทดลองครั้งนี่ ทางด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบดนตรี และการออกแบบอุปกรณ์ นั้นเป็นไปตามกฎกติกาการสหพันธ์กีฬายิมนาสติกนานาชาติกำหนด (รักษ์สินี อัครศวะเมฆ, 2557: บทคัดย่อ)

ภาพที่ 3.13 การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลาในระดับนานาชาติ
ที่มา: รักษ์สินี อัครศวะเมฆ

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่าการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลาในระดับนานาชาติ ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงาน ด้วยการนำเสนอการออกแบบอุปกรณ์ผ่านท่ายิมนาสติก มาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้**

แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” นี้ เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อหารูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ภายใต้มุมมองที่ว่าผู้หญิงมีสิทธิเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุ่นแรง ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สื่อสารสนเทศ การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การสัมมนา เกณฑ์มาตรฐานศิลปินและประสบการณ์ของผู้วิจัย รวมถึงการศึกษาแนวความคิดในการสร้างผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี จากนั้นจึงทำการ วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล สรุปผล และนำเสนอเป็นผลงานวิจัย โดยกับข้อมูลในช่วง เดือนมกราคม 2556 ถึงเดือนธันวาคม 2557 ได้ผลงานการแสดงนาฏยศิลปีสร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ซึ่งอธิบายตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้ บทการแสดง แบ่งตามองค์ประกอบที่สำคัญทางนาฏยศิลป์ คือ ลีลา เครื่องแต่งการและเสียงประกอบการแสดงลีลา ใช้เทคนิคที่โดดเด่นของ อิสดอรา ดันแคน มาร์ธาดอริสฮัมเฟรย์และท่าทางในชีวิตประจำวันมาสร้างสรรค์ใหม่ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง เน้นความเรียบง่าย ลดทอนจากความจริงเหลือเพียงโครงสร้างหรือสัญญาลักษณ์ที่สำคัญเท่านั้น เสียงประกอบการแสดง สร้างสรรค์จากภายในความคิดคำนึงและกิจกรรมในชีวิตประจำวันของผู้หญิง นักแสดงสามารถสื่อสารอารมณ์ของการแสดงสู่ผู้ชมได้ การจัดแสงไม่ใช้สีสันมากจนลดความสำคัญของลีลาการเคลื่อนไหว และการออกแบบพื้นที่ที่จัดการแสดงให้เป็นส่วนหนึ่งตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในบทการแสดง ส่วนแนวคิดของการสร้างสรรค์นั้น เรียงลำดับตามความสำคัญได้ดังนี้ แนวคิดสตรีนิยม แนวคิดความเสมอภาคทางเพศ แนวคิดด้านสัญญะ การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: บทคัดย่อ)

ภาพที่ 3.14 การสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง
ที่มา: ดาริณี ชำนาญหมอ

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่าผลงานเรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการนำเสนอองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวกับ เครื่องแต่งกายของนักแสดง ลีลาทางนาฏศิลป์และเสียงที่ใช้ในการแสดงมาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีวัตถุประสงค์คือ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์และเพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ถือเป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพโดยวิธีวิทยาการวิจัยแบบสหสาขาวิชาจากแนวคิดพระพุทธศาสนา ปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ แบบเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน แบบวิเคราะห์จากเอกสารและตำรา สื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ โดยนำข้อมูลที่ได้จาการศึกษามาวิเคราะห์ สังเคราะห์ สร้างสรรค์การแสดง และสรุปผลตามลำดับ ผลการวิจัยพบว่า ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เป็นการนำเรื่องราวของหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ทางพระพุทธศาสนามาสร้างสรรค์เป็นงานพุทธศิลป์ลักษณะหนึ่ง โดยเป็นการแสดงสาระสำคัญของอนิจจตา (การเกิดทุกข์) ทุกขตา (การตั้งอยู่) และอนัตตา (การดับไป) สามารถจำแนกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ได้ 8 ประการคือ 1) บทการแสดง สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ภายใต้

ลักษณะและความหมายของไตรลักษณ์ 2) นักแสดงมีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ การสื่อสารอารมณ์และความหมาย 3) ลีลา นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 4) เสียง ใช้เสียงที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีที่สร้างบรรยากาศและความรู้สึกของสมาธิหรือการเข้าฌาณ 5) อุปกรณ์การแสดง นำเสนอผ่านแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่เน้นการใช้สัญญลักษณ์ความเรียบง่าย ประหยัด และเข้าใจง่าย คือ ดอกบัวและเทียนไข 6) การคำนึงถึงการสะท้อนภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์และ 7) การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาชนดังนั้นผลการวิจัยทั้งหมดนี้จึงมีความสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: บทคัดย่อ)

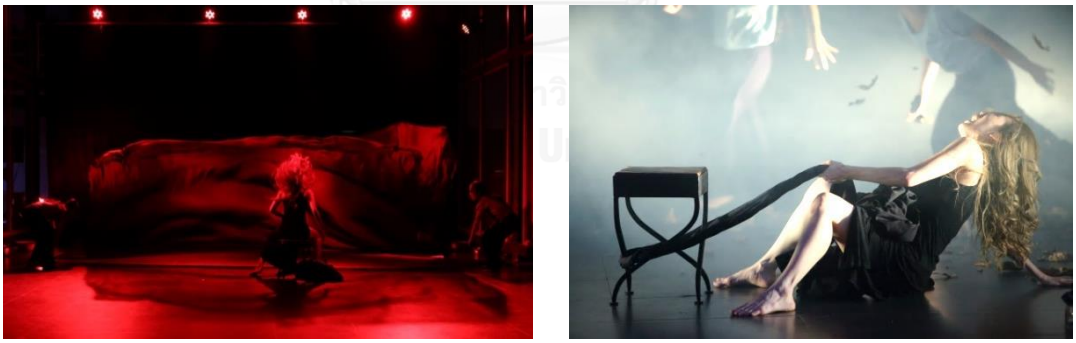
ภาพที่ 3.15 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา
ที่มา: ธรากร จันทนะสาโร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่าผลงานเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการไม่เอาใจคนดูและความน่าเบื่อมาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้**

แนวคิดของเรื่องนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากคลื่นพายุซัดฝั่ง สะท้อนเรื่องราวของภัยธรรมชาติที่เกิดจากคลื่นพายุซัดฝั่งตีความผ่านการการแสดงที่ได้รับแรงบัลดาลใจจากการคลอดบุตรซึ่งเป็นประสบการณ์ชีวิตโดยตรงในระยะการสร้างงานของผู้วิจัยโดยเก็บรวบรวมข้อมูลจาก การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร กรสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ สื่อสารสนเทศ การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การสัมมนาและประสบการณ์ของผู้วิจัย จากนั้นจึงได้นำข้อมูลมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และสรุปผลผลการวิจัยพบว่า รูปแบบของการแสดงที่ได้ประกอบไปด้วยการใช้องค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ 8 ประการ

คือ 1) บทการแสดง ที่ได้สร้างขึ้นมาใหม่โดยน้ำความสวยงามและความรุนแรงของธรรมชาติมาเทียบเคียงกับการคลอดบุตร 2) ลีลา นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและการแสดงละคร 3) ใช้นักแสดง ที่มีทั้งความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์และประสบการณ์ทางด้านการแสดงออกทางอารมณ์ 4) ใช้เสียงดนตรี เพื่อสร้างบรรยากาศและความรู้สึกของธรรมชาติจากคลื่นน้ำ ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า 5) อุปกรณ์ ใช้เป็นสัญลักษณ์ในการถ่ายทองดเรื่องราวในการแสดงสื่อผ่าน ผ้าสีน้ำเงิน ซึ่งใช้แทนคลื่นน้ำทะเล เก้าอี้ ใช้แทนผู้ชายและขาหยั่ง 6) เครื่องแต่งกาย นักแสดงนำใส่ชุดแซกสีดำยาวผ่าด้านข้างเพื่อให้เห็นสรีระและมีการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างคล่องตัว ส่วนนักแสดงประกอบใช้เสื้อยืดสีฟ้าและมัดย้อมและกางเกงเลสีกรมท่า เป็นสีของเครื่องแต่งกายที่แทนสีของน้ำทะเล 7) แสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีเข้ามาช่วยในการสร้างจินตนาการของผู้ชม และ 8) พื้นที่แสดง จัดการแสดงในพื้นที่ที่มีความปลอดโปร่ง นอกจากนี้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้ให้ความสำคัญกับใน 8 ประเด็น คือ 1) สะท้อนเรื่องราวของคลื่นพายุซัดฝั่งผ่านการแสดงที่ได้รับแรงบัลดาลใจจากการคลอดลบุตร 2) การคำนึงถึงการก่อเกิดภัยธรรมชาติที่เกิดจากคลื่นพายุซัดฝั่ง 3) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์ 6) การคำนึงถึงการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมในปัจจุบันโดย และ 7) การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อสารเพื่อเพิ่มอรรถรสในกากรแสดงนาฏยศิลป์ จากผลการวิจัยทั้งหมดนี้มีความสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยทุกประการ (กัญชพร ตันทอง, 2557: บทคัดย่อ)

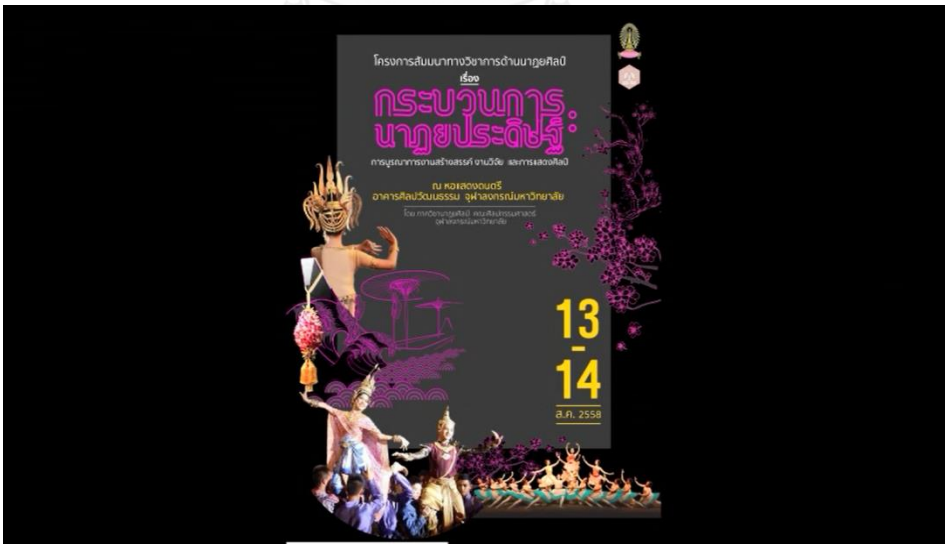


ภาพที่ 3.16 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากคลื่นพายุซัดฝั่ง
ที่มา: กัญชพร ตันทอง

จากการศึกษาผู้วิจัยจึงขอสรุปว่า การสร้างสรรค์ผลงานเรื่องนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากคลื่นพายุซัดฝั่ง ผู้สร้างสรรค์ผลงานใช้**กลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการนำเสนอเรื่องราวของการแสดงที่ได้แรงบันดาลใจจากเสียงคลื่นผ่านลีลาการ**

เคลื่อนไหวของนักแสดงหญิงด้วยเรื่องราวทางธรรมชาติของการตั้งครรภ์มาเป็นกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้

3.4.5 การเข้าร่วมในงานสัมมนา ผู้วิจัยได้มีส่วนร่วมในการเข้าฟังการการบรรยายเนื่องในโครงการอบรมสัมมนาวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ การบูรณาการงานสร้างสรรค์งานวิจัยและการแสดงศิลป์เป็นโครงการอบรมเชิงบรรยายแนวทางการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ที่เป็นระบบตามแนวทางของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมทั้งนำเสนอตัวอย่างผลงานคุณภาพ ด้านการออกแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ของภาควิชาและวิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิที่มาร่วมบรรยายให้ความรู้ทางด้านการออกแบบสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์อย่างเป็นระบบสู่บุคคลากรในแวดวงนาฏยศิลป์ รวมทั้งผู้ที่สนใจผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ การสร้างงานนาฏยประดิษฐ์เป็นศาสตร์แห่งการแสวงหาแรงบันดาลใจ ค้นคว้าหาข้อมูลพื้นฐานนำเสนอแนวความคิด ออกแบบลีลา การเคลื่อนไหว รวมทั้งเลือกสรรองค์ประกอบทางการแสดงปรับปรุงแก้ไขรายละเอียดของงานทุกขั้นตอน จนกระทั้งบังเกิดเป็นศิลปะสู่สายตาประชาชน รวมทั้งเรียบเรียงกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมดเป็นงานวิจัยเชิงวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์อย่างสมบูรณ์กลุ่มเป้าหมายที่เข้าร่วมโครงการ จำนวน 150 คนประกอบด้วยคณาจารย์ นิสิต นักศึกษาในสถาบันการศึกษาด้านนาฏศิลป์ต่าง ๆ ของทุกภูมิภาค ระยะเวลาในการอบรมสัมมนาจำนวน 2 วัน คือวันที่ 13 และ 14 สิงหาคม พ.ศ. 2558 ตั้งแต่เวลา 09.00-16.00 น.



ภาพที่ 3.17 ภาพโครงการสัมมนาทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ เรื่องกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ ณ อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: ผู้วิจัย

3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน เกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ในที่นี้ เป็นการคัดสรรศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางนาฏยศิลป์ เพื่อยกย่อง เชิดชู ศิลปินเหล่านั้นว่าเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานสู่แวดวงนาฏยศิลป์ สมควรที่จะนำประสบการณ์ ความรู้ในฐานะความเป็นศิลปิน ผู้ออกแบบและความเป็นนักวิชาการ จากตัวศิลปิน มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานให้กับผู้ที่กำลังจะสร้างสรรค์ผลงานและสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานในอนาคต เกณฑ์ดังกล่าวเป็นคุณสมบัติที่เหมาะสมสำหรับนาฏยศิลปิน เพราะเป็นดัชนีชี้วัดมาตรฐานทั้งของตัวศิลปินทั้ง 10 คุณลักษณะนี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะมีคุณลักษณะบางข้อที่เหมาะสมและสอดคล้องสำหรับการนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานวิจัยครั้งนี้ เช่น ในด้านจิตวิญญาณ ด้านรสนิยม ด้านปรัชญา ด้านการสร้างสรรค์ เป็นต้น ทั้งหมดจะถูกถ่ายทอดออกมาผ่านผลงานศิลปะ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ศิลปินต้นแบบซึ่งเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะ มากด้วยประสบการณ์ทางด้านการแสดง การออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน และความเป็นนักวิชาการ ซึ่งศิลปินผู้บุกเบิกจะเป็นผู้ที่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับงานวิจัย ในการศึกษาหาข้อมูลเพื่อจะได้นำมาเป็นข้อมูลสำคัญมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ จากการศึกษาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 2 หัวข้อที่ 2.8.6 หน้าที่ 97) ทำให้ได้ศิลปินผู้บุกเบิกทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศ คือ นราพงษ์ จรัสศรี นอกจากคุณสมบัติของศิลปินผู้บุกเบิกที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 แล้วนั้น ผู้วิจัยยังพบว่า นราพงษ์ จรัสศรี ยังมีคุณสมบัติพิเศษอันเป็นประโยชน์ที่ยังไม่ได้กล่าวไว้ในหัวข้อของเกณฑ์มาตราฐานศิลปิน เพื่อนำมาศึกษาเพิ่มเติม ดังนี้ประเด็นต่อไปนี้

1. เป็นผู้ที่มีประสบการณ์มากมายทั้ง ความเป็นศิลปิน ผู้ออกแบบ และนักวิชาการ จากประสบการณ์ที่มากมายที่ได้กล่าวมา ทำให้ศิลปินผู้บุกเบิกเป็นผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ อย่างสูงสุดเหนือกว่าศิลปินที่ปรากฏอยู่ในแวดวงนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน

2. เป็นผู้ที่มีความหลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงาน ด้วยการนำประเด็นที่เกิดขึ้นทั้งในอดีตและปัจจุบันมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานเป็นผู้นำและผู้บุกเบิก จนทำให้มีการสร้างสรรค์ผลงานที่เกิดขึ้นตามมาจากความหลากหลายในการสร้างงานอย่างมากมาก ดังเช่น การสร้างสรรค์ผลงานจากประเด็นเรื่องของผู้หญิง วรรณคดี สังคม และอื่น ๆ

3. เป็นผู้ที่ได้รับโอกาสที่ดีในฐานะศิลปินและผู้ออกแบบ ที่ได้มีโอกาส ร่วมงานแสดงและออกแบบการแสดงกับศิลปินที่มีชื่อเสียงทั้งในระดับชาติและนานาชาติ

4. เป็นผู้บุกเบิกการใช้พื้นที่เฉพาะในการแสดงนาฏยศิลป์เป็นคนแรกในประเทศไทยจึงเป็นแนวทางให้กับผู้สร้างสรรค์ในแวดวงนาฏศิลป์ได้ใช้ในการศึกษาและสร้างงานจนถึงปัจจุบัน

5. เป็นผู้มีความรอบรู้และเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในระดับศาสตราจารย์ สายนาฏยศิลป์ที่มีผลงานเป็นที่ประจักษ์ทั้งในด้านเอกสารและการวิเคราะห์ทางวิชาการ

6. เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่ลูกศิษย์ ผลิตบัณฑิต มหาบัณฑิต และดุษฎีบัณฑิต ไว้อย่างมากมายด้วยความทุ่มเทอย่างต่อเนื่องและยาวนาน

7. เป็นศิลปินหนึ่งเดียวในประเทศที่มีผลงานด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่มีความหลากหลาย มีประสบการณ์ทางด้านการแสดงที่ยาวนาน แม้ในวัย 63 ปี ก็ยังสามารถทำการแสดงได้

จากที่ได้กล่าวมา (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 2 หัวข้อที่ 2.8.6 หน้าที่ 97) และข้อมูลเพิ่มเติมที่ได้นำเสนอไว้ ผู้วิจัยจึงได้ตั้ง นราพงษ์ จรัสศรี มาเป็นต้นแบบเพื่อใช้เป็นแนวทางเพื่อค้นคว้าข้อมูลในการศึกษาของสร้างสรรค์ผลงานและการเขียนงานวิจัย โดยได้ดำเนินการศึกษาผลงานทางวิชาการ ผลงานการสร้างสรรค์ที่ผ่านมา และสัมภาษณ์ตัวศิลปินผู้บุกเบิก ทำให้ได้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ และนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ เพื่อให้ได้ผลงานการสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพ และเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานในอนาคตต่อไป

3.4.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย ในผลงานศิลปะทุกแขนงเป็นสิ่งสะท้อนถึงประสบการณ์ของมนุษย์ที่มีต่อภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามที่ตนเองได้ประสบพบเจอมา ทั้งในอดีต ปัจจุบัน หรือเหตุการณ์ที่อาจคาดคะเนล่วงหน้า เห็นได้จากศิลปะแขนงจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม รวมไปถึงงานเขียน เช่น วรรณศิลป์ต่าง ๆ มักพบว่าศิลปินหรือนักเขียนแต่ละคน ต่างมีวิธีการสร้างสรรค์ผลงานและถ่ายทอดศิลปะชนิดนั้น ๆ อย่างแตกต่างกันทั้งในแง่ของวิธีการนำเสนอและรูปแบบ แม้ว่าจะมีแก่นแท้หรือจุดประสงค์ของสิ่งที่ต้องการนำเสนอในเรื่องเดียวกัน แต่ผลงานเหล่านั้นย่อมมีความเป็นปัจเจกอย่างแท้จริง ประสบการณ์ส่วนตัวจึงเป็นสิ่งสำคัญสำหรับศิลปินทุกสาขาอาชีพในการพัฒนาผลงานให้เกิดความโดดเด่น แตกต่าง และสร้างสัญลักษณ์ของตนเองได้อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า

> ประสบการณ์ส่วนตัวของนาฏยศิลปินเป็นเครื่องมือที่จำเป็นอย่างมาก เพราะมักจะนำเรื่องราวที่ตัวเองได้เผชิญหน้า มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์และออกแบบงานนาฏยศิลป์ มาจากการคิดคำนึง เหตุการณ์ อารมณ์ ความรู้สึก ความเจ็บป่วย โรคภัย ความรู้ ความชอบ ความเกลียดชัง ฯลฯ แต่การนำประสบการณ์ส่วนตัวมาใช้ในการออกแบบนาฏยศิลป์ก็ควรไตร่ตรองและเลือกสิ่งที่เหมาะสมด้วยวิจารณญาณ ตั้งอยู่ในศีลธรรมและจริยธรรมเป็นหลักด้วย” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2559)

อย่างไรก็ดี ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นนาฏยศิลปินคนหนึ่ง ในอดีตเคยมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์อยู่ด้วยกันหลากหลายชุด แต่ผลงานเหล่านั้นก็เป็นผลงานที่เกิดขึ้นภายใต้กรอบหรือกฎเกณฑ์ที่กำหนดเฉพาะเจาะจง เช่น นาฏยศิลป์เพื่อส่งเสริมผลิตภัณฑ์ นาฏยศิลป์เพื่อประชาสัมพันธ์โครงการ ฯลฯ นอกเหนือจากนี้ยังเคยมีโอกาสได้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อนาฏยศิลป์โดยแท้จริง เป็นต้นว่าในงานเทศกาลทางศิลปะต่าง ๆ ซึ่งเป็นพื้นที่เปิดกว้าง ปราศจากเงื่อนไขหรือกรอบในการสร้างสรรค์งาน ซึ่งทำให้วิธีการนำเสนอมีความแปลกใหม่ และสามารถใช้คำว่า “กล้าคิด กล้าทำ” ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงในอดีตมาเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ ผลงานที่ผู้วิจัยเคยสร้างสรรค์และมีส่วนร่วมทั้ง ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นนาฏยศิลปินคนหนึ่ง ในอดีตเคยมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์อยู่ด้วยกันหลากหลายชุดสามารถรวบรวมเป็นหมวดหมู่โดยสังเขปได้ดังนี้

3.4.7.1 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานบริหาร ผู้วิจัยทำหน้าที่ในงานบริหารงานให้กับโรงเรียนติกาหลังนาฏศิลป์ไทย โดยในการบริหารงานของโรงเรียนทางด้านสังคม มีความเกี่ยวข้องกับหน่วยงานภายนอกทั้งภาครัฐและภาคเอกชนทำให้ได้รับโอกาสเป็นผู้มีหน้าที่รับผิดชอบให้บริหารจัดการงานทางด้านนาฏศิลป์และการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความสำคัญอยู่บ่อยครั้ง ดังเช่น การจัดงานสัมมนาในระดับนานาชาติให้กับคณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นต้น ฯลฯ

3.4.7.2 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานสร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์ออกแบบขึ้นระหว่างปี 2550-2559 โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ในการนำนักเรียนร่วมเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศตั้งแต่ปี 2549 จนถึงปัจจุบัน

2) ออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ให้กับหน่วยงานภาครัฐและเอกชนสำหรับใช้ในการแสดงเนื่องในโอกาสต่าง ๆ ทั้งในเขตอำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรีและพื้นที่ใกล้เคียง

3.4.7.3 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานสอน จัดทำหลักสูตรการเรียนการสอนในรายวิชานาฏศิลป์ให้กับโรงเรียนโรงเรียนติกาหลังนาฏศิลป์ไทย เพื่อใช้สำหรับการเรียนการสอนให้กับนักเรียนของโรงเรียน ทำหน้าที่เป็นผู้บริหารและครูผู้สอนนาฏศิลป์ไทย ให้กับนักเรียนและผู้สนใจตั้งแต่ปี 2547 จนถึงปัจจุบัน

3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยใช้กระบวนการในการดำเนินการวิจัยโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.5.1 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเบื้องต้นจากตำราและเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ รวมถึงศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งของไทยและของต่างประเทศ ศึกษาผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ที่ผ่านมา

3.5.2 ออกแบบคำถามงานวิจัย ดังที่ผู้ไว้วิจัยเคยนำเสนอไว้บทที่ 1 หัวข้อวิธีดำเนินการวิจัย ข้อที่ 1.6.1.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยหน้าที่ 6)

3.5.3 หาเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 1 หัวข้อวิธีดำเนินการวิจัย หัวข้อที่ 1.6.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยหน้า 6)

3.5.4 ลงพื้นที่ด้วยการสังเกตเพื่อเก็บข้อมูลจากการศึกษาผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ ศึกษาทฤษฎีทางการเคลื่อนไหวร่างกาย นาฏยศิลป์ และ ศิลปะในแขนงต่าง ๆ

3.5.5 วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลที่จะเป็นประโยชน์ สำหรับใช้ในการวิจัย

3.5.6 ดำเนินการทดลองด้วยวิธีการปฏิบัติออกแบบการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ตามองค์ประกอบตามลำดับความสำคัญ

3.5.7 พัฒนางานการออกแบบการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในขั้นตอนนี้จะเป็นการนำผลงานที่ได้ดำเนินการทดลองให้ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ตรวจสอบผลงานเพื่อขอรับข้อเสนอแนะ ที่ผู้วิจัยจะได้นำไปพัฒนารูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงาน ให้เกิดความสมบูรณ์ จนสามารถที่จะนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ได้ในลำดับต่อไป นอกจากนี้ผู้วิจัยจะได้ปรับปรุงแก้ไขรูปเล่มให้เป็นไปตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญควบคู่ไปกับการทดลองด้วย

3.5.8 จัดการแสดงผลงานนาฏยศิลป์พร้อมทั้งจัดนิทรรศการด้านการแสดงนาฏยศิลป์โดยมีการบรรยายถึงผลการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ และเปิดให้มีการวิพากษ์เพื่อรับฟังความคิดเห็นของประชาคมอย่างเปิดเผย อีกทั้งให้มีการตอบแบบสอบถามแบบปลายปิดและปลายเปิด การประเมินผลนำข้อมูลที่ได้มาทำการวิเคราะห์และรายงานผลของข้อมูลที่ได้ไปตามลำดับ

3.5.9 รวบรวมเนื้อหา สรุปผลงานวิจัย และข้อเสนอแนะในขั้นตอนสุดท้าย เพื่อจัดพิมพ์รูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ข้อมูลของผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งสาระสำคัญของการศึกษาออกเป็นประเด็นหลัก ได้แก่ เกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย การสำรวจความคิดเห็น ดังจะกล่าวถึงรายละเอียดแต่ละประเด็นดังนี้

3.6.1 เกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้อง ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในที่นี้ หมายถึง ผู้ที่มีความสำคัญในการให้ข้อมูลต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยได้กำหนดหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้องไว้ดังนี้

3.6.1.1 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้ศึกษาวิจัยกำหนดคุณสมบัติของผู้ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยชิ้นนี้โดยจะต้องเป็นผู้ที่เคยผ่านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดงอื่น ๆ ผ่านมาไม่น้อยกว่า 10 ปี มีผลงานเป็นที่ยอมรับทั้งในประเทศและต่างประเทศมากกว่า 20 ชิ้นงานโดยกำหนดจำนวนของผู้ที่เกี่ยวข้องไว้ไม่น้อยกว่า 5 คน ทั้งนี้เพื่อให้ได้ข้อมูลจากการศึกษาในประเด็นของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่เป็นประโยชน์ ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้จากผู้ที่เกี่ยวข้องข้างต้น

3.6.1.2 ผู้เกี่ยวข้องในด้านวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ หรือการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ ผู้ศึกษาวิจัยได้ตั้งข้อกำหนดคุณสมบัติของผู้ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยชิ้นนี้โดยจะต้องเป็นผู้ที่เคยผ่านการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ไม่น้อยกว่า 10 ปี มีประสบการณ์และมีเอกสารทางวิชาการเป็นที่ประจักษ์ได้รับการยอมรับนำไปใช้ในการศึกษาหรืออ้างอิงในวงการศึกษาและวงวิชาการ รวมถึงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดงอื่น ๆ

3.6.1.3 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านอื่น ๆ เช่น ด้านวรรณกรรมหรือวรรณคดี ด้านสัญญาณวิทยา ด้านคติชนวิทยา ด้านสังคมวิทยาและด้านเอเชียตะวันออกศึกษา จำนวนไม่น้อยกว่า 3 คน ทั้งนี้เพื่อให้ได้องค์ความรู้ทางด้านการแปลความหมายและอิทธิพลของวัฒนธรรมเอเชียตะวันออกที่มีบทบาทเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์อันจะส่งผลให้ได้ข้อมูลการศึกษาในประเด็นที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับการศึกษาวิจัยครั้งนี้

3.6.2 รายชื่อผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ในงานวิจัยนี้ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาจะประกอบไปด้วยผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ดนตรีไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก และนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ โดยจะปรากฏดังรายนามดังต่อไปนี้

3.6.2.1 ผู้เกี่ยวข้องในด้านปฏิบัติการงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ มีดังต่อไปนี้

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

2) อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ อดีตดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์และการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ (ปัจจุบันเกษียรอายุราชการ)

3) อาจารย์สถาพร สนทอง ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลปกรมศิลปากร เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ และการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

4) อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำวิชาสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนักวิชากรมีประสบการณ์ในการสอน และการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก

3.6.2.2 ผู้เกี่ยวข้องในด้านวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ หรือการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ มีดังต่อไปนี้

1) อาจารย์ ดร.วันทนีย์ ม่วงบุญ ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้เชี่ยวชาญ ชำนาญการพิเศษ (ผู้ทรงคุณวุฒิ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทย มีประสบการณ์ในฐานะของศิลปิน และผู้กำกับการแสดง รวมถึงมีความเชี่ยวชาญในด้านการประพันธ์และวรรณคดีไทย

2) อาจารย์ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทย เป็นผู้ประกอบพิธีและเป็นอาจารย์ผู้ถ่ายทอดท่ารำ โขนพระ นอกจากนี้ยังเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการบริหารจัดการทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์

3) อาจารย์นพวรรณ จันทรรักษา ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง นาฏศิลป์ชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผ่านการแสดงในบทบาทต่าง ๆ ทั้งละครพระและละครนาง มีผลงานการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศ นอกจากนี้ยังเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำให้กับนิสิต นักศึกษา ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

4) อาจารย์ ดร. ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง นาฏศิลป์ชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางการแสดงนาฏศิลป์ไทย เป็นศิลปินของกรม

ศิลปากรที่ได้รับความนิยม มีประสบการณ์ทางการแสดงมากมาย อีกทั้งยังเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางวรรณคดีไทย

5) อาจารย์อุทัย ปานประยูร ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้เชี่ยวชาญชำนาญการพิเศษดนตรีไทย สำนักงานสังคีตกรมศิลปากร เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยของกรมศิลปากร มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีไทย และมีประสบการณ์ในการประพันธ์เพลงและการบรรเลงดนตรีไทยให้กับการแสดงโขน ละคร งานพระราชพิธี และเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ให้กับศิลปิน นิสิตและนักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป

6) อาจารย์วรรณพินี สุขสม ปัจจุบันดำรงตำแหน่งนาฏยศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากรเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทย มีประสบการณ์ในฐานะของศิลปินและผู้กำกับการแสดง รวมถึงมีความเชี่ยวชาญในด้านการประพันธ์และวรรณคดีไทย เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำให้กับศิลปิน นิสิตและนักศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

7) อาจารย์นาฏตยา รัตนศึกษา ปัจจุบันดำรงตำแหน่งนาฏยศิลป์ชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากรเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีประสบการณ์ทางการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศ นอกจากนี้ยังเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำให้กับนิสิต นักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

8) อาจารย์มณีรัตน์ มุ่งดี ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง นาฏยศิลป์ชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากรเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีประสบการณ์ทางการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศ นอกจากนี้ยังเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำให้กับนิสิต นักศึกษา ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีความเชี่ยวชาญทางด้านละครและวรรณคดีไทย

9) อาจารย์ปรัชญา ชัยเทศ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งนาฏยศิลป์ระดับชำนาญการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทย โขนพระมีผลงานทั้งการแสดง โขน ละคร และระบำเบ็ดเตล็ด เป็นนักแสดงที่มีประสบการณ์ทั้งการแสดงในประเทศและในต่างประเทศ

10) อาจารย์อนุชา สุมามาลย์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งนาฏยศิลป์ระดับปฏิบัติงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทย การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและการแสดงละคร

3.6.2.3 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านอื่น ๆ ผู้เชี่ยวชาญในด้านนี้ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาจากบุคคลที่มีประสบการณ์ในการบริหารจัดการทางด้านการแสดง และเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ตะวันตกอีกด้วย โดยมีรายชื่อดังต่อไปนี้

1) อาจารย์นิรุธ เล็กโสภี ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้อำนวยการโรงเรียนคลองตันวิทยาคม เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการบริหารจัดการทางด้านศิลปวัฒนธรรม ให้กับโรงเรียนในระดับมัธยมศึกษา และประถมศึกษา รวมถึงบริหารจัดการหลักสูตรการเรียนการสอนในรายวิชาดนตรีนาฏยศิลป์

2) อาจารย์เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองผู้อำนวยการสำนักวิชาการมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญทางด้านการบริหารจัดการหลักสูตรการเรียนการสอนและการตรวจผลงานทางวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ไทย

3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์กมล บุญเขต ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีไทย และนาฏยศิลป์ไทย รวมถึงเป็นผู้มีประสบการณ์ในการสอนและการบริหารจัดการทางด้านศิลปวัฒนธรรมและการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ไทย

4) อาจารย์ ดร.สทาศัย พงศ์หิรัญ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำวิชาสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงและกำกับการแสดงมีความรู้ความสามารถในการบริหารจัดการทางด้านการแสดงละคร

5) อาจารย์ ดร.รักษ์สินี อัครศวะเมฆ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำวิชาสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการนาฏยศิลป์ร่วมสมัย มีประสบการณ์ในการสอนและการแสดงทางด้านยิมนาสติก ผ่านประสบการณ์เป็นนักกีฬายิมนาสติกทีมชาติไทย

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดตารางในการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	11 พฤศจิกายน 2558	การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย
	16 พฤศจิกายน 2558	นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
	18 พฤศจิกายน 2558	นาฏศิลป์ร่วมสมัย
	18 พฤศจิกายน 2558	นาฏยศิลป์กับประเด็นเรื่องของตัณหา
	18 พฤศจิกายน 2558	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
	18 พฤศจิกายน 2558	องค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์
	18 พฤศจิกายน 2558	แนวคิดทางด้านนาฏยศิลป์
	2 ธันวาคม 2558	แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน
	2 ธันวาคม 2558	แนวจินตนาการของการแสดงก่อนการปฏิบัติการสร้างสรรค์
	13 ธันวาคม 2558	การวิจัยเชิงสร้างสรรค์
	14 ธันวาคม 2558	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย
	14 ธันวาคม 2558	การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงนาฏยศิลป์
	9 มกราคม 2559	คำถามในการวิจัย
	17 มีนาคม 2559	เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
	25 มีนาคม 2559	ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย
	18 พฤษภาคม 2559	นาฏยศิลป์กับนิทานหรือวรรณคดีที่ปรากฏในวัฒนธรรมตะวันตก
	30 มิถุนายน 2559	การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงนาฏยศิลป์
	22 กันยายน 2559	ข้อมูลเบื่องต้นของศิลปิน
	12 กรกฎาคม 2559	รูปแบบศิลปการแสดงที่เกี่ยวข้อง
	12 กรกฎาคม 2559	การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 1
	27 กรกฎาคม 2559	ทัศนะคติเกี่ยวกันการวิจัยเชิงสร้างสรรค์
	1 สิงหาคม 2559	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย
	1 สิงหาคม 2559	การวางโครงเรื่องของการแสดง
	1 สิงหาคม 2559	การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 2

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
	9 สิงหาคม 2559	การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 1
	9 สิงหาคม 2559	การออกแบบเสียงครั้งที่ 2
	19 กันยายน 2559	เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงครั้งที่ 5
	24 กันยายน 2559	แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
	18 ตุลาคม 2559	การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์
	14 ธันวาคม 2559	การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย
	5 มกราคม 2560	การคำนึงการสะท้อนสภาวะทางสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์
	2 กุมภาพันธุ์ 2560	การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่
	3 มีนาคม 2560	การคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ และทัศนะศิลป์
	22 มีนาคม 2560	การคำนึงถึงอุปกรณ์การประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์
รศ.ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐ์พันธ์	28 มิถุนายน 2559	การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์
	14 กรกฎาคม 2559	ทัศนะที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพ
อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร	22 สิงหาคม 2558	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย
	24 สิงหาคม 2558	นาฏยศิลป์ไทยกับวรรณคดีไทย
	15 กุมภาพันธ์ 2559	การออกแบบบทการแสดง
	15 กุมภาพันธ์ 2559	การออกแบบลีลานาฏยศิลป์
	15 กุมภาพันธ์ 2559	การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
	15 กุมภาพันธ์ 2559	การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
	15 กุมภาพันธ์ 2559	การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์
	15 กุมภาพันธ์ 2559	การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคม
	15 กุมภาพันธ์ 2559	การออกแบบเครื่องแต่งกาย
	15 กุมภาพันธ์ 2559	การออกแบบแสง
	11 เมษายน 2559	ความหมายของคำว่า "บทอัศจรรย์"
	22 มิถุนายน 2559	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย
	3 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย
	2 กันยายน 2559	การวางโครงเรื่องของการแสดง
	7 กันยายน 2559	การคัดเลือกนักแสดง
	7 กันยายน 2559	การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากนิทานพื้นบ้านไทย
	5 ตุลาคม 2559	การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 1
	14 ตุลาคม 2559	การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมในปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์
	17 กรกฎาคม 2559	นาฏยศิลป์กับนิทานหรือวรรณคดีที่ปรากฏในวัฒนธรรมตะวันตก
	22 ธันวาคม 2559	การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่
	17 มกราคม 2560	การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่
	3 กุมภาพันธุ์ 2560	การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่
	20 กุมภาพันธุ์ 2560	การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงนาฏยศิลป์
	4 มีนาคม 2560	การคำนึงถึงอุปกรณ์การประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์
	16 มีนาคม 2560	การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์
	2 พฤษภาคม 2560	ข้อมูลเบื้องต้นของศิลปิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์นรีรัตน์ พินิจธนสาร	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบบทการแสดง
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบลีลานาฏยศิลป์
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากนิทานวรรณกรรมไทย
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงเอกลักษณ์ไทย
อาจารย์ลักขณา แสงแดง	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบลีลานาฏยศิลป์
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบเสียง
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบการแสดง
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบเครื่องแต่งกาย
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบแสง
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย
	10 สิงหาคม 2559	คำนึงถึงมุมมองด้านบวกและด้านลบของตัณหาในบริบทของสังคมไทย
อาจารย์ ดร.สทาศัย พงศ์หิรัญ	8 มีนาคม 2559	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย
	7 กันยายน 2559	การคัดเลือกนักแสดง
	18 ธันวาคม 2559	การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่
	27 กุมภาพันธ์ 2560	การคำนึงถึงอุปกรณ์การประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์
อาจารย์สุรพงษ์ บ้านไกรทอง	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
	10 สิงหาคม 2559	สังคมไทยกับเรื่องตัณหา
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย
อาจารย์ตวงพร มีทรัพย์	10 สิงหาคม 2559	อุปกรณ์ประกอบการแสดง
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบเครื่องแต่งกาย
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์
อาจารย์วิทวัส กรมณีโรจน์	10 สิงหาคม 2559	อุปกรณ์ประกอบการแสดง
	10 สิงหาคม 2559	การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบสถานที่
อาจารย์ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบดนตรี
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงเอกลักษณ์ไทย
	10 สิงหาคม 2559	การออกบทการแสดง
	10 สิงหาคม 2559	อุปกรณ์ประกอบการแสดง
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบสถานที่
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบการแสดง
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบเครื่องแต่งกาย
	10 สิงหาคม 2559	การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากนิทานวรรณกรรมไทย
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงเอกลักษณ์ไทย
อาจารย์ภัคคพร พิมสาร	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบสถานที่

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์ดัยนยา ภูติพันธุ์	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบการแสดง
	10 สิงหาคม 2559	การออกแบบแสง
	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์
อาจารย์สิรดา ไวยาวัจมัย	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่
อาจารย์เอกอมร ภัทรกิจพงศ์	10 สิงหาคม 2559	การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์
อาจารย์อนุชา สุมามาลย์	26 มกราคม 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์ในเรื่องของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	28 มกราคม 2559	ทัศนะเกี่ยวกับตัณหาในวรรณคดีไทย
อาจารย์ปรัชญา ชัยเทศ	26 มกราคม 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์ในเรื่องของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	26 มกราคม 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
อาจารย์วรรณพินี สุขสม	26 มกราคม 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์ในเรื่องของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	26 มกราคม 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
	26 มกราคม 2559	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้อ
	26 มกราคม 2559	งานวิจัย
	26 มกราคม 2559	ทัศนะเกี่ยวกับตัณหาในวรรณคดีไทย
อาจารย์นาฏยา รัตนศึกษา	26 มกราคม 2559	

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
		บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์ในเรื่องของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	26 มกราคม 2559	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย
	26 มกราคม 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
อาจารย์มณีรัตน์ มุ่งดี	26 มกราคม 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์ในเรื่องของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	28 มกราคม 2559	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย
	28 มกราคม 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
อาจารย์อุทัย ปานประยูร	28 มกราคม 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยสัมภาษณ์ในเรื่องของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	28 มกราคม 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
	28 มกราคม 2559	การออกแบบเสียงประกอบการแสดงครั้งที่ 1
อาจารย์เสรี สินธุชัยภาคเสรี	28 มกราคม 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย
	28 มกราคม 2559	วรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	28 มกราคม 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
อาจารย์ปิ๊ป คงลายทอง	28 มกราคม 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์ในเรื่องของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำ

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
		เป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	28 มกราคม 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ครั้งที่ 1
อาจารย์ ดร. ธีระเดช กลิ่นจันทร์	28 มกราคม 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์ในเรื่อง
	28 มกราคม 2559	ของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	28 มกราคม 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
	25 เมษายน 2559	ทัศนะเกี่ยวกับตัณหาในวรรณคดีไทย
อาจารย์นพวรรณ จันทรักษา	18 มกราคม 2559	การคำนึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย
	28 พฤศจิกายน 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยสัมภาษณ์ในเรื่องของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	28 พฤศจิกายน 2559	การแสดงละครเรื่องพระลอ (ฟ้อนแพนหรือฟ้อนลาวแพน)
	28 พฤศจิกายน 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
อาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น	26 มกราคม 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์ในเรื่องของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	26 มกราคม 2559	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย
	26 มกราคม 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
อาจารย์วันทนีย์ ม่วงบุญ	28 มกราคม 2559	ทัศนะเกี่ยวกับตัณหาในวรรณคดีไทย

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
	28 มกราคม 2559	ความหมายของคำว่า "บทอัศจรรย์"
	28 มกราคม 2559	ลักษณะบทอัศจรรย์ที่ปรากฏในการแสดงนาฏศิลป์ไทย
	28 มกราคม 2559	เพลงหน้าพาทย์
	28 มกราคม 2559	การออกแบบแสงครั้งที่ 5
	28 มกราคม 2559	การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย
	29 มกราคม 2559	บทอัศจรรย์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์ในเรื่องของวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาทำเป็นการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาอย่างชัดเจนที่สุด
	29 มกราคม 2559	การคำนึงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย
	29 มกราคม 2559	เสียงและสัมภาษณ์เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
อาจารย์จิรายุทธ พนมรักษ์	19 สิงหาคม 2559	การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 1
	26 กุมภาพันธ์ 2560	การคำนึงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย
	30 เมษายน 2559	การเลือกใช้เสียงประกอบการแสดง จากเสียงกระทุ้งเส้าของการแสดงฉากเห่เรือในการแสดงเรื่องคนดีศรีอยุธยา
	30 เมษายน 2560	ข้อมูลเบื้องต้นของศิลปิน
ผศ.กมล บุญเขต	5 มีนาคม 2559 20 มิถุนายน 2560	คุณสมบัติและเอกลักษณ์ของศิลปินผู้บุกเบิกตัณหาที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมไทย
	20 มิถุนายน 2560	ความหมายของคำว่าวรรณกรรมและวรรณคดีไทย
อาจารย์สุรินทร์ ศรีสังข์งาม	9 มิถุนายน 2560	ความหมายของคำว่าวรรณกรรมและวรรณคดีไทย

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์อุมาภรณ์ กล้าหาญ	9 มิถุนายน 2560	เพลงและเสียงที่ใช้ในการประกอบการแสดง
อาจารย์เอกสิทธิ์ สุนิมิตร	18 สิงหาคม 2559	เพลงและเสียงที่ใช้ในการประกอบการแสดง
ศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์	9 มิถุนายน 2560	การวิจัยเชิงสร้างสรรค์
	9 มิถุนายน 2560	เพลงและเสียงที่ใช้ในการประกอบการแสดง
อาจารย์ไพรฑูรย์ เข้มแข็ง	26 มกราคม 2559	ทัศนะเกี่ยวกับตัณหาในวรรณคดีไทย
อ.ดร.รักษ์สินี อัครศวะเมฆ	8 มีนาคม 2559	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย
	17 กุมภาพันธุ์ 2560	กาคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์
	18 มีนาคม 2560	การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์
	3 เมษายน 2560	การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
พระครูสาธิตกิตติญาณ	23 มิถุนายน 2559	ความหมายของคำว่า ตัณหาในทรรศนะของผู้ให้สัมภาษณ์
อาจารย์เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ	13 มกราคม 2560	การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์
อ.ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์	18 มกราคม 2559	เกณฑ์มาตรฐานศิลปินและคุณสมบัติของศิลปินผู้บุกเบิก
	26 กุมภาพันธุ์ 2560	การคำนึงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
	30 เมษายน 2560	ข้อมูลเบื้องต้นของศิลปิน
	26 กันยายน 2559	การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 1
อาจารย์นิรุธ เล็กโสภี	26 กันยายน 2558	ความหมายของคำว่า ตัณหาในทรรศนะของผู้ให้สัมภาษณ์
อ.ดร. ดาริณี ชำนาญหมอ	22 กันยายน 2559	การหาแรงบันดาลใจเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน
อาจารย์สถาพร สนทอง	25 เมษายน 2559	รูปแบบของงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์
	17 ตุลาคม 2559	ข้อมูลเบื่องต้นของศิลปิน
	1 ธันวาคม 2559	การคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ดุริยางค์ศิลป์ และทัศนะศิลป์
นายตฤณภัทร ชัยสิทธิ์ศักดิ์	2 สิงหาคม 2559	บทสัมภาษณ์และทรรศนะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย
	2 สิงหาคม 2559	การออกแบบบทการแสดงในหัวข้อแรงบันดาลในการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

3.6.3 คำถามสำหรับผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สรุปจากตารางข้างต้น ผู้วิจัยได้เลือกคำถามในประเด็นต่อไปนี้

3.6.3.1 คำถามเกี่ยวกับองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ ในการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” นี้ คำถามเกี่ยวกับองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ เช่น บทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง ลีลาทางนาฏยศิลป์ เสียงที่ใช้ประกอบในการแสดง เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง สถานที่แสดง การออกแบบแสง เทคนิคพิเศษที่ใช้สำหรับการแสดง จะเป็นประโยชน์ในการหารูปแบบการแสดง ดังวัตถุประสงค์ของการวิจัยในหัวข้อ 1.3 ปรากฏอยู่ในหน้าที่ 8

3.6.3.2 คำถามในด้านแนวคิดทางด้านนาฏยศิลป์ ในการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” นี้ คำถามเกี่ยวกับปัจจัยในด้านต่าง ๆ เช่น ดัง

วัตถุประสงค์ในหัวข้อ 1.2.2 หน้า 7 ที่จะเป็นองค์ความรู้ใหม่สำหรับวงการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ในอนาคตต่อไป

3.6.3.3ข้อคิดเห็นในด้านอื่น ๆ เช่นการบริหารจัดการ จริยธรรม จรรยาบรรณ จากการศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาสังเคราะห์และวิเคราะห์อย่างมีระบบระเบียบ เพื่อทำให้การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้บรรลุตามวัตถุประสงค์

3.7 สรุปบท

ในบทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัยของการศึกษาวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยได้กล่าวถึง รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และคำถามสำหรับผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย บทต่อไปในบทที่ 4 การสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึง ขั้นตอนการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานทางนาฏยศิลป์ เริ่มตั้งแต่การทดลองครั้งแรกจนถึงการกระบวนการพัฒนาผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์จนถึงการปฏิบัติการทดลองในครั้งสุดท้าย ก่อนการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงจริงและดำเนินการอภิปรายผล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

4.1 อารัมภบท

ในบทที่ 3 ที่ผ่านมาผู้วิจัยได้อธิบายถึงวิธีดำเนินการวิจัยของการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”ซึ่งประกอบไปด้วย รูปแบบของการศึกษาวิจัย การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการศึกษาวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัยและผู้เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัย เนื้อหาในบทนี้ผู้วิจัยจะอธิบายถึงการกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ ซึ่งประกอบไปด้วย ขั้นตอนในการปฏิบัติการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานทางนาฏศิลป์ตั้งแต่ครั้งแรกของการทดลองจนถึงการพัฒนาผลงานการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ในครั้งสุดท้ายก่อนการนำเสนอผลงานแสดงจริงจนถึงการอภิปรายผล โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.2 วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์การแสดง

ในงานวิจัยเรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”ผู้วิจัยได้นำประเด็นสำคัญจากคำถามของงานวิจัยมาทำการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อค้นหาคำตอบของการศึกษาวิจัย ซึ่งสามารถจำแนกออกได้ 2 ประเด็นหลัก คือ รูปแบบของผลงานทางนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวกับองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ทั้ง 8 ประการ และประเด็นที่สอง คือ แนวคิดที่จะนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อของงานวิจัยเรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”ซึ่ง ผู้วิจัยจะได้อธิบายไปตามลำดับดังนี้

4.2.1 การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อการสร้างสรรค์รูปแบบผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”ในกระบวนการวิเคราะห์เนื้อหาของการสร้างสรรค์รูปแบบผลงานเรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” นี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนของการพัฒนาผลงาน โดยใช้องค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์มาเป็นแนวทางหลักในทดลองเพื่อพัฒนาผลงาน โดยหลังจากที่ผู้วิจัยดำเนินการคัดเลือกนักแสดงเป็นที่เรียบร้อยแล้วนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดสถานการณ์ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อของงานวิจัยให้นักแสดงทดลองด้วยการด้นสด (Improvise) หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงได้แบ่งขั้นตอนของการปฏิบัติเพื่อทดลองการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ออกเป็นจำนวน 5 ครั้ง โดยได้แบ่งออกเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

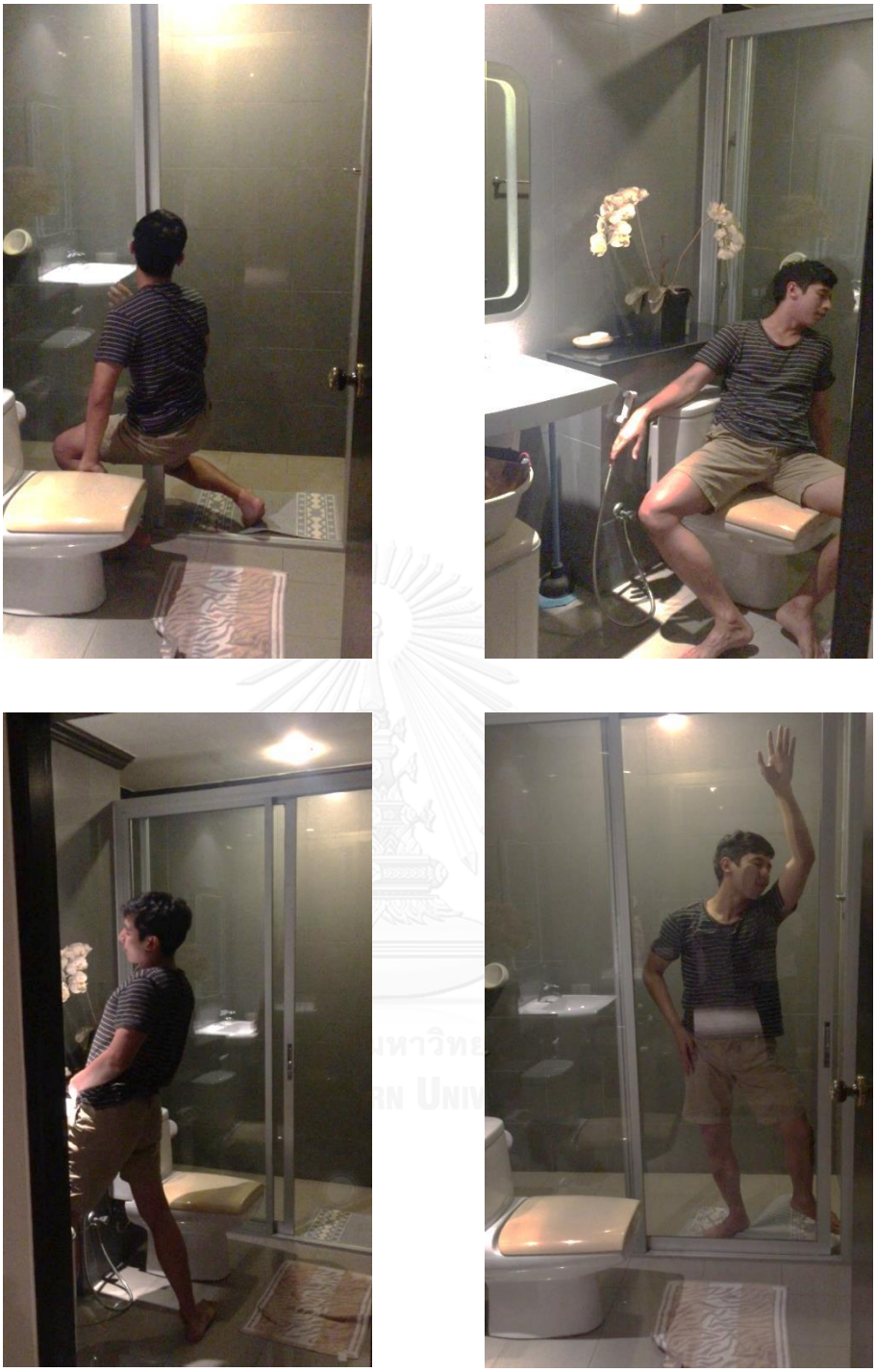
4.2.1.1 การปฏิบัติการเพื่อค้นหาทิศทางก่อนการดำเนินการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานโดยให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้นสด (Improvise)

จากการศึกษาบทการร่วมประเวณีของตัวละครที่กล่าวไว้ในนิทานพื้นบ้านเป็นสิ่งเร้าที่ผู้วิจัยได้รับจนก่อให้เกิดเป็นแรงบันดาลใจและนำมาใช้เป็นสถานการณ์ (Situation) ให้กับนักแสดงในการด้นสด (Improvise) เพื่อเป็นขั้นตอนของการค้นหาทิศทางก่อนการดำเนินการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้เริ่มลงมือปฏิบัติโดยให้นักแสดงทำการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสด (Improvise) ในประเด็นสถานการณ์ของการร่วมประเวณีที่เกิดขึ้นระหว่างนักแสดงกับตัวละครในบทวรรณกรรม โดยให้แสดงถึงความรู้สึกทางเพศตามจินตนาของนักแสดงที่เกิดขึ้นในระหว่างการด้นสดออกมาเป็นลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงในการดำเนินการทดลองครั้งนี้ มีความสอดคล้องกับทรรศนะของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้กล่าวถึงเรื่องของการด้นสดไว้ดังรายละเอียดต่อไปนี้

> การที่ให้นักแสดงลองด้นสด (Impovise) จะทำให้ผู้กำกับสามารถเข้าใจและเรียนรู้ในสิ่งที่นักแสดงคิดและถ่ายทอดออกมาจากการด้นสด วิธีการของการด้นสดจะล้ำลึกถึงแม้นักแสดงจะมีทักษะก็อาจจะไม่สามารถทำได้ทั้งนี้ผู้กำกับการแสดงจะต้องให้สถานการณ์กับนักแสดง (Situation) อาจจะทำให้ได้ลีลาที่แปลกใหม่น่าสนใจที่เกิดจากความคิดของนักแสดง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 3 ตุลาคม 2559)

ซึ่งมีความสอดคล้องกับทรรศนะของ ดาริณี ชำนาญหมอ ที่ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการทดลองเคลื่อนไหวร่างกายที่เรียกว่าการด้นสด (Improvise) ไว้ดังนี้

> การด้นสด (Improvise) เป็นส่วนช่วยที่สำคัญอย่างหนึ่งสำหรับการสร้างงาน สามารถทำได้ทั้งผู้กำกับลีลาและนักแสดงด้วยการตั้งโจทย์ขึ้นมาแล้วลองปลดปล่อยความคิดกับร่างกายให้สอดคล้องกับเพลงหรือสถานการณ์ที่กำหนดโดยไม่ได้มีการเตรียมตัวไว้ก่อน ซึ่งนักแสดงต้องอาศัยความสามารถและไหวพริบในการสร้างสรรค์ท่าทาง การด้นสดอาจทำได้หลายครั้งซึ่งแต่ละครั้งอาจทำให้ผู้กำกับลีลาเห็นถึงศักยภาพของนักแสดง รวมถึงได้แนวคิดและมุมมองที่กว้างขึ้น (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2545: 63)



ภาพที่ 4.1 นักแสดงกำลังทำท่า “การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยวิธีการด้นสด (Improvise) ในสถานการณ์ของอารมณ์การร่วมประเวณีที่เกิดขึ้นระหว่างนักแสดงกับตัวละครในบทวรรณกรรม”
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4. 2 นักแสดงกำลังทำท่า “การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสด (Improvise) ในสถานการณ์ตามโจทย์ที่กำหนดระหว่างนักแสดงกับตัวละครในบทวรรณกรรม”
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.3 นักแสดงกำลังทำท่าการเคลื่อนไหวร่างกาย ด้วยวิธีการด้นสด (Improvise) ตามโจทย์ที่กำหนด
ที่มา: ผู้วิจัย

หลังจากที่ได้ปฏิบัติการเพื่อค้นหาทิศทางก่อนการดำเนินการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานโดยให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสด (Improvise) ทำให้ผู้วิจัยมองเห็นถึงผลที่ได้รับในเรื่องของแรงบันดาลนั้นยังคงได้แนวคิดในรูปแบบเดิมแต่มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นนอกจากนี้ผลจากการด้นสดทำให้ได้แนวคิดในเรื่องขององค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ในเรื่องของ ลีลาทางนาฏยศิลป์, เรื่องของเสียงและอุปกรณ์ประกอบการแสดงทำให้มีแนวทางในการนำไปออกแบบการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ต่อไป

4.2.1.2 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1

เนื่องจากผู้วิจัยได้เริ่มต้นจากการให้นักแสดงด้นสด เพื่อหาทิศทางในการสร้างสรรค์ผลงานทำให้ได้ความชัดเจนในเรื่องขององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยจะได้อธิบายการทำงานออกแบบนาฏศิลป์ นับตั้งแต่เริ่มต้นได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งเร้าโดยเรียงลำดับขั้นตอนที่ใช้ในการออกแบบได้ดังต่อไปนี

1) การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้เริ่มทำการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งแรก โดยเริ่มด้วยการนำบทวรรณกรรมที่กล่าวถึงฉากการร่วมประเวณีของตัวละครที่ปรากฏในบทประพันธ์จากนิทานพื้นบ้านไทยมาศึกษาวิเคราะห์จนได้ข้อมูลที่สามารถนำมาเป็นแรงบันดาลใจเพื่อหาแนวเรื่อง และสร้างแนวคิดตามจินตนาการ โดยการทดลองก่อนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” จะได้แยกอธิบายตามองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์โดยมีขั้นตอน ดังนี้

1.1 แรงบันดาลใจ จากการศึกษาบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทยทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจ และแนวคิดตามจินตภาพเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ให้เกิดเป็นรูปแบบของการนำเสนอการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความแตกต่าง สร้างมุมมองใหม่ในเรื่องของตัณหาจากบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทย เรื่องธรรมดาที่ถูกมองข้ามไปให้กลายเป็นเสน่ห์ของการแสดงตามแนวทางของผู้วิจัย ในเรื่องของแรงบันดาลใจ สมิธ-ออทาร์ด (Smith-Autard) ได้อธิบายถึงสิ่งเร้าในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ว่า“สิ่งเร้าเป็นตัวกำหนดหรือปลุกจิตวิญญาณในการสร้างสรรค์กิจกรรมต่าง ๆ ของศิลปิน สำหรับสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์สามารถเกิดขึ้นได้จากการได้ยิน การมองเห็นและแนวความคิดการสัมผัสหรือการเคลื่อนไหว” (Samith-Autard, 2010: 29-31) จากที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้กล่าวว่า“จุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์งานที่ดี คือแรงบันดาลใจ ซึ่งแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานจะเกิดขึ้นมาได้นั้นก็เมื่อได้รับสิ่งเร้าที่จะทำให้ผู้สร้างสรรค์งานมีความต้องการที่จะสร้างงาน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558) ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัย

ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาบทประพันธ์ฉากการร่วมประเวณีของตัวละครที่ปรากฏอยู่ในบทอัศจรรย์ของวรรณกรรมไทย เมื่อได้ดำเนินการศึกษาเพื่อตีความหมาย วิเคราะห์และสังเคราะห์บทประพันธ์ทำให้เกิดเป็นประเด็นคำถามของการสร้างสรรค์ผลงานออกมาคือ รูปแบบของการแสดงนั้นจะนำเสนอให้ออกมาเป็นแนวเรื่องของการแสดงได้อย่างไร และจะใช้วิธีการนำเสนอในรูปแบบใด จึงจะทำให้ได้ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ตามแนวทางที่ผู้วิจัยคาดหวังไว้

1.2 การค้นคว้าข้อมูลเพื่อหาแนวเรื่อง แนวคิดที่จะนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อของงานวิจัย ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารและตำราทางวิชาการเพื่อค้นหาแนวเรื่องจากนั้นจึงออกแบบบทการแสดงในลำดับต่อไป โดยดำเนินการตามขั้นตอนของการพัฒนาผลงานโดยใช้องค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์เป็นหลัก ด้วยเหตุผลที่ว่าผู้วิจัยเลือกแสดงลีลาที่เป็นสัญลักษณ์ในเรื่องการแสดงออกของความรู้สึกทางเพศ (Erotic) โดยเลือกใช้สัญลักษณ์ของการร่วมประเวณี เช่น การกอด การจูบ การลูบไล้ ด้วยการนำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวผ่านผ้ามุ้งเพื่อสร้างความเลื่อนลางในการนำเสนอผลงาน และนำของการร่วมประเวณีมาใช้โดยไม่ต้องเรียงร้อยให้เกิดเป็นเรื่องราว และนำแนวเรื่องจากประเด็นของตัณหาที่เกิดจากนิทานพื้นบ้านไทยมาใช้ในการนำเสนอผลงานการแสดงผ่านการใช้สัญลักษณ์และเทคนิคการปะติดมาผสมกัน ซึ่งวิธีการดังกล่าวยังมิเคยมีผู้สร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยนำมาใช้และไม่เคยปรากฏอยู่ในการทำการนาฏยศิลป์มาก่อน จึงทำให้การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชิ้นนี้มีความสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น การค้นคว้าข้อมูลเพื่อหาแนวเรื่องนั้น จะเป็นข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างแนวเรื่องสำหรับการพัฒนาการให้เป็นการแสดงในอันดับต่อไป ซึ่งข้อมูลที่เกี่ยวกับการหาแนวเรื่องนั้น ผู้วิจัยสามารถนำเสนอออกมาได้หลายวิธีดังตัวอย่างที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายการแสดงที่บอกเล่าเรื่องราวสามารถนำเสนอได้ในเบื้องต้นไว้ดังนี้“1.การบอกเล่าเรื่องราวด้วยการแสดงอย่างละคร 2.การบอกเล่าเรื่องราวด้วยการแสดงลีลาทางนาฏยศิลป์อย่างต่อเนื่อง 3.การบอกเล่าเรื่องราวด้วยการแสดงลีลาที่เป็นนามธรรม (Abstract) 4.การบอกเล่าเรื่องราวด้วยการแสดงลีลาที่เป็นสัญลักษณ์ 5.การบอกเล่าเรื่องราวด้วยแนวเรื่องแบบปะติด (Collace)” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 26 กันยายน 2559)

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมในรูปแบบของการแสดงดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 เพื่อให้ได้เนื้อหาของการศึกษาที่จะนำมาใช้พิจารณาเพื่อหาแนวเรื่องสำหรับการแสดง และเพื่อให้การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้เป็นการแสดงที่มีแนวเรื่อง อันเกิดจากความสร้างสรรค์และมีความแตกต่างจากงานผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ชิ้นอื่น ๆ ที่ผ่านมาและจากแรงบันดาลใจผู้วิจัยจึงได้ตัดสินใจนำการแสดงที่บอกเล่าเรื่องราวด้วยการแสดงลีลาที่เป็นสัญลักษณ์นำเสนอผ่านการบอกเล่าเรื่องราวด้วยแนวเรื่องแบบปะติดด้วยเหตุผลที่ว่า การนำเสนอการสร้างแนวเรื่องที่เกี่ยวกับประเด็นของตัณหาจากบทอัศจรรย์ในวรรณกรรมไทย ที่ยังไม่เคยมีปรากฏในการ

แสดงผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่ไหนมาก่อนนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันผู้วิจัยจึงได้นำมาสร้างสรรค์เป็นแนวเรื่องของการออกแบบผลในอันดับต่อไป

1.3 การวางโครงเรื่องของการแสดง โครงเรื่องเป็นเครื่องมือที่มีความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน โครงเรื่องจะช่วยทำให้การสร้างสรรค์ผลงานแสดงสามารถดำเนินไปตามกระบวนการอย่างเป็นขั้นตอน ช่วยให้ผู้วิจัยสามารถออกแบบการแสดงตามแนวทางขององค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์โดยการนำโครงเรื่องมาเป็นตัวกำหนดทิศทางในการออกแบบการแสดงโดยอาศัยเรื่องราวการร่วมประเพณีของตัวละครจากบทอัศจรรย์ที่ปรากฏในวรรณกรรมไทยมาใช้ลำดับเหตุการณ์ของการนำเสนอโดยเริ่มตั้งแต่จุดเริ่มต้นของเรื่องราวในการแสดงจนถึงจุดสิ้นสุดของการแสดง ดังที่ ธรากร จันทนะสาโร ได้ให้ทรรศนะที่เกี่ยวกับการกำหนดแนวเรื่องไว้ว่า

> การหาแนวเรื่องก่อนการทดลอง (Preproduction) คือการหาลีลาการเคลื่อนไหว (Movement) ที่เกิดขึ้นในการแสดงแต่ไม่ใช่แนวทางหลักในการแสดง ในการวางแนวเรื่องของการแสดงถ้ามีการแบ่งเป็นสามตอนจะมีความเหมาะสม เช่นมี ต้นเรื่อง กลางเรื่อง และท้ายเรื่อง ผนวกกับทฤษฎีในสายของการละคร เลข 3 จะสามารถนำมาทำการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ได้ชัดเจน แม้แต่ในการแสดงบัลเลต์ก็นิยมทำการแสดงเป็นสามช่วงเช่นกัน (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 2 กันยายน 2559)

จากคำกล่าวของผู้เชี่ยวชาญที่ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการกำหนดแนวเรื่องไว้ ผู้วิจัยจึงได้เลือกบทอัศจรรย์ที่ปรากฏในวรรณกรรมไทยทั้งสามเรื่องที่ได้คัดเลือกไว้ (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 2 หัวข้อที่ 2.3.2 บทอัศจรรย์ที่แสดงถึงตัณหาในวรรณคดีไทยหน้าที่ 30) มาเป็นแรงบันดาลใจในการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาบทวรรณกรรมเพื่อตีความหมาย วิเคราะห์ สังเคราะห์จากบทอัศจรรย์ในรรณกรรมไทย และได้ทำการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล โดยผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ได้ให้แนวคิดและมีความคิดเห็นตรงกันในเรื่องของวรรณกรรมไทยที่นิยมนำมาทำการแสดงและมีเนื้อหาที่แสดงถึงอารมณ์และตัณหาของตัวละครอย่างชัดเจนที่สุดสามเรื่องอันได้แก่ขุนช้างขุนแผนลิลิตพระลอ ไกรทอง จนได้แนวทางที่สามารถนำมาใช้พัฒนาต่อยอดสำหรับการวางโครงเรื่องของการแสดงในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ ประกอบกับการศึกษาค้นคว้าเพื่อหาแนวเรื่องสำหรับการพัฒนาการให้เป็นการแสดงลีลาที่เป็นสัญญาลักษณ์นำเสนอผ่านการบอกเล่าเรื่องราวด้วยแนวเรื่องแบบปะติดผู้วิจัยจึงได้กำหนดฉากการแสดงต่าง ๆ ที่สามารถแสดงออกทางด้านสัญลักษณ์ของตัณหาจากวรรณกรรมไทยซึ่งผู้วิจัยได้นำฉากต่าง ดังกล่าวมาเรียงร้อยและสร้างสรรค์ขึ้นเป็นบทการแสดงโดยแบ่งฉากการแสดงออกเป็น 3 ฉาก ได้ดังนี้

ฉาก 1 กำเนิดแห่งตัณหา เรื่องของความรักกับกามตัณหามักมาคู่กันสามารถเกิดขึ้นได้ทั้งเพศหญิงและเพศชาย จุดเริ่มต้นของการเกิดตัณหามักเกิดขึ้นจากการมองเห็นรูปลักษณะภายนอกแล้วเกิดอาการอยากที่บางคนอาจควบคุมได้ ในขณะที่บางคนไม่สามารถควบคุมความอยากนั้นได้ กำเนิดแห่งตัณหาจะสามารถดำเนินต่อไปได้หรือไม่นั้นก็ขึ้นอยู่กับความต้องการระหว่างเพศชายและเพศหญิงว่าจะถูกใจมีความอยากและความต้องการตรงกันหรือไม่ถ้ามีความรู้สึกและความอยากที่ตรงกันตัณหาก็จะกำเนิดได้อย่างรวดเร็ว

ฉาก 2 คลั่งรักหลงใหล เป็นช่วงที่ผู้ที่ตกอยู่ในความรักและความหลงใหลจะไม่สนใจสิ่งอื่นรอบกาย ไม่รับรู้ ไม่กินไม่นอน เอาแต่นั่งฝันละเมอถึงคนรัก ทำทุกวิถีทางให้ได้มาซึ่งสิ่งที่ตนต้องการเพื่อตอบสนองความต้องการและความอยากของตนเอง

ฉาก 3 ผูกพันลงเอยเมื่อผ่านพ้นช่วงเวลาแห่งการคลั่งรักผู้ที่ตกอยู่ในภาวะนี้อาจจะสมหวังในสิ่งที่ตนเองต้องการ ได้ในสิ่งที่ตนปรารถนาสามารถสนองความอยากของตนเองได้ ตัณหาจะนำมาได้ทั้งความสุขและความทุก ถ้าไม่แยกทางกันก่อน คู่รักก็จะเดินทางมาสู่ช่วงความผูกพันและอาจจะลงเอยด้วยความสุขสมหวังและความผิดหวังก็เป็นได้

จากการนำบทอัศจรรย์จากวรรณกรรมไทยเรื่องลิลิตพระลอมาเป็นแนวทางในการวางแนวเรื่องนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะที่สนับสนุนการเลือกใช้บทวรรณกรรมจากเรื่องลิลิตพระลอมาเป็นแนวเรื่องไว้อย่างน่าสนใจว่า

> ลิลิตพระลอเป็นวรรณกรรมไทยที่สื่อให้เห็นในเรื่องของ Erotic อย่างชัดเจน ตนเองเคยมีประสบการณ์ในการนำบทละครลิลิตพระลอมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงให้กับจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและที่ศูนย์วัฒนธรรมเป็นการสร้างสรรค์งานแบบสมัยใหม่ แต่การทำการแสดงเรื่องพระลอที่จัดแสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมจะทำกับเด็ก ถึงแม้วรรณกรรมเรื่องลิลิตพระลอจะสื่อถึงความเป็น Erotic อย่างชัดเจนก็ตามแต่เมื่อทำการแสดงให้กับเยาวชนและทำให้ผู้ชมซึ่งเป็นเด็กดูจึงต้องทำให้เป็นวรรณคดีจินตภาพ ต้องมีความสำรวม ลดในส่วนของความเป็น Erotic แต่จะเพิ่มในเรื่องของการบรรยายในเรื่องของความรักและเน้นในเรื่องของตัวลิลิตและบทกวี การแสดงที่ทำหน้าคณะเป็นการทดลองการสร้างสรรค์การแสดงโดยไม่มีพระเอกนางเอกที่ตายตัวเป็นการสร้างสรรค์การแสดงแบบ (Company) โดยนักแสดงทุกคนจะมีบทเท่ากันหมดจะแก้ปัญหาเพื่อไม่ให้เป็นแบบฉบับเดิม และการใช้นักแสดงแบบกลุ่มแล้วทำให้นักแสดงในกลุ่มทุกคนสามารถขึ้นมาแสดงเป็นตัวเอกของบทการแสดงได้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 1 สิงหาคม 2559)

1.4 แนวจิตนาการของการแสดงก่อนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ แนวคิดจินตนาการของการแสดงก่อนการปฏิบัติการสร้างสรรค์งาน นับเป็นแนวคิดทฤษฎีที่ นราพงษ์

จรัสศรี ได้คิดค้นขึ้นจากประสบการณ์ในสายอาชีพการแสดง ออกแบบนาฏยศิลป์ และการเรียนการสอนโดย นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายว่า

> แนวคิดจินตนาการก่อนการปฏิบัติการสร้างสรรค์งานคือการนำประเด็นที่จะใช้สร้างสรรค์การแสดงมาแปลงเป็นการแสดงผู้สร้างสรรค์จะต้องสร้างจิตนาการการมองเห็นภาพการแสดงในพื้นที่แสดงที่ตนได้มีความคาดหวังไว้ จะต้องระบุการแสดงมีกี่ช่วง กล่าวคือ มีรูปแบบการแสดงเป็นอย่างไร ใช้เทคนิคการเต้นแบบไหน มีแนวคิดทฤษฎีเป็นอย่างไร ใครจะเป็นผู้แสดง นักแสดงจำนวนกี่คน มีอารมณ์ความเร็วช้าเป็นอย่างไร ฯลฯ ทั้งหมดนี้จะถูกเขียนขึ้นมาเป็นลายลักษณ์อักษรให้กระชับและเข้าใจง่าย เพื่อเตือนความจำและ เป็นเสมือนเข็มทิศที่นำทางไปสู่จุดหมายปลายทาง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ผู้วิจัยจะได้นำแนวคิดดังกล่าวข้างต้นมาใช้ในการสร้างแนวคิดตามจินตนาการของการแสดงก่อนการปฏิบัติการสร้างสรรค์งาน โดยจะได้สร้างโครงสร้างของบทการแสดง กำหนดจำนวนนักแสดง มองหานักแสดง และศึกษาแนวคิดทฤษฎีอย่างเป็นเหตุเป็นผลเพื่อเป็นแนวทางในการอ้างอิงและนำไปใช้สำหรับออกแบบลีลาก่อนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน

2) การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 1 นักแสดงเป็นผู้ที่มีความสำคัญเป็นลำดับต่อมาจากบทการแสดง นักแสดงจะเป็นตัวกลางสำคัญที่จะต้องทำหน้าที่ถ่ายทอดแรงบันดาลใจและแนวความคิดตามจินตนาการของผู้ศึกษาวิจัยผ่านบทการแสดง และจะต้องทำหน้าที่สื่อสารกับผู้ชมการแสดง ในฐานะตัวละครที่อยู่ในบทการแสดงอีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ ซูไรมาน เวศยาภรณ์ ที่ได้ให้ความหมายของการคัดเลือกนักแสดง (Casting) ไว้อย่างน่าสนใจว่า “นักแสดงคือบุคคลผู้มีความสามารถด้านการแสดงออกทั้งร่างกายและจิตใจ สามารถใช้ร่างกายเป็นสื่อในการแสดงออกซึ่งจุดหมายและแนวคิดของตัวละครนั้น ๆ” (ซูไรมาน เวศยาภรณ์, 2541: 12)

นอกจากทักษะทางด้านนาฏยศิลป์แล้วบุคลิกลักษณะของนักแสดงเป็นเรื่องที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญจึงต้องมีการ Audition เพราะผู้วิจัยต้องการให้ได้นักแสดงที่ตรงตามบุคลิกลักษณะของตัวละครค้นหาความอีโรติก (Erotic) ในตัวของนักแสดงตามมุมมองของผู้วิจัย เพื่อพิสูจน์ให้เห็นถึงความแตกต่างในเรื่องของความรู้สึกในการมองความเป็นอีโรติกที่เกิดขึ้นในบทอัศจรรย์จากวรรณกรรมไทยเนื่องจากผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากบทอัศจรรย์ ดังนั้นจำเป็นต้องคัดเลือกนักแสดงที่มีลักษณะตรงตามคำพรรณนาในบทประพันธ์ ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงที่เป็นศิลปินอิสระ เพราะมีทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์และได้ศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์หลาย ๆ รูปแบบ จำนวน 3 คน ก็เพื่อนำมาใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างสำหรับทดลองการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์ใน

ขั้นตอนถัดไปดังที่ ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะของการคัดเลือกนักแสดงไว้อย่างน่าสนใจ ว่า

> การคัดเลือกนักแสดงสำหรับงานนาฏยศิลป์ เป็นเรื่องที่ค่อนข้างมีความสำคัญ ที่กล่าวเช่นนี้เพราะว่าทักษะของนักแสดงสำหรับงานนาฏยศิลป์นั้น จะต้องพิจารณามาเป็นอันดับแรก ๆ ทักษะที่ว่านี้อาจอยู่ในรูปแบบของการปฏิบัติทางนาฏยศิลป์ การสื่อสารอารมณ์และถ่ายทอดความหมาย หรือการมีมนุษยสัมพันธ์และความรับผิดชอบ ซึ่งผู้ออกแบบผลงานก็ควรพิจารณานักแสดงที่มีศักยภาพทางด้านร่างกายเป็นหลัก แต่อย่างไรก็ตามก็ต้องไม่ละเลยเรื่องระเบียบวินัยที่นาฏยศิลปินพึงมีด้วยเช่นกัน นักแสดงกับผู้ออกแบบจะต้องทำงานร่วมกัน ยอมรับความเห็นของกันและกัน เป็นทั้งผู้ฟังและผู้ปฏิบัติที่ดี เพราะลีลาบางอย่างก็อาจเกิดจากการเคลื่อนไหวที่คาดไม่ถึงของนาฏยศิลปิน ซึ่งทำให้ผู้ออกแบบได้ลีลาใหม่ ๆ อันเป็นการค้นหาการเคลื่อนไหวที่ไม่ซ้ำแบบกับที่เคยปรากฏมาก่อน (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2559)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยมีจุดประสงค์เพื่อต้องการนำเสนอความเป็นระบำที่อาศัยการใช้นักแสดงที่มีจำนวนหมู่มาก เน้นความพร้อมเพรียงของการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งผู้วิจัยได้วิธีการคัดเลือกนักแสดงที่เรียกว่า ทรายเอาท์ (Tryout) ซึ่งเป็นการคัดเลือกนักแสดงที่ผู้วิจัยได้พิจารณาไว้ก่อนแล้ว เนื่องจากเล็งเห็นความสามารถหรือทักษะทางนาฏยศิลป์เป็นที่เรียบร้อยแล้ว จากนั้นให้นักแสดงเหล่านั้นมาทำการแสดงลีลาและวิธีการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ตามที่ผู้วิจัยต้องการสำหรับหลักในการคัดเลือกนักแสดงในการแสดงละครหรืองานนาฏยศิลป์นั้น สามารถกำหนดได้ 3 รูปแบบ คือการออดิชั่น (Audition) การแคสติ้ง (Casting) และการทรายเอาท์ (Tryout) (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 2 ข้อที่ 2.8.3.2 การคัดเลือกนักแสดง หน้า 86) ซึ่งมีความสอดคล้องกับทรรศนะของ วิชชุตา วุธาทิตย์ ที่ได้กล่าวว่า

> การคัดเลือกนักแสดงสำหรับงานนาฏยศิลป์ ควรพิจารณาบุคคลที่มีความสามารถเฉพาะด้าน ผู้คัดเลือกหรือผู้สร้างงานจะต้องรู้และเข้าใจในศักยภาพของนักแสดงที่คาดหวัง และเมื่อนำนักแสดงเหล่านั้นมารวมตัวกัน ก็อาจให้แสดงความสามารถพิเศษบางอย่างที่ผู้สร้างงานต้องการจะเห็น เพื่อดึงทักษะหรือวิธีการที่ไม่เคยเห็นมาก่อน แล้วนำเอามาปรับใช้ในงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ หากนักแสดงมีความสามารถที่หลากหลายรูปแบบ การให้เคลื่อนไหวตามโจทย์ที่ผู้สร้างงานต้องการก็ย่อมสะดวกมากขึ้น (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 26 กันยายน 2559)

สรุปได้ว่าในการคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้คำนึงถึงนักแสดงที่มีทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์มาเป็นอันดับแรก ใช้วิธีการคัดเลือกที่เรียกว่า ทรายเอาท์ (Tryout) ในการดึงความสามารถพิเศษของนักแสดงที่ผู้วิจัยต้องการเห็นหรือทดสอบออกมาอีกทั้งขั้นตอนนี้ยังมีความสะดวกต่อผู้วิจัยด้วย

นักแสดงที่คัดเลือกมาเป็นบุคคลที่ศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์มาโดยเฉพาะ ทำให้เรียนรู้และเข้าใจธรรมชาติการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ได้ค่อนข้างชัดเจน นักแสดงที่ผู้วิจัยทดลองคัดเลือกมานั้น มีจำนวน 3 คน เพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างในการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในครั้งที่ 1

3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 การทดลองครั้งที่ 1 ผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่บทการแสดงและลีลาการเคลื่อนไหว Movement ที่ยังไม่เกี่ยวข้องกับเพลงและเสียงที่ใช้ประกอบการแสดง ด้วยการทำโคลงบทว่าด้วยเรื่องของกามวิสัย (Erotic) เนื่องจากผู้วิจัยต้องการค้นหา Movement ที่จะนำมาใช้ในการออกแบบลีลา ในการทดลองครั้งที่ 1 นี้ผู้วิจัยขอเรียกว่าเป็นการทดลองแสดงแบบ Preeproduction เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างตัวบทและลีลาของการแสดง และต้องการดูพื้นฐานของนักแสดงซึ่งในการทดลองครั้งนี้อาจไม่มีผลใด ๆ ต่อการปฏิบัติการทดลองในครั้งนี้เลยแต่เพื่อนำเสนอให้เห็นกระบวนการของการดำเนินการทดลองในการวิจัยอย่างเป็นระบบ โดยผู้วิจัยได้ทำความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องการเคลื่อนไหวร่างกายตามแนวคิดของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ดังทรรศนะของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> โมเดิร์นดานซ์ (Modern Dance) จะใส่ใจกับเรื่องของความกลมกลืน (Harmony) และความชัดเจน (Clarify) แต่ถ้าเป็นโพสโมเดิร์นดานซ์ (Postmodern Dance) จะใส่ใจกับความคลุมเครือ ไม่เน้นเรื่องความกลมกลืน เช่น การใช้อุปกรณ์การแสดงของชาติหนึ่งแต่ให้นักแสดงอีกชาติหนึ่งถือ งานนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นดานซ์จึงต่อต้านอุดมการณ์ของคติแบบโมเดิร์นดานซ์ สิ่งที่น่าสนใจคือโพสโมเดิร์นดานซ์จะปรากฏเรื่องของประวัติศาสตร์ต่าง ๆ ไม่เน้นความเป็นนามธรรม (Abstract) และต้องเป็นของที่ค้นพบใหม่ มีความหมาย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 12 กรกฎคม 2559)

การทดลองปฏิบัติในองค์ประกอบของลีลาทางนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 1 นี้ผู้วิจัยให้ความสำคัญมุ่งไปที่บทการแสดงเพื่อต้องการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหว (Movement) โดยที่ยังไม่คำนึงถึงเพลงและเสียงที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้วิธีการออกแบบลีลาด้วยการยึดเนื้อหาจากวรรณกรรมตามบทการแสดงว่าด้วยเรื่องของกามวิสัย (Erotic) โดยใช้แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบลีลา โดยจะได้นำเสนอรูปแบบของการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ในการทดลองครั้งที่ 1 ไว้ดังเนื้อหาดังต่อไปนี้

ภาพที่ 4.4 นักแสดงกำลังทำท่า“เรียกคืนจิตวิญญาณ”เป็นการอธิบายท่าที่ต้องการมุ่งเน้นเรื่องการเรียกคืนความตายของตัวละครวันทอง ซึ่งเป็นตัวละครที่นำมาอ้างอิง

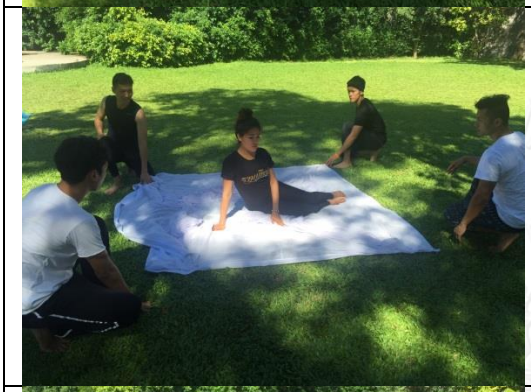
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพทีนักแสดงกำลังเตรียมตัวเริ่มเข้าสู่การแสดงและแทนความหมายการเคลื่อนศพโดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายจำนวนสี่คนแบกนักแสดงหญิงหนึ่งคนในลักษณะท่านอนซึ่งถูกห่อด้วยมุ้งสูงอยู่ในระดับบ่าของนักแสดงชายทั้งสี่คน
	โดยแบ่งนักแสดงชายออกเป็นข้างละสองคนยืนแบกในลักษณะสลับฟันปลาหันหน้ามุ่งตรงไปในทิศทางเดียวกัน
	เพื่อให้น้ำหนักตัวของนักแสดงหญิงถูกถ่ายเทไปในแต่ละจุดได้อย่างสมดุล เพื่อง่ายต่อการนำนักแสดงหญิงเคลื่อนตัวไปข้างหน้า

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายทั้งสี่คนเดินแบกนักแสดงหญิงออกมายังตำแหน่งพื้นที่แสดง
	ซึ่งการเคลื่อนที่นั้นต้องอาศัยการถ่ายเทน้ำหนักที่พร้อมเพียงกันและใช้ส่วนเท้าของนักแสดงหญิงเป็นส่วนเคลื่อนนำ และเมื่อนักแสดงชายแบกนักแสดงหญิงมาถึงตำแหน่งพื้นที่แสดง
	จึงสิ้นสุดลงด้วยการที่นักแสดงชายทั้งสี่หันหน้าเข้าหากันแล้วค่อย ๆ ประคองนักแสดงหญิงพร้อมย่อตัวลงเพื่อวางนักแสดงหญิงลงกับพื้น

ที่มา: ผู้วิจัย

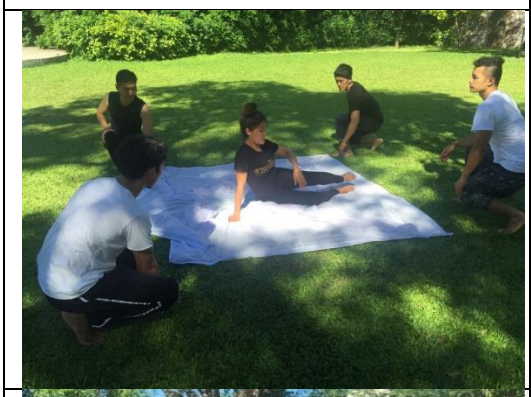
ภาพที่ 4.5 นักแสดงกำลังทำท่า“ฟื้นคืนชีพ”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายกำลังเปิดมุ้งที่ห่อคลุมออกจากนักแสดงหญิง
	โดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายสองคนทางด้านขวาของนักแสดงหญิงค่อย ๆ จับขอมุ้งเปิดออกเป็นฝั่งที่หนึ่ง
	หลังจากนั้นนักแสดงชายสองคนทางด้านซ้ายของนักแสดงหญิงจึงจับขอบมุ้งเปิดออกเป็นฝั่งที่สอง

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายสองคนทางปลายเท้าของนักแสดงหญิงจับขอบมุ้งและเปิดผ้าออก
	และสิ้นสุดลงที่นักแสดงชายสองคนทางด้านศีรษะของนักแสดงหญิงเปิดมุ้งออก
	เพื่อเผยให้เห็นใบหน้านักแสดงหญิง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.6 นักแสดงกำลังทำท่า“หยามเหยียดและเกลียดชังวันทองสองใจ”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงหญิงลุกขึ้นนั่งและเดินออกจากผ้ามุ้ง โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงหญิงลุกขึ้นนั่งทอดขาเหยียดยาวไปด้านข้างใช้มือค้ำยันพยุงตัวในลักษณะครึ่งท่อนตัวบนตั้งตรงกับพื้น ส่วนครึ่งท่อนล่างทอดขาเหยียดยาวราบไปกับพื้น
	ส่วนนักแสดงชายยืนขึ้นแล้วเดินรอบมุ้งโดยมุ่งสายตามองไปที่นักแสดงหญิงและกล่าววลีว่า “สองใจ” ใส่นักแสดงหญิงเพื่อแสดงอาการเกลียดชังและหยามเหยียด
	หลังจากนั้นจึงต่อเนื่องด้วยให้นักแสดงยืนขึ้นและมองมุ่งตรงมาข้างหน้าแสดงอาการนิ่งเฉยต่อวลีนั้นและสิ้นสุดลงด้วยการที่นักแสดงหญิงเดินออกจากมุ้ง และนักแสดงชายเดินวนครบรอบกลับมาในตำแหน่งเดิมของตนเอง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.7 นักแสดงกำลังทำท่า“เรื่องในมุ้งการร่วมรักทางอุดมคติ”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพนักแสดงชายกำลังกลับมุ้งเพื่อให้หลังคามุ้งอยู่ด้านบนและชายมุ้งอยู่ด้านล่าง
	โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายทั้งสี่จับที่มุมของมุ้ง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายสองคนยกมุมมุ้งของตนขึ้นสูงและวิ่งย้อนกลับไปข้างหลัง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เพื่อให้นักแสดงชายอีกสองคนในมุมที่เหลือจับมุมมุ้งของตนเช่นกันและวิ่งรอดใต้แขนสวนทางกลับมา
	และวิ่งลอดใต้แขนสวนทางกลับมา
	สิ้นสุดลงส่วนนักแสดงหญิงก็เดินเคลื่อนตัวอ้อมมาทางด้านหน้าเพื่อจะรอเข้าตำแหน่งต่อไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.8 นักแสดงกำลังทำท่า“มิติมุมมองต่างมุม ทรรศนะความคิดทางสังคม”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพนักแสดงชายจับมุมมุ้งและวิ่งวนแทนที่กันหนึ่งรอบ
	โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายจับมุมมุ้ง ต่อเนื่องด้วยการวิ่งย่อตัววนเป็นวงกลมหนึ่งรอบในลักษณะที่วิ่งแทนมุมกัน
	โดยในระหว่างที่เคลื่อนที่นั้นต้องทำให้หลังคามุ้งยังคงระนาบใกล้กับพื้นมากที่สุดและสิ้นสุดลงเมื่อวนกลับมาที่ตำแหน่งเดิม

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.9 นักแสดงกำลังทำท่า“ความรักที่นำพาเธอไปสู่ความตาย”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายตีมุ้งขึ้นเพื่อให้นักแสดงหญิงเข้าไปอยู่ภายใน
	โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายยังคงจับมุมมุ้งของตนเอง
	แล้วยกมุมมุ้งขึ้นพร้อมกันทั้งสี่มุมเพื่อให้มุ้งกินลมลอยตัวสูงขึ้น

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	แล้วต่อเนื่องด้วยให้นักแสดงหญิงทำลีลาเคลื่อนตัว
	ย้ายเข้าไปในตำแหน่งตรงกลางภายใต้มุ้งที่กำลังลอยตัวอยู่กลางอากาศ
	สิ้นสุดลงด้วยมุ้งที่คลุมตัวนักแสดงหญิง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.10 นักแสดงกำลังทำท่า“หยิบยื่นความปรารถนา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายนำมุ้งพันตัวนักแสดงหญิง โดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายยังคงจับมุมมุ้ง แล้วเดินไขว้สลับกัน ต่อเนื่องด้วยให้สองคนเดินรอดต่ำ อีกสองคนเดินยกมุมมุ้งที่สูงกว่าสลับกันไปมา
	เดินวนรอบตัวนักแสดงหญิงให้มุ้งพันรอบตัวนักแสดงหญิงจนให้มุมมุ้งที่นักแสดงชายแต่ละคนถืออยู่เข้ามาชิดตัวนักแสดงหญิง
	และสิ้นสุดลงด้วยการให้นักแสดงหญิงเอนตัวลงโดยอาศัยการถ่ายเทความสมดุลของน้ำหนักจากนักแสดงชายที่ยังคงจับมุมมุ้งอยู่โอนเอนตามนักแสดงหญิงไปด้วย

ที่มา: ผู้วิจัย

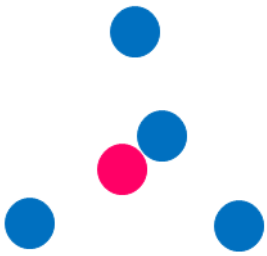
ภาพที่ 4.11 นักแสดงกำลังทำท่า “ความรักความใคร่กับความตาย”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายคนหนึ่งกำลังกอดนักแสดงหญิงที่ถูกมุ้งห่อพันอยู่
	สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย
	โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายทั้งสี่คนดึงนักแสดงหญิงที่ถูกพันด้วยมุ้งและเอนตัวอยู่ก่อนหน้านี้ขึ้นมา
	แล้วต่อเนื่องด้วยการให้นักแสดงชายคนหนึ่งโผเข้ากอดร่างนักแสดงหญิงโดยมือนักแสดงชายคนเดิมยังคงไม่ปล่อยมุมมุ้งที่ถือ

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายทั้งสี่คนดึงนักแสดงหญิงที่ถูกพันด้วยมุ้งและเอนตัวอยู่ก่อนหน้านี้ขึ้นมา ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายที่เหลือยังคงจับมุมมุ้งเช่นเดิมและยืนเป็นวงล้อมรอบนักแสดงชายที่กอดร่างนักแสดงหญิงออกเป็นสามมุม
	และสิ้นสุดลงด้วยการให้นักแสดงชายที่กอดร่างนักแสดงหญิงอยู่นั้น อุ้มนักแสดงหญิงให้ลอยตัวขึ้นเล็กน้อย
	แล้วหมุนรอบตัวเองหนึ่งรอบ ในขณะเดียวกันนักแสดงชายสามคนที่เหลือที่จับมุมมุ้งอยู่รอบนอกแล้วเดินตามวงหนึ่งรอบไปพร้อมกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.12 นักแสดงกำลังทำท่า“ปรับเปลี่ยนองค์ประกอบ”

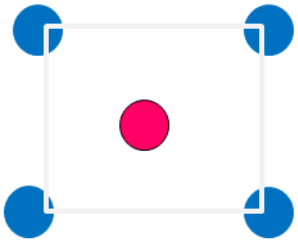
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายแก้มุ้งที่พันตัวนักแสดงหญิงออก
	โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายที่อุ้มร่างนักแสดงหญิงอยู่ก่อนหน้านั้นวางร่างนักแสดงหญิงลง
	แล้วต่อเนื่องด้วยที่นักแสดงชายทั้งสี่คนจับมุมมุ้งเดินลอดย้อนกลับจากทิศทางเดิมที่ได้พันมุ้งเอาไว้

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เพื่อให้มุ้งคลายตัวออกจากนักแสดงหญิง
	และสิ้นสุดลงที่มุ้งถูกขยายกางออกเป็นสี่มุม
	และมองเห็นนักแสดงหญิงกำลังทำลีลาอยู่ภายในมุ้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.13 นักแสดงกำลังทำท่า “พยายามที่จะฝืนและขอโอกาส”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพนักแสดงหญิงกำลังอยู่ภายในมุ้งและสร้างลีลาด้วยการผลักดันหลังคามุ้งที่นักแสดงชายกำลังกดและดึงรั้งลงกับพื้น
	โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายทั้งสี่คนจับมุมมุ้งพร้อมกดหลังคามุ้งลงให้ชิดกับพื้นมากที่สุด
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงซึ่งอยู่ภายในมุ้งเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะผลักหลังคามุ้งขึ้น

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	โดยอาศัยแรงต้านจากหลังคามุ้งที่นักแสดงชายกดลง
	และสิ้นสุดลงด้วยการที่นักแสดงชายเดินจับมุมมุ้งวนเป็นวงกลมหนึ่งรอบและกลับมายังตำแหน่งของตน
	สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.14 นักแสดงกำลังทำท่า“ความใคร่เรื่องซ่อนเร้นไม่สามารถเปิดเผย”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพตัวแทนนักแสดงชายคนหนึ่งกำลังมุดเข้าไปในมุ้งที่มีนักแสดงหญิงนอนอยู่ โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายสี่คนเดิมยังคงจับมุมมุ้งให้หลังคาสูงขึ้นจนชายมุ้งแตะพื้นพอดี แล้วต่อเนื่องด้วยการถือมุมมุ้งนั้นเดินเป็นวงกลม
	โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายสี่คนเดิมยังคงจับมุมมุ้งให้หลังคาสูงขึ้นจนชายมุ้งแตะพื้นพอดี แล้วต่อเนื่องด้วยการถือมุมมุ้งนั้นเดินเป็นวงกลม ซึ่งในการเดินรอบนี้จะมีนักแสดงชายคนที่ห้าวิ่งเข้ามาสมทบถือมุมมุ่งแทนตำแหน่งนักแสดงชายในมุมที่หนึ่ง
	แล้วนักแสดงชายในมุมที่หนึ่งคนเดิมจะเปลี่ยนจากถือมุมมุ้งมาใช้มือแตะขอบหลังคามุ้งวิ่งละเลียดไปยังตำแหน่งนักแสดงชายที่จับมุ้งในมุมที่สองแทน

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	และนักแสดงชายที่จับมุมมุ้งคนที่สองจะทำเช่นเดียวกันกับคนแรก แต่จะวิ่งไปแทนตำแหน่งในมุมคนที่สาม และคนที่สามก็ทำเช่นเดียวกันแต่จะวิ่งไปแทนตำแหน่งมุมคนที่สี่
	และคนที่สี่ก็จะวิ่งไปแทนตำแหน่งมุมคนที่หนึ่ง และคนที่หนึ่งคือนักแสดงชายคนที่ห้าที่เข้ามาหลังสุดจะมาแทนที่ในตำแหน่งคนที่สองเมื่อการแทนตำแหน่งมุมได้วนกลับมาที่คนที่หนึ่งดังเดิม
	การเดินถือมุ้งเป็นวงกลมก็สิ้นสุดลง โดยจะเหลือนักแสดงชายหนึ่งคนที่ไม่ได้ถือมุมมุ้ง นักแสดงชายคนนั้นจะทำท่าเดินรอบมุ้งมองนักแสดงหญิงซึ่งกำลังนอนรออยู่ในมุ้ง และท่านี้จะสิ้นสุดลงเมื่อนักแสดงชายคนดังกล่าวนั่งลงและมุดเข้าไปในมุ้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.15 นักแสดงกำลังทำท่า“เริ่มต้นเล้าโลมไปสู่การร่วมรัก”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นการเล้าโลมต่อเนื่องในท่าที่สอง โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายจับมือนักแสดงหญิงขึ้นแล้วนำมาลูบไล้กับใบหน้าของตน
	เป็นการเล้าโลมต่อเนื่องในท่าที่สอง โดยเริ่มจากที่นักแสดงชายจับมือนักแสดงหญิงขึ้นแล้วนำมาลูบไล้กับใบหน้าของตน ต่อเนื่องด้วยการนำมือของนักแสดงหญิงมาหอมและดอมดมด้วยความรู้สึกเย้ายวน และสิ้นสุดลงด้วยการที่นักแสดงชายก้มหน้าลงประชิดหน้านักแสดงหญิงแทนท่าทางการประจงจูบ
	ใช้มือก่ายกอดกันและกัน ส่วนนักแสดงชายที่จับมุมมุ้งอยู่นั้นก็ยังคงแสดงท่าทางการแอบมองใคร่รู้เช่นเดิม

ที่มา: ผู้วิจัย

4) การออกแบบเสียงประกอบการแสดงครั้งที่ 1 เนื่องจากงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในเรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยสร้างแนวคิดตามจินตนาการมาจากบทการร่วมประเวณีของตัวละครตามบทประพันธ์ที่ปรากฏในวรรณกรรมพื้นบ้านของไทย ผู้วิจัยได้ทำการทดลองออกแบบเสียงดนตรีที่จะนำมาใช้ประกอบลีลาให้มีความศักดิ์สิทธ์เมื่อนักแสดงเข้าสู่เวทีการแสดง และในฉากการแสดงความเป็นอีโรติก (Erotic) อาจใช้เพลงโลมซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่นิยมใช้ประกอบการแสดงในบทการร่วมประเวณีของตัวละ ครหรือที่ทางนาฏศิลป์ไทยเรียกว่า“บทอัศจรรย์”เนื่องจากเพลงโลมเป็นเพลงไทยดั้งเดิม ที่ใช้ประกอบการแสดงในแบบนาฏศิลป์ไทย นำมาใช้ร่วมกับเพลงร่วมสมัย แต่เพลงในทางนาฏยศิลป์ไทยฟังแล้วอาจไม่รู้สึกถึงความเป็นอีโรติก (Erotic) อาจต้องทำการทดลองว่าเป็นอย่างไรและจะเข้าได้กับดนตรีในแบบสมัยใหม่หรือไม่ดังที่ อุทัย ปานประยูร ได้พูดถึงเสียงของเครื่องดนตรีไทยและเพลงที่จะใช้ประกอบการแสดงที่สื่อถึงความรู้สึกทางเพศตามบทละครไว้ดังนี้

> เสียงของเครื่องดนตรีไทยที่บ่งบอกถึงการมีเพศสัมพันธ์ของตัวละครตามเนื้อเรื่องในบทวรรณกรรม ถ้าในบทละครไทยจะไม่มี แต่อาจจะเปลี่ยนแปลงนำมาใช้กับการแสดงได้ อาทิถ้าเป็นดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าจะเป็น ขลุ่ย ถ้าเป็นประเภทเครื่องสาย จะเป็น ซอ ส่วนเพลงที่ใช้เป็นเพลงลาว 2 ชั้น เช่นเพลงคำหวาน หรืออาจเลือกใช้เพลงที่แต่งขึ้นมาใหม่ โดยบรรเลงไปเรื่อย ๆ ไม่มีจังหวะ เป็นไปจินตนาการตามอารมณ์ (By Heart) ในการแสดงโขนละครจะใช้บทโลมตระนอนซึ่งจะกำหนดในบทละครเป็นเพลงเฉพาะ (อุทัยปาน ประยูร, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559)

นอกจากนี้ เอกสิทธิ์ สุนิมิตร ยังได้แสงทรรศนะที่เกี่ยวกับการเลือกใช้เครื่องดนตรีและเพลงสำหรับประกอบการแสดงในบทอัศจรรย์ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> เครื่องดนตรีไทยที่แสดงความรู้สึกถึงบทอัศจรรย์ ถ้าเป็นระนาดต้องใช้ไม้นวม ถ้าเป็นฆ้องวงใหญ่ เสียงจะห่าง ๆ หากเป็นฆ้องวงเล็ก เสียงจากเกรี้ยวกราดเกินไป ถ้าเป็นเครื่องเป่าต้องเป็นขลุ่ยถ้าเป็นเครื่องสายต้องเป็นซออู้ ปี่ในก็สามารถให้ใช้ได้ แต่ต้องดูว่า เป็นการแสดงโขนหรือละคร ถ้าเป็นละครต้องใช้ระนาดไม้นวม ตัวอย่างเช่น การว่าดอกในเพลงที่เกี่ยวกับบทอัศจรรย์ คือเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง ถ้าไม่มีบทร้องก็น่าจะเป็นเพลงสองชั้น อย่างเช่นเพลงคำหวาน เพราะไม่มีเนื้อร้อง มีทำนองที่ไพเราะอ่อนหวานเหมาะกับการแสดงบทรักของตัวละคร (เอกสิทธิ์ สุนิมิตร, สัมภาษณ์, 18 สิงหาคม 2559)

นอกจากนี้ ปืบ คงลายทอง ก็ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการเลือกใช้เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

> เสียงของดนตรีก็เป็นส่วนหนึ่งที่จะสื่อถึงบทอัศจรรย์เสียงของดนตรีไทยที่บ่งบอกถึงความรู้สึกในเรื่องของการมีเพศสัมพันธ์กันระหว่างตัวละครตามบทวรรณกรรมในละครไทยจะไม่มี การใช้ดนตรีประกอบบทอัศจรรย์จะต้องเลือกเพลงที่มีทำนองช้า ๆ เนิบ ๆ แต่อาจจะเปลี่ยนแปลงนำมาใช้กับการแสดงได้ดังเช่นเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงเนื้อร้องถูกปกปิดจนไม่รู้ว่าเป็นบทอัศจรรย์ซึ่งเป็นความละเมียดละไมของครูบาอาจารย์ในการแต่งบท วุฒิภาวะของคนเราไม่เหมือนกันความคิดความอ่านต่างกัน มองความงามอย่างเป็นศิลปะ ไม่ได้เป็นเรื่องยั่วยุทางกิเลสบทอัศจรรย์เป็นเรื่องลี้ลับเฉพาะในแนวทางนาฏศิลป์ไทยการแสดงบทอัศจรรย์ต้องประกอบด้วย 3 อย่าง ดนตรี, ลีลาท่ารำและบทละคร (ปืบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559)

จากเหตุผลข้างต้นผู้วิจัยจึงจะได้เลือกพิจารณาเสียงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นเพลงที่มีเพียงทำนอง ไม่มีเนื้อร้อง ในจังหวะสองชั้น เพื่อนำมาใช้สนับสนุนลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง นอกจากนี้จะได้ออกแบบเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงที่จะช่วยสร้างบรรยากาศให้เกิดความขลังตามความเชื่อของฮินดู เนื่องจากต้องการเสียงที่แสดงอารมณ์ของวัฒนธรรมอินเดียหรือในแบบภารตะ สามารถกล่าวได้ว่านาฏยศิลป์ไทยนั้น ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมมาจากอินเดียดังนั้นจึงไม่สามารถปฏิเสธได้ว่านาฏยศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลในเรื่องของพันธะแห่งกามของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับการร่วมประเวณีมา ดังนั้นในเบื้องแรกนี้ผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้ดนตรีที่เป็นเสียงกลอง และเสียงร้องแบบภารตะที่เป็นเพียงเสียงปราศจากเนื้อร้องที่ให้ความรู้สึกอีโรติก (Erotic) ทั้งนี้อิทธิพลของการออกแบบดนตรีในครั้งนี้มิได้มีเจตนาใช้กำกับจังหวะของการเคลื่อนไหวร่างกายแต่อย่างใด เพียงแต่ต้องการสร้างบรรยากาศของการแสดงให้เกิดความรู้สึกในเรื่องของอารมณ์จากตัณหา

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 1 จุดเริ่มต้นในการค้นหาแรงบันดาลใจสำหรับการเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเริ่มการจากแนวคิดการวิเคราะห์เรื่องของการเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้นผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ต้องการให้สิ่งของที่นำมาใช้เป็นสัญลักษณ์นั้นสามารถทำหน้าที่สื่อถึงความเป็นอีโรติก (Erotic) และอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่นำมาใช้จะช่วยสื่อสารทางการแสดงให้กับผู้ชมได้ ในการทดลองออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งแรกนี้ผู้วิจัยเลือกใช้มุ้งมาเป็นอุปกรณ์ในการทดลองเนื่องจากมุ้งให้ความหมายที่ช่วยสื่อสารในเรื่องของการหลับนอนเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายถึงในเรื่องมุ้งของผัวเมีย การมุดเข้าไปในมุ้งและมุดออกจากมุ้งให้ความหมายการแทนที่คือแทนที่ใดที่หนึ่งหรือสามารถหมายความถึงการเปลี่ยนผัวเปลี่ยนเมีย และมุ้งจะถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือช่วยให้เกิดความเลื่อนลางสามารถลดความอนาจารของการแสดงที่

จะปรากฏต่อสายตาของผู้ชมการแสดงได้ ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงอุปกรณ์ที่จะนำมาใช้ประกอบการแสดงไว้ว่า

> การใช้อุปกรณ์ ควรใช้อย่างสร้างสรรค์และมีความหลากหลาย หากวางไว้เฉย ๆ อาจทำให้ความหมายเปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง การนำอุปกรณ์มาใช้ในการแสดงจะต้องหาวิธีการนำเสนอที่จะทำให้การแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นมานั้นสามารถสนับสนุนแนวคิดจากงานวิจัยได้ ตรงนี้จะทำให้อุปกรณ์ที่นำมาใช้สามารถตอบสนองแนวความคิดจากงานวิจัยนั้นได้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 9 สิงหาคม 2559)

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

ตารางที่ 4.1 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงแก้ไขการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
การออกแบบบทการแสดง	บทการแสดงยังสามารถพัฒนาปรับปรุงให้เห็นประเด็นของตัณหาได้มากกว่านี้ จะส่งผลให้การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์มีความแตกต่างไปจากเดิมได้อีกและจะต้องจัดเรียงรูปแบบการนำเสนอใหม่เพื่อให้บทการแสดงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น	หากระบวนทางด้านศาสตร์อื่นมาบูรณาการร่วมกัน อาจเพิ่มแนวคิดรูปแบบของการเคลื่อนไหวร่างกายที่นอกเหนือจากการกำหนดความหมายประจำองก์การแสดงตามลักษณะของไตรลักษณ์น่าจะต้องสลับช่วงของการแสดง
การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงยังขาดความรู้และความเข้าใจเรื่องความหมายของบทประพันธ์ที่ปรากฏในวรรณกรรมที่นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างบทจึงยังไม่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ที่ลึกซึ้งและชัดเจน แต่ในแง่ของทักษะการปฏิบัตินาฏยศิลป์	ให้ความรู้กับนักแสดงสร้างความเข้าใจในเรื่องของความหมายตามบทประพันธ์ที่นำมาใช้ เพิ่มจำนวนนักแสดง โดยเข้ามาทำหน้าที่หมู่มวลเพื่อช่วยดำเนินเรื่อง และ

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
	พบว่ามีความเหมาะสมกลมกลืนไปกับแนวคิดของการแสดง และนักแสดงมีจำนวนน้อยเกินไป	สามารถสลับเปลี่ยนเพื่อทำหน้าที่แทนกันตามบทการแสดง
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	การออกแบบลีลายังมีการการยึดติดกับการเคลื่อนไหวแบบเดิม (Stereotype) การที่ให้นักแสดงหญิงเคลื่อนไหวร่างกายแบบเย้ายวนอาจไม่สามารถทำให้คนดูรู้สึกเซ็กซี่ได้และจะทำให้เสียความศักดิ์สิทธิ์ทางการแสดงในช่วงนี้ไป การแสดงลีลาด้วยการยืนเฉยๆอาจดูเซ็กซี่กว่าบางช่วงของการแสดง	มองหารูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์อื่น ๆ เพิ่มเติมเพื่อให้ได้รูปแบบที่หลากหลายและมีความน่าสนใจหลีกเลี่ยงความเชื่อแนวคิดแบบเดิมหาแนวทางใหม่เพื่อให้เกิดความแตกต่างหรือตรงกันข้ามเพื่อให้ได้ลีลาที่มาจากความคิดสร้างสรรค์
การออกแบบเสียง	เสียงที่นำมาใช้ประกอบลีลาในช่วงที่นักแสดงชาย-หญิงแสดงลีลาคู่กัน ยังให้ความเป็น Erotic น้อยเนื่องจากเพลงที่มีจังหวะที่เร็วให้ จังหวะที่ช้าอาจให้ความเป็น Erotic ได้มากกว่า	ทดลองเปลี่ยนจังหวะของเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงให้ช้าลง ทดลองใช้ใช้ความเงียบทดแทนและทดลองใช้เสียงดนตรีรูปแบบอื่น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	มุ้งที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงมีขนาดเล็กเกินไปรวมถึงผ้าที่เลือกใช้สำหรับนำมาตัดเย็บเป็นมุ้งที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์มีความหนา ทำให้เห็นภาพของนักแสดงที่แสดงลีลาอยู่ภายในมุ้งได้ไม่ดีมากนักและการนำมุ้งซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงในฉากแรกเข้าไปเก็บนั้นยังดูไม่แนบเนียนจำเป็นที่จะต้องหาวิธีในการนำมุ้งเข้าไปเก็บให้สร้างสรรค์มากกว่านี้	ต้องดำเนินการแก้ไขให้มุ้งมีขนาดที่ใหญ่มากขึ้น รวมถึงต้องปรับเปลี่ยนผ้าที่นำมาตัดเย็บเป็นมุ้งให้มีความเบาบางและมีความโปร่งแสงมากยิ่งขึ้นเพื่อจะทำให้เห็นภาพของนักแสดงได้ชัดเจนขึ้นแต่ยังคงอยู่ภายใต้ความเลือนลาง และต้องทดลองหาวิธีการในการนำมุ้งเข้าไปเก็บให้น่าสนใจและสร้างสรรค์โดยการใช้ลีลา หรือเทคนิคพิเศษเข้ามาช่วย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตได้ว่า ผลจากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 ส่วนใหญ่ปัญหาที่พบ และควรปรับปรุงคือในด้านการออกแบบบทในการแสดง และการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ให้มีความคมชัดและกระจ่างมากยิ่งขึ้น อีกทั้ง “บทที่ใช้ในการแสดงจะต้องสอดคล้องและสัมพันธ์กับลีลาที่ใช้ด้วย มีความน่าสนใจและดึงดูดให้ผู้ชมติดตามเรื่องราวได้ตลอด และเนื้อหาต้องไม่ขัดแย้งกันหรือหากมีความแตกต่างก็ควรจะเพียงเล็กน้อย” (นราพงษ์ จรัสศรี,สัมภาษณ์, 9 สิงหาคม 2559) ซึ่งผู้วิจัยได้นำภาพบันทึกการเคลื่อนไหวของการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิและนาฏยศิลปินจำนวน 2 ท่านได้ทำการพิจารณาโดยมีข้อแนะนำและข้อคิดเห็นที่สามารถนำมาตั้งเป็นข้อสังเกตเพื่อใช้พัฒนาการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ในครั้งถัดไป จากผลการปฏิบัติการทดลองในครั้งแรกทำให้ผู้วิจัยทราบถึงข้อบกพร่องและเห็นแนวทางของประเด็นที่จะต้องดำเนินการปรับปรุง

แก้ไขเพื่อพัฒนากระบวนการของการสร้างสรรค์งานให้ได้ผลงานตามแนวคิดตามจินตนาการ จึงจะได้สรุปประเด็นปัญหาที่พบจากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 เพื่อให้เห็นภาพรวมอีกครั้ง โดยแบ่งตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ได้ดังนี้

การออกแบบบทการแสดง จะต้องจัดเรียงรูปแบบการนำเสนอบทการแสดงใหม่เพื่อให้บทการแสดงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นกระบวนการในการแบ่งองก์ของการแสดงยังสามารถพัฒนาปรับปรุงให้เห็นประเด็นของตัณหาได้มากกว่านี้และจะสะท้อนเรื่องของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมจากนิทานพื้นบ้านของไทยให้เกิดความชัดเจนตามไปด้วยส่งผลให้การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์มีความแตกต่างไปจากเดิม ผู้วิจัยจำเป็นที่จะต้องค้นหาวิธีการสำหรับการแบ่งองก์ของการแสดงให้เหมาะสมและสอดคล้องกับประเด็นของตันหาเพื่อให้เหมาะสมกับบทของการแสดง

การคัดเลือกนักแสดง จากการทดลองพบว่านักแสดงเป็นผู้ที่มีทักษะและพื้นฐานความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกมากกว่านาฏศิลป์ไทยจึงอาจทำให้ไม่ค่อยคุ้นเคยกับวรรณกรรมไทย ส่งผลให้ไม่เข้าใจความหมายของบทประพันธ์ ไม่รู้จักเนื้อเรื่องและตัวละครในวรรณกรรมบางเรื่องจึงส่งผลทำให้การแสดงออกทางด้านลีลาขาดอรรถรสในเรื่องอารมณ์ของตัวละครแต่ในด้านทักษะของการปฏิบัตินั้นถือว่านักแสดงมีศักยภาพทางด้านร่างกายในระดับดีมาก สำหรับในเรื่องของจำนวนของนักแสดงนั้น ผู้วิจัยตั้งใจที่จะเพิ่มจำนวนนักแสดงเพื่อนำมาเป็นหมู่มวลในการช่วยดำเนินเรื่องให้เป็นไปตามบทการแสดงโดยผู้วิจัยจะได้คัดเลือกนักแสดงใหม่เพิ่มขึ้นในการทดลองครั้งต่อไป

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบลีลายังมีการการยึดติดกับเรื่องเดิม (Stereotype) ทำให้เสียความศักดิ์สิทธิ์ทางการแสดงในบางช่วงของการแสดงไป ผู้วิจัยจึงต้องศึกษารูปแบบของนาฏยศิลป์หลาย ๆ ประเภท เป็นต้นว่าศึกษาเรื่องของนาฏยศิลป์ตะวันออกและนาฏยศิลป์ตะวันตกเพื่อให้ได้แนวคิดและกลายเป็นความคิดสร้างสรรค์ในเรื่องของการออกแบบลีลาและนำคุณสมบัติของนาฏยศิลป์ในแต่ละประเภทมาบูรณาการใช้อย่างเหมาะสม

การออกแบบเสียง เสียงที่นำมาใช้ประกอบลีลายังให้ความเป็นอีโรติก (Erotic) น้อยเกินไปเนื่องจาก เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมีจังหวะที่เร็วทำให้การออกแบบลีลาออกมาเร็วไปด้วยจากการทดลองในครั้งแรกผู้วิจัยจึงจะต้องปรับจังหวะของเสียงให้ช้าลงซึ่งอาจจะให้อารมณ์ความรู้สึกทางเพศ ได้ดีมากกว่า ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องทดลองเปลี่ยนจังหวะและจะต้องศึกษาเรื่องการใช้เพลงหรือดนตรีประกอบการแสดงชนิดอื่น ๆ มาเพื่อใช้เพิ่มเติมหรือทดแทน

การออกแบบอุปกรณ์ มุ้งที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงมีขนาดเล็กเกินไปรวมถึงผ้าที่นำมาตัดเย็บเป็นมุ้งที่นำมาใช้นั้นมีความหนา ทำให้เห็นภาพของนักแสดงที่แสดงลีลาอยู่ภายในมุ้งได้ไม่ดีมากนักและการนำมุ้งซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงในฉากแรกเข้าไปเก็บนั้นยังดูไม่แนบเนียน จำเป็นที่จะต้องหาวิธีในการนำมุ้งเข้าไปเก็บให้สร้างสรรค์มากกว่านี้

4.2.1.3 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2

จากการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในครั้งที่ 1 นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงจุดอ่อนและจุดแข็ง รวมถึงปัญหาที่ค้นพบและพิจารณาแนวทางในการแก้ไขปรับปรุงเบื้องต้นไว้แล้ว โดยในการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยยังคงพิจารณาตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ 5 องค์ประกอบคือ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง และการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงโดยมีรายละเอียดดังนี้

1) การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 2

1.1) แรงบันดาลใจในการแสดง เนื่องจากผู้วิจัยต้องการที่จะหาแนวทางการสร้างงานในเรื่องของตัณหาให้มีความสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงเริ่มดำเนินการด้วยการค้นหาแรงบันดาลใจเพิ่มเติม จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทำให้ได้แนวคิดใหม่และนำมาตั้งเป็นประเด็นคำถามในการศึกษา (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 3 หัวข้อที่ 3.3.2 คำถามในการวิจัย หน้าที่ 127) เพื่อให้ได้ผลงานที่มีความสร้างสรรค์จึงได้เกิดประเด็นคำถามที่ต่อยอดแนวความคิดในกระบวนการของการเริ่มทดลองในครั้งแรกว่า ตัณหาอยู่ในใจหรืออยู่ที่การมองเห็น (Perception) โดยผู้วิจัยได้นำทฤษฎีในเรื่องการรับรู้มาเป็นแนวทางในการสร้างแรงบันดาลใจ ประกอบกับผู้วิจัยได้รับรู้ข่าวสารการล่วงละเมิดสิทธิ์ส่วนบุคคลที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบันดังเช่น ในกรณีที่มีการแอบดูด้วยการนำกระจกไปส่องใต้กระโปรงของสตรีตามสถานที่ต่าง ๆ การแอบดูตามห้องน้ำด้วยวิธีการ ต่าง ๆ ซึ่งเป็นเรื่องราวของเหตุการในสังคมที่เกิดขึ้นใกล้ตัว จึงได้นำประเด็นของการรับรู้จากข่าวสารที่เกิดขึ้นมาเป็นแนวคิดตามจินตนาการมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้ได้แนวคิดหลักของการสร้างสรรค์ผลงานที่ว่าด้วยเรื่องของการมอง (Visual) และเรื่องของการแอบดู มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เพื่อให้ได้ผลงานที่สร้างสรรค์จากแนวคิดในประเด็นของตัณหาที่ไม่ซ้ำซากมีความแตกต่างไม่ซ้ำใครจากแนวคิดดังกล่าวได้นำหลักทฤษฎีของการสร้างสรรค์งานทางด้านทัศนศิลป์มาใช้เทียบเคียงกับการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ดังที่ ตฤณภัทร ชัยสิทธิ์ศักดิ์ ได้แสดงทัศนะในเรื่องของการรับรู้ไว้ดังนี้

> ทัศนียวิทยา (Perspective) ที่นำเสนอความจริงในอีกรูปแบบหนึ่งของการมองเห็น ตั้งแต่ระดับสายตา (Normal eye view) และ ตามดมอง (Ant eye view) ไปจนถึงระดับตานกมอง (Bird eye view) ทั้งที่ในความจริงแล้ว การวาดทัศนมิติ เป็นเพียงการนำเสนอ"การเป็นตัวแทน" (Representation) ที่เกิดจากความคิดและเทคนิควิธีการทางเรขาคณิต ที่ไว้ใช้ถ่ายทอดมุมมองทางความคิด ที่ศิลปินหรือสถาปนิก ต้องการแสดงออกมาทาง "ภาพ" ศิลปินใช้ Perspective ในการเขียนภาพเพื่อให้ลวงตาและเกิดระยะต่าง ๆ ของภาพวาด ในส่วนของสถาปนิกใช้ Perspective เพื่อเป็นการจำลองแบบที่จะสร้างขึ้นเพื่อใช้ในสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ทั้งภายนอกและภายใน ฉะนั้น Perspective

หรือการเปลี่ยนแปลงในมุมมองภาพ คือการปกครองทางสายตาอันเป็นการพัฒนาไปสู่หลักคิดแบบรวมศูนย์ในสังคมสมัยใหม่ (ตฤณภัทร ชัยสิทธิ์ศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2559)

1.2) การวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดหลักที่ว่าด้วยเรื่องของการมอง (Visual) และเรื่องของการแอบดู (Peep) มาเป็นแนวทางในการวางโครงเรื่องโดยจะพูดถึงในเรื่องของมุมมองของการร่วมประณีที่เกิดขึ้นตามเนื้อหาในบทอัศจรรย์ของวรรณกรรมที่ได้เลือกนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน เนื่องจากเรื่องของการร่วมเพศหรือกามวิสัย (Erotic) มันเป็นเรื่องส่วนตัวที่ควรทำในที่รโหฐาน และในข้อจำกัดของการแสดงในแบบนาฏศิลป์ไทยจะไม่นิยมนำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวทางการแสดงในเรื่องของกามวิสัยแบบตรงไปตรงมา ดังนั้นการนำเสนอเรื่องของตัณหาในการสร้างสรรค์ผลงานตามแนวคิดของผู้วิจัย จึงจำเป็นที่จะต้องนำเสนอให้ผู้ชมการแสดงรู้สึกและรับรู้ได้ว่าเป็นการชมการแสดงเรื่องราวของตัณหาที่จะต้องแอบดูแบบลับ ๆ ต่างจาการชมการแสดงแบบปรกติที่ผ่านมา หากผู้ชมการแสดงมีการแอบดูก็จะให้ความรู้สึกจากการรับรู้ในเรื่องของการแอบมองซึ่งจะตรงกับความคิดหลักที่สนับสนุนประเด็นหลักในเรื่องของการแอบมองเพื่อสนับสนุนการนำเสนอเรื่องราวจากบทอัศจรรย์ในบทวรรณกรรมไทยที่เกี่ยวเนื่องกับเรื่องราวในประเด็นของตัณหาได้ชัดเจน

1.3) โครงสร้างบทการแสดง เนื่องจากผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการอ่านบทความเรื่อง ทฤษฎีรัก 3 ตอน ของ ดร.เฮเลน ฟิชเชอร์ จากแรงบันดาลใจดังกล่าวจึงได้นำข้อมูลจากบทความที่กล่าวไว้มาเป็นเป็นแนวทางของการตั้งต้นในการกำหนดบทการแสดง ประกอบกับบทสัมภาษณ์ของ ธรากร จันทนะสาโร ที่กล่าวว่า “การแสดงถ้ามีการแบ่งเป็นสามตอนจะมีความเหมาะสม เช่นมี ต้นเรื่อง กลางเรื่อง และท้ายเรื่อง” ผนวกกับทฤษฎีในสายการละคร เลข 3 จะสามารถทำการแสดงได้ชัดเจนแม้แต่ในการแสดงบัลเลต์ก็นิยมทำการแสดงเป็นสามช่วงเช่นกันและสอดคล้องกับ 3 เรื่อง ของวรรณกรรมที่ได้เลือกนำมาใช้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้จัดแบ่งเรื่องราวจากบทการแสดงออกเป็นเป็น 3 องก์ ดังนี้

ฉาก 1 กำเนิดแห่งตัณหา ในฉากนี้ผู้วิจัยจะได้นำเสนอเรื่องราวของความรักกับกามตัณหาระหว่างเพศหญิงและเพศชาย จุดเริ่มต้นของการเกิดตัณหามักเกิดขึ้นจากการมองเห็นรูปลักษณะภายนอกแล้วเกิดอาการอยากที่ไม่อาจควบคุมได้ กำเนิดแห่งตัณหาจะสามารถดำเนินต่อไปได้หรือไม่นั้นก็ขึ้นอยู่กับความถูกใจกันระหว่างบุคคลตั้งแต่สองคนขึ้นไป ในที่นี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงกำเนิดของตัณหาที่เกิดขึ้นในเวลาและสถานที่เดียวกันจากนักแสดง 3 คน อันได้แก่ เรื่องราวของความรักและตัณหาที่เกิดขึ้นระหว่างผู้ชาย 2 คน ผู้หญิงหญิง 1 คน และ ผู้หญิง 2 คน ผู้ชาย 1 คน เพื่อให้เห็นถึงความสับสนวุ่นวายที่กำลังจะเริ่มต้นขึ้นพร้อมกับกำเนิดของตัณหา

ฉาก 2 คลั่งรักหลงใหลการแสดงในฉากนี้จะเป็นการบอกเล่าเรื่องราวของความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละคร แสดงออกถึงความต้องการทางเพศที่มีต่อผู้ที่ตนเองนั้นหลงใหล ปรารถนาที่จะได้ครอบครองและร่วมรัก โดยจะนำเสนอลีลาของการร่วมประเวณีตามบทอัศจรรย์จากวรรณกรรมไทยด้วยการใช้ลีลาทางนาฏยศิลป์เชิงสัญลักษณ์ผ่านอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อนำเสนอให้ผู้ชมการแสดงเห็นถึงอารมณ์ความเร้าร้อนของตัวละครที่เกิดขึ้นในฉากการร่วมประเวณีตามเนื้อหาของบทอัศจรรย์จากวรรณกรรมไทย

ฉาก 3 ผูกพันลงเอย เมื่อผ่านพ้นช่วงเวลาแห่งอารมณ์ของการคลั่งรัก ในฉากการแสดงนี้ตัวละครก็จะถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายหลังที่ตัวละครได้ปฏิบัติกามวิสัย ผ่านความต้องของอารมณ์ที่พลุ่งพล่านแสดงถึงตัณหาที่เกิดขึ้นและดับลงในลักษณะของอารมณ์ที่แสดงออกถึงความผูกพัน อาลัยอาวรณ์ พยายามที่จะกลับมาร่วมประเวณีกับคนรัก ที่ตนเองหลงไหล แต่ในขณะเดียวกันก็จะมีตัวละครอีกตัวที่จะแสดงลีลาของการยืนมองและแสดงอารมณ์การมองผ่านแบบไม่สนใจ แล้วเดินออกจากเวทีไปเพื่อสื่อความหมายของการเปลี่ยนและจากไป

2) การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 2 ในการทดลองครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้นักแสดงกลุ่มเดิมที่ได้คัดเลือกไว้แล้ว และได้ทำการคัดเลือกนักแสดงกลุ่มใหม่เข้ามาเพิ่มเติมโดยคำนึงถึงทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์ของนักแสดงมาเป็นอันดับแรก ส่วนในเรื่องการถ่ายทอดอารมณ์ของนักแสดงเป็นประเด็นที่นำมาพิจารณาเป็นอันดับรองลงไป การคัดเลือกนักแสดงในการทดลองครั้งที่ 2 นี้ผู้วิจัยยังคงใช้วิธีการคัดเลือกนักแสดงเหมือนกับในครั้งแรก โดยได้ให้นักแสดงทุกคนทดลองปฏิบัติการด้วยวิธีการด้นสด เพื่อทำการตรวจสอบทักษะทางด้านนาฏยศิลป์และวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ของแต่ละคน เช่น การกำหนดโจทย์ให้เคลื่อนไหวร่างกายทีละคนโดยแสดงออกถึงอารมณ์รัก อารมณ์หลงและอารมณ์ของความอยากรู้อยากลองในเรื่องของตัณหาที่เกิดขึ้นภายในตนเองและเกิดต่อบุคคลอื่นที่ตนเองรู้สึกหลงใหล ซึ่งนักแสดงแต่ละคนก็มีไหวพริบ สามารถเลือกใช้สิ่งของที่มีอยู่รอบตัวมาใช้ได้อย่างเหมาะสม โดยมีวิธีการแสดงออกที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ประสบการณ์ บุคลิกลักษณะ และทักษะส่วนตัวที่หลากหลายแตกต่างกัน

3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 2

3.1) การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง สำหรับการทดลองในครั้งที่สองนี้ผู้วิจัยยังคงใช้แนวคิดการเคลื่อนไหวที่มาจากกิจวัตรประจำวัน (Everyday Movement) แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่คงไว้ในการออกแบบลีลาเช่นเดิม และได้นำผลของการทดลองที่ให้นักแสดง

เคลื่อนไหวร่างกายในการด้นสดก่อนการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ในครั้งแรก เพิ่มเติมมาใช้ออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์โดยเพิ่มโจทย์ของการออกแบบลีลาที่จำเป็นต้องใช้ประกอบในการเคลื่อนไหวเข้าไปด้วยการศึกษาผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์ในสกลุอื่น มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบลีลา ซึ่งสอดคล้องและสัมพันธ์กับบทการแสดงที่ได้ออกแบบไว้ แต่สิ่งที่แตกต่างออกไปจากการทดลองครั้งแรกคือ ผู้วิจัยเป็นผู้กำหนดลีลาการเคลื่อนไหวให้กับนักแสดง โดยแบ่งนักแสดงเป็นสองกลุ่มคือกลุ่มหมู่มวลจำนวน 5 คน แสดงบทบาทเป็นตัวละครที่ปรากฏในบทวรรณกรรม กลุ่มที่สองคนเป็นตัวละครหลักตามเนื้อหาของบทวรรณกรรม จากการออกแบบลีลาทางด้านนาฏยศิลป์ให้นักแสดงได้ทดลองปฏิบัติการเคลื่อนไหวในครั้งนี้ผลจากการทดลองพบว่า นักแสดงสามารถปฏิบัติการเคลื่อนไหวได้ดี แต่ยังขาดการแสดงออกทางด้านอารมณ์และความรู้สึกในการแสดงเนื่อง จากนักแสดงยังคงกังวลกับลีลาทางนาฏยศิลป์ที่ผู้วิจัยกำหนดให้

ภาพที่ 4.16 นักแสดงบัลเลต์คือ ซิซี ฌองแมล์ (ZiziJeanmaire) และ โรงลองด์เปติต (Roland Petit) กำลังสาธิตท่าทางประกอบการแสดงบัลเลต์เรื่อง คาร์เม็น (Carmen) เมื่อปี ค.ศ. 1962
ที่มา: McLean, 2008: 32

ภาพที่ 4.17 ภาพการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.18 นักแสดงบัลเลต์คือ ทามาร่า คาร์ซาวินา (Tamara Karsavina) และ วาสลาฟ นิจินสกี (Vaslav Nijinsky) กำลังแสดงท่านิ่งที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงบัลเลต์เรื่อง เลอ สเป็คเตอร์ เดอ ลา โรส (Le Spectre de la rose) เมื่อปี ค.ศ. 1911
ที่มา: McLean, 2008: 45

ภาพที่ 4.19 ภาพการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยยังคงใช้แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เป็นหลักของแนวทางในการออกแบบ โดยเลือกใช้ลีลาการเคลื่อนไหวจากกิจวัตรประจำวัน (Everyday Movement) เป็นแนวทางหลักในการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์โดยนำมาใช้ร่วมกับลีลาการเคลื่อนไหวที่ได้จากการทดลองในการด้นสดของนักแสดงนอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมในเรื่องของลีลาการเคลื่อนไหวนาฏศิลป์จากสกุลอื่น ทำให้เห็นแนวทางในการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของการเต้นคู่ จึงได้มีดำเนินการทดลองโดยจะได้นำเสนอผลของการทดลองการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 ไว้โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ภาพที่ 4.20 นักแสดงกำลังทำท่า “เรียกคืนจิตวิญญาณ”เป็นการอธิบายท่าที่ต้องการมุ่งเน้นเรื่องการเรียกคืนความตายของตัวละครวันทองซึ่งเป็นตัวละครที่นำอ้างอิง

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงกำลังเตรียมตัวเริ่มเข้าสู่การแสดงและแทนความหมายการเคลื่อนศพโดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายจำนวนสี่คนแบกนักแสดงหญิงหนึ่งคนในลักษณะท่านอนซึ่งถูกห่อด้วยมุ้งสูงอยู่ในระดับบ่าของนักแสดงชายทั้งสี่คนโดยแบ่งนักแสดงชายออกเป็นข้างละสองคนยืนแบกในลักษณะสลับฟันปลาหันหน้ามุ่งตรงไปในทิศทางเดียวกัน
	เพื่อให้น้ำหนักตัวของนักแสดงหญิงถูกถ่ายเทไปในแต่ละจุดได้อย่างสมดุลเพื่อง่ายต่อการนำนักแสดงหญิงเคลื่อนตัวไปข้างหน้าต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายทั้งสี่คนเดินแบกนักแสดงหญิงออกมายังตำแหน่งพื้นที่แสดงซึ่งการเคลื่อนที่นั้นต้องอาศัยการถ่ายเทน้ำหนักที่พร้อมเพียงกันและใช้ส่วนเท้าของนักแสดงหญิงเป็นส่วนเคลื่อนนำ
	และเมื่อนักแสดงชายแบกนักแสดงหญิงมาถึงตำแหน่งพื้นที่แสดงจึงสิ้นสุดลงด้วยการที่นักแสดงชายทั้งสี่หันหน้าเข้าหากันแล้วค่อย ๆ ประคองนักแสดงหญิงพร้อมย่อตัวลงเพื่อวางนักแสดงหญิงลงกับพื้น

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.21 นักแสดงกำลังทำท่า “ฟื้นคืนชีพ”เป็นการอธิบายท่าที่มุ่งเน้นให้ผู้ชมเห็นว่าภายในผ้าห่อศพนั้นคือผู้หญิงคนหนึ่งซึ่งกำลังจะถูกเรียกให้กลับฟื้นขึ้นมาเพื่อมาเล่าเรื่องราวความในใจของตนที่สังคมไม่เคยรับรู้

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายกำลังเปิดมุ้งที่ห่อคลุมออกจากนักแสดงหญิงโดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายสองคนทางด้านขวาของนักแสดงหญิงค่อย ๆ จับขอบมุ้งเปิดออกเป็นฝั่งที่หนึ่ง
	หลังจากนั้นนักแสดงชายสองคนทางด้านซ้ายของนักแสดงหญิงจึงจับขอบมุ้งเปิดออกเป็นฝั่งที่สองต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายสองคนทางปลายเท้าของนักแสดงหญิงจับขอบมุ้ง
	และเปิดผ้าออกและสิ้นสุดลงที่นักแสดงชายสองคนทางด้านศีรษะของนักแสดงหญิงเปิดมุ้งออกแต่ในการออกแบบครั้งที่สองนี้ได้ใช้ชายมุ้งขึ้นมาปกคลุมร่างกายนักแสดงหญิงไว้ก่อนเพื่อให้เกิดความน่าติดตาม

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.22 นักแสดงกำลังทำท่า“หยามเหยียดและเกลียดชังวันทองสองใจ”จากภาพดังกล่าวมาเป็นการอธิบายท่าทางที่มุ่งเน้นเรื่องการที่สังคมมองตราหน้าหยามเหยียดหญิงที่ชื่อวันทองว่าสองใจ

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายเดินวนรอบมุ้งและมองไปที่ร่างนักแสดงหญิง
	โดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายยืนขึ้นแล้วต่อเนื่องด้วยการเดินรอบมุ้งโดยมุ่งสายตามองไปที่นักแสดงหญิงและกล่าววลีว่า "สองใจ" ใส่นักแสดงหญิงเพื่อแสดงอาการเกลียดชังและหยามเหยียด
	สิ้นสุดลงด้วยการที่นักแสดงชายเดินวนครบรอบกลับมาในตำแหน่งเดิมของตนเอง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.23 นักแสดงกำลังทำท่า “เรื่องในมุ้งการร่วมรักทางอุดมคติ”จากภาพดังกล่าวเป็นการอธิบายท่าทางที่มุ่งเน้นการสร้างมิติมุมมองเพื่อไม่ให้เกิดความเรียบแบนและแทนการตีความหมายถึงการมองต่างมุมหรือทรรศนะความคิดที่สังคมมองไปที่เรื่องเดียวกันแต่ตีความกันคนละแบบ

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพนักแสดงชายจับมุมมุ้งและเดินเข่าแทนที่กันหนึ่งรอบเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายจับมุมมุ้งต่อเนื่องด้วยการเดินเข่าย่อตัววนเป็นวงกลมหนึ่งรอบในลักษณะที่เดินเข่าแทนมุมกัน
	โดยในระหว่างที่เคลื่อนที่นั้นต้องทำให้หลังคามุ้งยังคงระนาบใกล้กับพื้นมากที่สุดส่วนนักแสดงหญิงทำลีลาอยู่ภายในมุ้งในลักษณะที่ต้านกับแรงกดจากมุ้งที่นักแสดงชายส่งมา
	และสิ้นสุดท่าลงเมื่อนักแสดงชายวนกลับมาที่ตำแหน่งเดิมพร้อมกับยังคงจับมุมมุ้งนั้นยืนขึ้นเพื่อให้หลังคามุ้งลอยตัวสูงขึ้นในระดับที่ชายมุ้งละพื้นอยู่

ที่มา: ผู้วิจัย

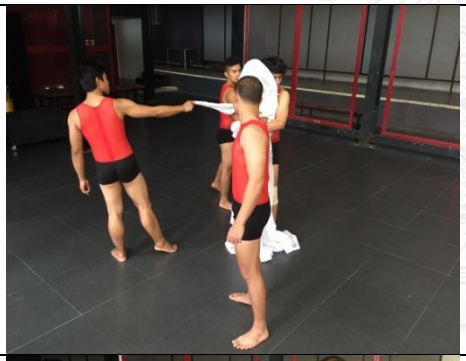
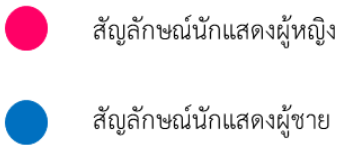
ภาพที่ 4.24 นักแสดงกำลังทำท่า “หยิบยื่นความปรารถนา” เป็นการอธิบายท่าทางที่อาศัยความสมดุลของการถ่ายเทน้ำหนักซึ่งเป็นอีกหลักการหนึ่งที่นิยมใช้ในหลักการเคลื่อนไหวลีลาแต่ในกรณีนี้เป็นการถ่ายเทน้ำหนักผ่านอุปกรณ์ซึ่งทั้งนักแสดงหญิงที่อยู่ในมุ้งต้องอาศัยการเกร็งร่างกายนักแสดงชายทั้งสี่ก็ต้องอาศัยแรงต้านเพื่อพยุงน้ำหนักของนักแสดงหญิงไปพร้อมๆกันในท่าทางนี้ผู้วิจัยใช้การตีความถึงการที่ผู้ชายทั้งหลายที่เข้ามาเกี่ยวกับชีวิตวันทองนั้นมิได้เข้ามาเพียงหยิบยื่นความปรารถนาในตัวเธอเท่านั้นแต่ยังหยิบยื่นความตายมาให้เธอพร้อมกันไปด้วย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายนำมุ้งพันตัวนักแสดงหญิง
	โดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายยังคงจับมุมมุ้งแล้วเดินไขว้สลับกัน
	โดยให้สองคนเดินรอดต่ำอีกสองคนเดินยกมุมมุ้งที่สูงกว่าสลับกันไปมาเดินวนรอบตัวนักแสดงหญิงให้มุ้งพันรอบตัวนักแสดงหญิง

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	จนให้มุมมุ้งที่นักแสดงชายแต่ละคนถืออยู่เข้ามาชิดตัวนักแสดงหญิง
	หลังจากนั้นต่อเนื่องด้วยการที่ให้นักแสดงหญิงยืนเอนตัวลงทำมุมเฉียงกับพื้นโดยอาศัยแรงผ่อนจากมุ้งที่นักแสดงชายจับอยู่
 	และสิ้นสุดลงโดยการที่นักแสดงชายดึงร่างนักแสดงหญิงกลับมายืนตรงตั้งฉากกับพื้นดังเดิมอีกครั้ง สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.25 นักแสดงกำลังทำท่า “ผู้ชายที่ผ่านเข้ามา” จากภาพดังกล่าวเป็นการอธิบายท่าทางที่แทนความหมายของผู้ชายที่ผ่านเข้ามาในชีวิตของเธอไม่ว่าชายคนนั้นจะรักวันทองมากน้อยแค่ไหน ความรักความใคร่นั้นก็มีจุดหมายเดียวกันกับความตายและสังคมก็ยังคงมองวันทองด้วยความไม่เข้าใจ

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายคนหนึ่งกำลังกอดนักแสดงหญิงที่ถูกมุ้งห่อพันอยู่โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายทั้งสี่คนดึงนักแสดงหญิงที่ถูกพันด้วยมุ้งและเอนตัวอยู่ก่อนหน้านี้ขึ้นมาแล้วต่อเนื่องด้วยการให้นักแสดงชายคนหนึ่งโผเข้ากอดร่างนักแสดงหญิงโดยมือนักแสดงชายคนเดิมยังคงไม่ปล่อยมุมมุ้งที่ถือ
	ส่วนนักแสดงชายที่เหลือยังคงจับมุมมุ้งเช่นเดิมและยืนเป็นวงล้อมรอบนักแสดงชายที่กอดร่างนักแสดงหญิงออกเป็นสามมุมและ
	สิ้นสุดลงด้วยการให้นักแสดงชายที่กอดร่างนักแสดงหญิงอยู่นั้นอุ้มนักแสดงหญิงให้ลอยตัวขึ้นเล็กน้อยแล้วหมุนรอบตัวเองหนึ่งรอบในขณะเดียวกันนักแสดงชายสามคนที่เหลือที่จับมุมมุ้งอยู่รอบนอกแล้วเดินตามวงหนึ่งรอบไปพร้อมกัน
	

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.26 นักแสดงกำลังทำท่า“การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบท่าทาง”จากภาพดังกล่าวเป็นการอธิบายถึงการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบท่าทางเพื่อดำเนินไปสู่การดำเนินเรื่องราวต่อไป

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายแก้มุ้งที่พันตัวนักแสดงหญิงออกโดยเริ่มจากที่นักแสดงชายที่อุ้มร่างนักแสดงหญิงอยู่ก่อนหน้านั้นวางร่างนักแสดงหญิงลง
	แล้วต่อเนื่องด้วยที่นักแสดงชายทั้งสี่คนจับมุมมุ้งเดินรอดย้อนกลับจากทิศทางเดิมที่ได้พันมุ้งเอาไว้เพื่อให้มุ้งคลายตัวออกจากนักแสดงหญิง
	และสิ้นสุดลงที่มุ้งถูกขยายกางออกเป็นสี่มุมและมองเห็นนักแสดงหญิงกำลังทำลีลาอยู่ภายในมุ้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.27 นักแสดงกำลังทำท่า “ท่าทางที่มุ่งเน้นการสร้างลีลา”เป็นการอธิบายท่าทางที่มุ่งเน้นการสร้างลีลาจากการใช้อุปกรณ์โดยอาศัยแรงผลักหรือแรงกดจากนักแสดงชายและอาศัยแรงต้านจากนักแสดงหญิงเพื่อให้เกิดภาพการเคลื่อนไหวของพื้นผิวหลังคามุ้งที่สูงต่ำสลับตำแหน่งกันไปซึ่งในท่าทางนี้เป็นการสื่อความหมายถึงการที่มองว่าวันทองคือหญิงที่ถูกสังคมกดดันวิพากษ์เธอไปในทางที่ไม่ดีส่วนนักแสดงหญิงที่กำลังแสดงลีลาภายใต้มุ้งนั้นแทนความหมายที่วันทองเองก็พยายามที่จะฝืนและขอโอกาสให้เธอได้บอกในสิ่งที่เธอคิดเช่นกัน

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพนักแสดงหญิงกำลังอยู่ภายในมุ้งและสร้างลีลาด้วยการผลักดันหลังคามุ้งที่นักแสดงชายกำลังกดและดึงรั้งลงกับพื้นโดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายทั้งสี่คนจับมุมมุ้งพร้อมกดหลังคามุ้งลงให้ชิดกับพื้นมากที่สุด
	แล้วต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงซึ่งอยู่ภายในมุ้งเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะผลักหลังคามุ้งขึ้นโดยอาศัยแรงต้านจากหลังคามุ้งที่นักแสดงชายกดลง
	และสิ้นสุดท่าลงด้วยการที่นักแสดงชายเดินจับมุมมุ้งวนเป็นวงกลมหนึ่งรอบจนกลับมายังตำแหน่งของตนในขณะเดียวกันนักแสดงชายคนที่ห้าก็เคลื่อนตัวออกมายังตำแหน่งที่จะสวมเข้าในท่าต่อไปโดยแสดงอาการยืนเฝ้าแอบมองนักแสดงหญิงที่อยู่ในมุ้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.28 นักแสดงกำลังทำท่า “ความเป็นไปของความรัก”การอธิบายถึงการเล่าความเป็นไปของการร่วมรักที่เกิดขึ้นของวันทองที่มีต่อชายที่ตนรักในขณะเดียวกันนักแสดงชายที่ถือมุมมุ้งอยู่นั้นก็ทำท่าทางแอบดูชำเลืองมองด้วยท่าทีที่ใคร่รู้ซึ่งแทนความหมายของการที่เรื่องตัณหาความใคร่เป็นสิ่งที่มักหลบอยู่ในมุมมืดของจิตใจผู้คนความเป็นตัณหานี้ผู้คนมักไม่แสดงออกให้คนอื่นเห็นเพราะในสังคมไทยมองเรื่องความใคร่เป็นเรื่องซ่อนเร้นไม่สามารถเปิดเผยในที่สาธารณะ

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพตัวแทนนักแสดงชายคนหนึ่งกำลังมุดเข้าไปในมุ้งที่มีนักแสดงหญิงนอนอยู่โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายสี่คนเดิมยังคงจับมุมมุ้งให้หลังคาสูงขึ้นจนชายมุ้งแตะพื้นพอดี
	แล้วต่อเนื่องด้วยการถือมุมมุงนั้นเดินเป็นวงกลมซึ่งในการเดินรอบนี้
	จะมีนักแสดงชายคนที่ห้าวิ่งเข้ามาสมทบถือมุมมุ่งแทนตำแหน่งนักแสดงชายในมุมที่หนึ่งแล้วนักแสดงชายในมุมที่หนึ่งคนเดิมจะเปลี่ยนจากถือมุมมุ้งมาใช้มือแตะขอบหลังคามุ้งวิ่งละเลียดไปยังตำแหน่งนักแสดงชายที่จับมุ้งในมุมที่สองแทน

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	และคนที่สามก็ทำเช่นเดียวกันแต่จะวิ่งไปแทนตำแหน่งมุมคนที่สี่และคนที่สี่ก็จะวิ่งไปแทนตำแหน่งมุมคนที่หนึ่งและคนที่หนึ่งคือนักแสดงชายคนที่ห้าที่เข้ามาหลังสุดจะมาแทนที่ในตำแหน่งคนที่สองเมื่อการแทนตำแหน่งมุมได้วนกลับมาที่คนที่หนึ่งดังเดิมการเดินถือมุ้งเป็นวงกลมก็สิ้นสุดลง
	จะเหลือนักแสดงชายหนึ่งคนที่ไม่ได้ถือมุมมุ้งนักแสดงชายคนนั้นจะทำท่าเดินรอบมุ้งมองนักแสดงหญิงซึ่งกำลังนอนรออยู่ในมุ้ง
	และท่านี้จะสิ้นสุดลงเมื่อนักแสดงชายคนดังกล่าวนั่งลงและมุดเข้าไปในมุ้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.29 นักแสดงกำลังทำท่า“การเล้าโลม”เป็นการอธิบายที่มุ่งเน้นถึงการเล้าโลมในการร่วมรักภายใต้การมองผ่านมุ้งที่มีความบางและช่วยส่งเสริมความใคร่อยากรู้ของผู้ชมมากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายเริ่มเล้าโลมนักแสดงหญิงโดยเริ่มจากที่นักแสดงชายพลิกตัวขึ้นคล้ายจะทับบนร่างของนักแสดงหญิงโดยอาศัยทางทรงตัวในแนวนอนที่มาจากการแขนทั้งสองข้างและเท้าซ้ายรับน้ำหนักตัวในขณะเดียวกันเท้าขวาก็ยืดเหยียดตรงยกสูงขึ้นในลักษณะเตะหลังเพื่อให้เกิดแรงเหวี่ยงข้ามตัวนักแสดงหญิงมา
	ต่อเนื่องด้วยการพลิกตัวให้มานอนอีกฝากของนักแสดงหญิงได้ส่วนนักแสดงหญิงแสดงที่ท่าจริตเขินอายและต่อเนื่องในท่าที่สองโดยเริ่มจากที่นักแสดงชายจับมือนักแสดงหญิงขึ้นแล้วนำมาลูบไล้กับใบหน้าของตนต่อเนื่องด้วยการนำมือของนักแสดงหญิงมาหอมและดอมดมด้วยความรู้สึกเย้ายวน
	และต่อเนื่องด้วยการที่นักแสดงชายก้มหน้าลงประชิดหน้านักแสดงหญิงแทนท่าทางการประจงจูบใช้มือก่ายกอดกันและกันส่วนนักแสดงชายที่จับมุมมุ่งอยู่นั้นก็ยังคงแสดงท่าทางการแอบมองใคร่รู้เช่นเดิมและสิ้นสุดท่าลงด้วยการที่นักแสดงชายที่จับมุมมุ้งคนหนึ่งดึงมุ้งออกจากพื้นที่แสดงด้วยความรวดเร็วนักแสดงชายที่จับมุมมุ้งที่เหลือวิ่งเคลื่อนตัวออกจากพื้นที่แสดงคงเหลือไว้เพียงนักแสดงชายและหญิงที่อยู่ในมุ้งก่อนหน้านี้

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.30 นักแสดงกำลังทำท่า “การกอดรัดฟัดเหวี่ยง”จากภาพดังกล่าวเป็นการอธิบายท่าทางการกอดรัดฟัดเหวี่ยงที่แสดงออกถึงความเร่าร้อนแห่งตัณหากำลังจะเริ่มขึ้น

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นการท่าร่วมรักที่นักแสดงกำลังสวมกอดและกลิ้งสลับกันโดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายพลิกตัวขึ้นคร่อมนักแสดงหญิงซึ่งกำลังอยู่ในท่านอน
	และต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงสลับพลิกตัวขึ้นคร่อมร่างนักแสดงชายด้วยความเร่าร้อนซึ่งผลัดสลับกันขึ้นคร่อมจำนวนสามครั้งโดยอาศัยการพลิกตัวกลิ้งไปในลักษณะการกอดกัน
	และสิ้นสุดท่าลงด้วยนักแสดงชายเป็นผู้คร่อมร่างนักแสดงหญิง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.31 นักแสดงกำลังทำท่า “ผ่านช่วงเวลาการเล้าโลม” เป็นการอธิบายการตีความถึงช่วงเวลาเริ่มต้นของการร่วมรักที่ผ่านช่วงเวลาเวลาเล้าโลมมาแล้ว

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพนักแสดงแยกกันสลับกันนอนกลิ้งย้อนกลับโดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายพลิกตัวลงนอนตะแคงข้างซ้อนหลังนักแสดงหญิงต่อเนื่องด้วยกลิ้งตัวในท่าทางการนอนเหยียดยาวยกแขนขึ้นเหนือศีรษะให้เรียดกับพื้นเมื่อพลิกกลิ้งตัวครบหนึ่งรอบจะหันหน้ากลับมาในทิศเดิม
	หลังจากนั้นจึงยกลำตัวขึ้นในลักษณะท่านั่งเหยียดขายาวข้างหนึ่งขาข้างซ้ายตั้งชันเข่าขึ้นพร้อมกับใช้แขนข้างขวาค้ำยันพื้นเพื่อรับน้ำหนักตัวในขณะที่นักแสดงชายทำท่าดังกล่าว
	นักแสดงหญิงทำท่าในลักษณะเดียวกันแต่ทำช้ากว่านักแสดงชายหนึ่งจังหวะทำการกลิ้งตัวสลับกันจำนวนสองรอบท่าจะสิ้นสุดลงเมื่อนักแสดงหญิงกลิ้งย้อนกลับตามนักแสดงชายและมาประชิดตัวใกล้กัน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.32 นักแสดงกำลังทำท่า “เชื่อมโยงมาสู่การกอด”เป็นการอธิบายท่าทางที่ใช่เชื่อมโยงจากท่าหนึ่งมาสู่อีกท่าหนึ่ง ในที่นี่เป็นการเชื่อมโยงท่ามาสู่การกอดจากฝ่ายชายจากด้านหลัง

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายและหญิงยกตัวขึ้นและสวมกอดในท่ากึ่งนั่งกึ่งนอนโดยเริ่มต้นจากนักแสดงทั้งสองเหวี่ยงแขนซ้ายขึ้นจากข้างลำตัวในลักษณะเป็นเส้นโค้งต่อเนื่องด้วยการยกก้นและลำตัวขึ้นจากพื้นโดยอาศัยแขนข้างขวาและเท้าขวาซึ่งเหยียดตรงเป็นจุดรับน้ำหนัก
	และงอเข่าซ้ายให้ส้นเท้ายกขึ้นโดยให้ปลายเท้าเป็นจุดรับน้ำหนักที่เบาที่สุดต่อเนื่องด้วยแขนซ้ายที่ยกขึ้นเหนือศีรษะนั้นก็เหวี่ยงตัดด้านหน้าลงมาที่ลำตัวโดยที่ใช้แรงเหวี่ยงจากหัวไหล่เป็นตัวควบคุม
	และสิ้นสุดท่าลงด้วยนักแสดงชายพลิกมือที่กำลังเหวี่ยงขนาดมากับนักแสดงหญิงมาเป็นการจับที่ข้อมือนักแสดงหญิงและเลื่อนตำแหน่งของวงแขนลงมาอยู่ในท่ากอดนักแสดงหญิง

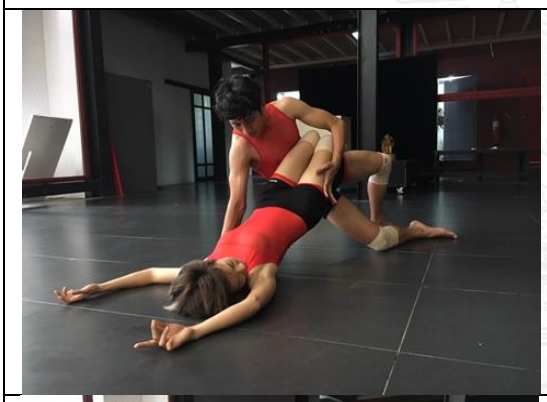
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.33 นักแสดงกำลังทำท่า“การใช้ลีลาเพื่อเป็นท่าเชื่อมโยงไปสู่ท่าหลัก”เป็นการใช้ลีลาเพื่อเป็นท่าเชื่อมโยงไปสู่ท่าหลัก โดยนำแนวคิดมากจากท่าทางการร่วมรักในลักษณะของการกลับหัวกลับหาง

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงโผกอดในท่านั่งและผ่อนตัวลงนอนโดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายใช้มือซ้ายจับข้อมือซ้ายของนักแสดงหญิงจากท่าที่แล้วและต่อเนื่องด้วยยกมือซ้ายนั้นขึ้นเพื่อใช้เป็นแกนน้ำหนักในการควบคุมการหมุนตัวของนักแสดงหญิง
	ในการหมุนตัวของนักแสดงหญิงนั้นจะอาศัยการเกร็งร่างกายในท่ากึ่งนั่งกึ่งนอนโดยอาศัยก้นและมือที่จับกับนักแสดงชายเป็นจุดสร้างความสมดุลในการเหวี่ยงตัวเพื่อให้สามารถหันหน้ากับมาหานักแสดงชายได้ต่อจากนั้นนักแสดงชายจึงเข้าโผกอด
	ต่อเนื่องด้วยทั้งคู่ค่อย ๆ เอนตัวลงกับพื้นโดยที่มือของทั้งสองคนค่อย ๆ ลูบไล้เลื่อนตำแหน่งจากลำตัวผ่านมาสู่ลำแขนและต่อมายังข้อมือของกันและกันเพื่อให้สามารถอาศัยน้ำหนักของกันและกันถ่วงดุลในการเอนร่างกายลงนอนกับพื้นท่าสิ้นสุดลงเมื่อแผ่นหลังของทั้งคู่แตะพื้นและยังคงจับข้อมือกันไว้อยู่

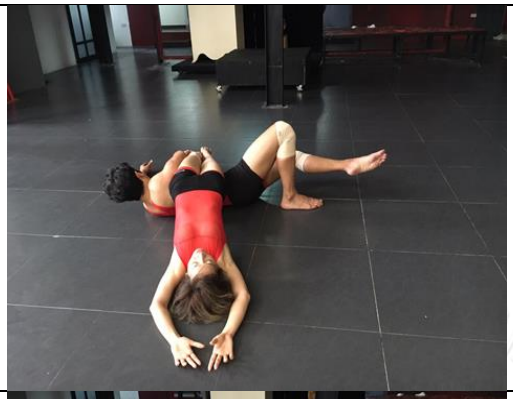
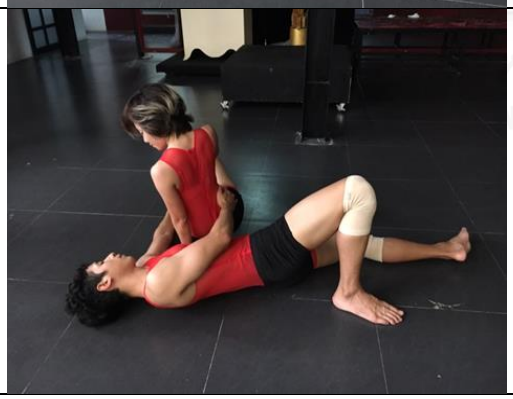
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.34 นักแสดงกำลังทำท่า “ท่าทางการร่วมรักในจังหวะของการสอดใส่”เป็นการมุ่งเน้นการอธิบายแนวคิดท่าทางการร่วมรักในจังหวะของการสอดใส่

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายกำลังจับนักแสดงหญิงพลิกตัวลงนอนโดยเริ่มต้นจากท่านอนที่แล้วทั้งคู่ต่างดึงข้อมือกันละกันเพื่อให้สามารถลุกนั่งได้แล้วต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายจับข้อมือนักแสดงหญิงเพื่อยกแขนขึ้นเหนือศีรษะเพื่อสร้างเป็นจุดศูนย์ถ่วงกับจุดที่ก้นนั่งอยู่ในการเหวี่ยงตัวให้กับนักแสดงหญิง
	โดยการเหวี่ยงตัวให้ขานักแสดงหญิงขึ้นมาพาดที่กลางตำตัวของนักแสดงชายแล้วนักแสดงหญิงจึงเอนตัวลงนอนกับพื้นอีกครั้งส่วนนักแสดงชายใช้มือซ้ายจับที่สะโพกขวาของนักแสดงหญิงแขนซ้ายของนักแสดงชายใช้เป็นจุดค้ำพื้นข้างลำตัวนักแสดงหญิง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายยกสะโพกตนเองขึ้นจากพื้นเพื่อใช้เป็นแรงดันร่างนักแสดงหญิงที่นอนอยู่นั่นให้เคลื่อนตัวไสไปข้างหน้าท่าสิ้นสุดลงเมื่อนักแสดงชายได้ดันร่างนักแสดงหญิงจนสุดที่ร่างกายเหยียดราบไปกับพื้นอีกครั้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.35 นักแสดงกำลังทำท่า“การสัมผัสการกอดก่ายของร่างกาย”มุ่งเน้นอธิบายแนวคิดการสัมผัสการกอดก่ายของร่างกายเพื่อช่วยสร้างความรู้สึกในเชิงการร่วมรัก

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงหญิงเคลื่อนตัวในท่านอนโดยอาศัยการหมุนตัว
	จากนักแสดงชายโดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงหญิงใช้ขานอนเกี่ยวนักแสดงชายไว้แล้วต่อเนื่องด้วยการที่นักแสดงชายกลิ้งตัวย้อนกลับไปทางด้านขวาในขณะเดียวกันร่างของนักแสดงหญิงก็จะถูกเคลื่อนที่โดยอาศัยการกลิ้งตัวของนักแสดงชาย
	และสิ้นสุดท่าลงเมื่อร่างนักแสดงหญิงได้เคลื่อนที่จากท่านอนไปสู่การนั่งพิงนักแสดงชายที่กำลังนอนอยู่

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.36 นักแสดงกำลังทำท่า“เชื่อมท่าสู่ท่าทางหลัก”มุ่งเน้นอธิบายท่าทางที่ใช้เป็นลีลาเชื่อมท่าสู่ท่าทางหลัก โดยอาศัยแนวคิดเรื่องการคืบคลานเย้ายวน และสายตาที่มีการส่งประสานแสดงความรู้ให้แก่กัน

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงคืบคลานอ้อมมาสู่ฝั่งขวาของนักแสดงชาย
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงพลิกตัวจากท่านั่งพิงนักแสดงชายสู่ท่าคลานอ้อมผ่านทางศีรษะของนักแสดงชายซึ่งกำลังนอนอยู่โดยสายตาจับจ้องซึ่งกันและกัน
	ท่าสิ้นสุดลงเมื่อนักแสดงหญิงคลานมาอยู่ฝั่งขวามือของนักแสดงชายและนักแสดงชายแขนขวาจะสอดใต้รักแร้ซ้ายของนักแสดงหญิงเพื่อจับช่วงหลังหัวไหล่ของนักแสดงหญิง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.37 นักแสดงกำลังทำท่า “ความร้อนแรงทางความใครของฝ่ายหญิง”มุ่งเน้นอธิบายความร้อนแรงทางความใครของฝ่ายหญิง โดยเปิดโอกาสให้เพศหญิงได้แสดงบทบาทผู้นำในภาวะขณะร่วมรัก ซึ่งส่วนใหญ่อุดมคติเรื่องเพศอันเร่าร้อนจะถูกปิดกั้นในการนำเสนอ

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงสลับผลักร่างของอีกฝ่ายโดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงหญิงเอนตัวลงนอนส่วนนักแสดงชายจึงถูกดึงขึ้นจากท่านอนในท่าที่แล้วกลายมาเป็นท่านั่งชันเขาและใช้มือขวาค้ำพื้นที่ข้างลำตัวข้างซ้ายของนักแสดงหญิง
	แล้วต่อเนื่องด้วยที่นักแสดงชายก้มหน้าลงไปซุกที่ศอกคอนักแสดงหญิงแทนท่าทางจูบนักแสดงหญิงยกปลายเท้าลอยขึ้นในจังหวะนั้นเพื่อแสดงอาการเกร็ง
	และสิ้นสุดท่าลงด้วยการที่นักแสดงหญิงผลักนักแสดงชายให้นอนหงายเอยลงกับต้นขาของนักแสดงหญิงที่ชันเข่าขึ้นพร้อมกับซุกหน้าไปที่ซอกคอของนักแสดงชาย

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.38 นักแสดงกำลังทำท่า “การมอง ร่วมกับการใช้สะโพก”เป็นการอธิบายแนวคิดเรื่องการมอง ร่วมกับการใช้สะโพกเป็นอวัยวะหลักในการเคลื่อนลีลา เพราะการมองถือเป็นสื่อที่ใช้ส่งสารแห่งอารมณ์เพื่อเสริมความใคร่ให้แก่กันและกัน พร้อมกับเน้นการใช้สะโพกเป็นอวัยวะสำคัญในการเคลื่อนลีลา เพื่อต้องการสร้างจุดรับรู้ในเชิงกายภาพของการร่วมรัก

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงทั้งสองกำลังเคลื่อนตัวเป็นวงกลมโดยอาศัยสะโพกเป็นตัวนำพาการเคลื่อนย้ายตำแหน่งโดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงทั้งสองพลิกตัวออกจากกันจากท่าที่แล้วมาสู่ท่านั่งพับเพียบทางฝั่งซ้ายและเหยียดขาขวาออกให้ยาวโดยทั้งคู่ทำท่าเลียนแบบกันแต่อยู่ในตำแหน่งตรงกันข้าม
	แล้วจึงต่อเนื่องด้วยการเคลื่อนเป็นวงกลมโดยอาศัยมือและเท้าขวาที่เหยียดยาวส่งหลังอยู่นั้นสร้างแรงพยุงเพื่อให้สามารถยกสะโพกกระเถิบไปในแนวข้างหน้าในลักษณะของวงกลม
	เมื่อทั้งสองเคลื่อนตัวตามลักษณะดังกล่าวครบหนึ่งรอบจนกลับมาในตำแหน่งเดิม จึงสิ้นสุดท่าลงด้วยการที่นักแสดงหญิงพลิกตัวหันหลังให้นักแสดงชายในท่านั่งชันเข่าข้างซ้ายขึ้น ส่วนขาขวางอเขาสอดใต้เข้าข้างซ้ายที่ชันไว้อยู่

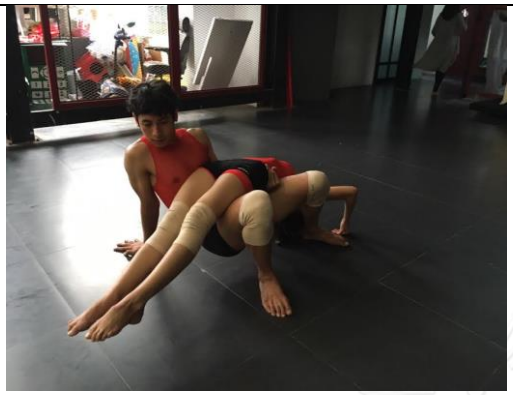
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.39 นักแสดงกำลังทำท่า “บทบาทการเป็นผู้นำในการร่วมรักของเพศชาย”เป็นการอธิบายแนวคิดเรื่องบทบาทการเป็นผู้นำในการร่วมรักของเพศชาย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายอุ้มนักแสดงหญิงขึ้นแล้วหมุนตัวรอบตัวเอง โดยเริ่มต้นจากนักแสดงหญิงลุกขึ้นนั่งซันเข่าขวาไว้ ส่วนเท้าซ้ายก็ตั้งเข่าขึ้น ส่งมือไปด้านหลังให้นักแสดงชายจับไว้ สำหรับนักแสดงชายยืนก้าวเท้าโน้มหน้าลักษณะย่อเข่าเล็กน้อยมาดึงมือนักแสดงหญิงไว้
	แล้วจึงต่อเนื่องด้วยการที่นักแสดงหญิงลุกขึ้นยืนแล้วเตะส่งเท้าขวาไปข้างหลังให้นักแสดงชาย โดยนักแสดงหญิงจะอยู่ในท่ายืนทรงตัวขาซ้ายข้างเดียวต่อจากนั้นนักแสดงชายที่ได้จับเท้าและมือของนักแสดงหญิงไว้อยู่แล้ว ดึงร่างนักแสดงหญิงให้โน้มกลับมา
	นักแสดงชายจึงใช้มือขวาที่ก่อนนี้จับที่ข้อเท้านักแสดงหญิงเปลี่ยนมาจับที่ใต้โคนต้นขาขวานักแสดงหญิงแทน พร้อมกับมือซ้ายเปลี่ยนตำแหน่งมาอุ้มที่เอวนักแสดงหญิงแทน แล้วสิ้นสุดลงท่าด้วยการยกนักแสดงหญิงขึ้นลอยจากพื้นในลักษณะให้ศีรษะ ทแยงเฉียงลงพื้น ปลายเท้าชี้ขึ้นด้านบน ลำตัวเอียงสี่สิบห้าองศา

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.40 นักแสดงกำลังทำท่า “การการใช้ท่าเชื่อมไปสู่ท่าหลัก”เป็นการอธิบายแนวคิดเรื่องการการใช้ท่าเชื่อมไปสู่ท่าหลัก โดยยังคงยึดเรื่องกายสัมผัสเพื่อสร้างความรู้สึกแห่งอารมณ์ความใคร่

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายเปลี่ยนท่าจากที่ได้อุ้มนักแสดงหญิงจากท่าที่แล้ว มาสู่การนั่งลงกับพื้นแล้วจึงขาซ้ายนักแสดงหญิงชี้ขึ้น โดยเริ่มต้นจากที่จับนักแสดงหญิงที่อุ้มมาจากที่ก่อนหน้านี้มาสู่การนั่งลงกับพื้นแล้วให้ร่างของนักแสดงหญิงได้นอนเหยียดตรงและทับร่างของนักแสดงชาย
	ต่อเนื่องด้วยการที่นักแสดงชายพลิกตัวกลิ้งกับพื้น เพื่อให้ร่างของนักแสดงหญิงได้เคลื่อนตัวไหลผ่านไปสู่ทางนั่งกับพื้น
	หลังจากนั้นนักแสดงชายจึงพลิกตัวตามเพื่อเข้ามาประชิดด้านหลังของนักแสดงหญิงในลักษณะท่านั่งอิงแอบแนบชิดกัน พร้อมทั้งสิ้นสุดลงด้วยการที่นักแสดงชายใช้มือซ้ายขับท่อนขาซ้ายของนักแสดงหญิงขึ้นชี้ด้านบนในลักษณะเหมือนลูบไล้ พร้อมทั้งวางขาของนักแสดงหญิงลง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.41 นักแสดงกำลังทำท่า “การตีความโครงสร้างร่างกายที่ฝืนธรรมชาติ”จากภาพดังกล่าวเป็นการอธิบายการตีความโครงสร้างร่างกายที่ฝืนธรรมชาติ เหมือนกับการเลือกท่าที่ใช้ร่วมรักที่ผิดแปลกไปจากธรรมดา เพื่อเพิ่มความเร้าใจและความตื่นเต้นขณะร่วมรัก

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงกำลังม้วนหลังพร้อมกัน โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงทั้งสองคนนอนลงกับพื้นในลักษณะหงายหน้า
	แล้วต่อเนื่องด้วยการที่ยกเท้าขึ้นเหยียดตรงเพื่อใช้เป็นแรงเหวี่ยงในการส่งให้สามารถม้วนหลัง
	แล้วจึงต่อเนื่องด้วยการม้วนหลังกลับพร้อมกัน

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	และท่าสิ้นสุดลงด้วยการที่ทั้งสองม้วนกลับมานอนคว่ำหน้า
	และใช้มือทั้งสองข้างยันพื้นยืดลำตัวและใบหน้าขึ้นชี้ฟ้า
	แต่ลำตัวช่วงล่างตั้งแต่สะโพกลงไปจนถึงปลายเท้าเหยียดตรงราบไปกับพื้น

ที่มา: ผู้วิจัย

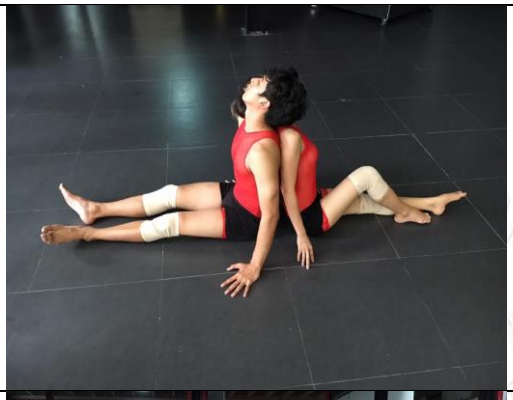
ภาพที่ 4.42 นักแสดงกำลังทำท่า “การเบียดผ่านในพื้นที่ช่องแคบ”จากภาพดังกล่าวมุ่งเน้นอธิบายเรื่องการเบียดผ่านในพื้นที่ช่องแคบ เพื่อเพิ่มแรงเสียดสีในขณะร่วมรัก

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายกำลังรอดใต้วงแขนของนักแสดงหญิง โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายใช้ส่วนปลายมือขวารอดส่งผ่านเข้าไปช่วงวงแขนใต้รักแร้ด้านซ้ายของนักแสดงหญิง
	ซึ่งนักแสดงหญิง กำลังนอนคว่ำโดยการยืดลำตัวใช้แขนค้ำยันพื้นเพื่อให้ลำตัวได้ตั้งตรงขึ้นนั้น
	นักแสดงจึงต่อเนื่องด้วยการค่อย ๆ เคลื่อนลำตัวให้พ้นผ่านช่องวงแขนของนักแสดงดังกล่าว แล้วจึงพลิกตัวเป็นท่านอนหงาย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงยกสะโพกขึ้นทำให้ลำตัวอยู่ในลักษณะมุมฉาก
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายเคลื่อนตัวต่อเนื่องจากที่นอนหงายกลายเป็นท่านั่งเหยียดขาตรง ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงค่อย ๆ ลำตัวกดสะโพกลงจากเดิมที่ทำมุมฉากไว้ให้กลายเป็นการนำสะโพกลงชิดพื้น
	สิ้นสุดลงในขณะที่เคลื่อนลดสะโพกลงนั้นใบหน้าของนักแสดงหญิงก็จะสัมผัสละเลียดไปกับร่างกายของนักแสดงชายไปพร้อมกันด้วย

ที่มา: ผู้วิจัย

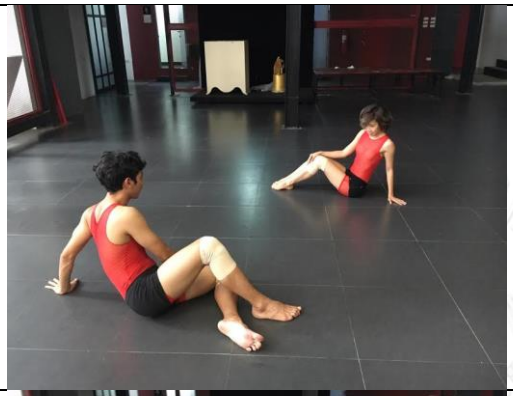
ภาพที่ 4.43 นักแสดงกำลังทำท่า “การใช้หลักการเรืองแรงผลักและแรงต้านใน”เป็นการอธิบายการใช้หลักการเรืองแรงผลักและแรงต้านในการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งนักแสดงจะต้องสร้างความสมดุลแรงผลักและแรงต้านที่ส่งให้กันและกัน นอกจากนี้ยังเป็นการอธิบายถึงท่าทางสัมผัสทางร่างกายที่แทนการร่วมรักที่ต้องอาศัยแรงสัมผัส แรงกระทบที่ต้องส่งให้กันและกัน

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงใช้แผ่นหลัง หัวไหล่ส่งแรงผลักดันเคลื่อนตัวไปในลักษณะวงกลม โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงทั้งสองพลิกตัวนั่งหันหลังพิงกันในลักษณะเหยียดขายาว
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงยกสะโพกขึ้นลอยจากพื้นเพื่อให้แรงผลักส่งไปยังที่ไหล่ซึ่งเป็นจุดที่สัมผัสกับไหล่ของนักแสดงชายที่นั่งพิงกันอยู่
	จุดนั้นจะเกิดแรงผลักและแรงต้าน ทำให้สามารถเคลื่อนตัวไปในลักษณะวงกลมได้

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	หลังจากนั้นต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงลดสะโพกที่ลอยอยู่นั่งลงที่พื้นเปลี่ยนและยังคงอาศัยแรงผลักและแรงต้านต่อกันและกัน
	สิ้นสุดการเปลี่ยนท่าจากที่นั่งพิงกันมาสู่การเป็นท่านอนรอบไปในลักษณะการเคลื่อนตัวเป็นวงกลมเช่นเดิม
	โดยยังคงรักษาจุดแรงผลักและแรงดันอยู่ที่ไหล่ของกันและกันอยู่

ที่มา: ผู้วิจัย

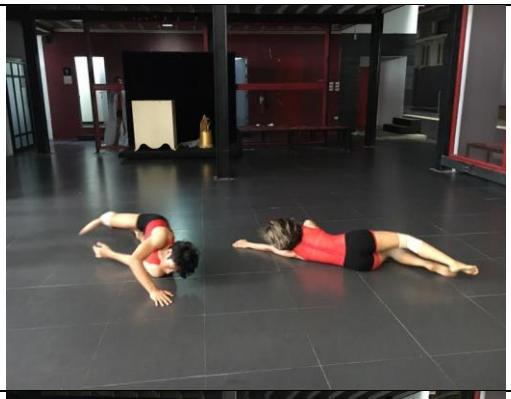
ภาพที่ 4.44 นักแสดงกำลังทำท่า “การสร้างพื้นที่ระหว่างนักแสดงสองคน”อธิบายการสร้างพื้นที่ระหว่างนักแสดงสองคนในลักษณะที่วงกว้างแล้ววงแคบ ห่างและถอยพร้อมใช้สายตาเป็นตัวแทนของการตอบรับซึ่งกันและกัน เสมือนดังจังหวะในขณะร่วมรักที่มีหยุดและถอย ซึ่งต้องอาศัยการรับรู้ที่สัมพันธ์กัน

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงทั้งสองกลิ้งตัวแยกออกจากกันและกลิ้งกลับเข้าไปพบกันอีกครั้ง โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงทั้งสองกลิ้งแยกออกจากกันหนึ่งรอบในลักษณะท่านอนและลุกขึ้นมานั่ง
	ต่อเนื่องด้วยเมื่อกลิ้งแล้วจะมาจบที่หันหน้าหากัน
	แล้วกลิ้งในท่านอนอีกครั้งเข้าหากัน ซึ่งท่าจะสิ้นสุดลงที่การลุกขึ้นมานั่งและหันหน้าเข้าหากันอีกครั้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.45 นักแสดงกำลังทำท่า “การสร้างพื้นที่ระหว่างนักแสดงในลักษณะที่วงกว้าง”อธิบายการสร้างพื้นที่ระหว่างนักแสดงสองคนในลักษณะที่วงกว้างแล้ววงแคบ ห่างและถอยพร้อมใช้สายตาเป็นตัวแทนของการตอบรับซึ่งกันและกัน เสมือนดังจังหวะในขณะร่วมรักที่มีหยุดและถอย ซึ่งต้องอาศัยการรับรู้ที่สัมพันธ์กัน

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงทั้งสองเคลื่อนตัวโดยอาศัยการนอนกลิ้งสลับกับการใช้สะโพกในการเคลื่อนที่
	โดยเริ่มต้นจากนักแสดงทั้งสองใช้สะโพกเคลื่อนตำแหน่งไปในลักษณะวงกลม
	โดยรักษาจุดร่วมของวงกลมด้วยกันไว้

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	ซึ่งในการเคลื่อนที่เป็นวงกลมนั้นจะค่อย ๆ ลดขนาดวงให้เล็กลง
	โดยทั้งสองจะเคลื่อนสะโพกไปกับพื้นไปในทิศทางที่บีบวงให้เล็กลง
	แล้วต่อเนื่องด้วยการกลิ้งตัวในแนวนอนรอบสลับกันไป

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	นักแสดงทั้งสองค่อยเคลื่อนสะโพกบีบวงให้แคบ
	สิ้นสุดท่าด้วยการที่ทั้งสองเคลื่อนตัวเข้ามาใกล้กัน
	ในระยะที่หัวไหล่ของนักแสดงทั้งสองชนกัน

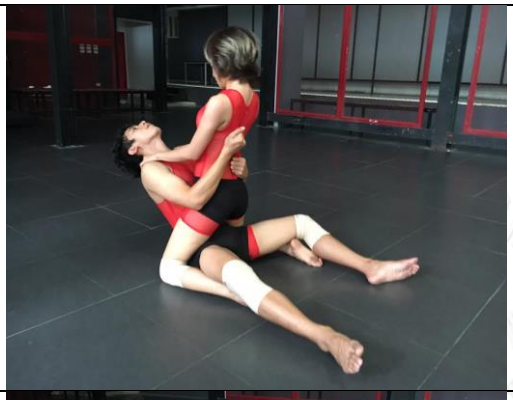
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.46 นักแสดงกำลังทำท่า “การใช้ท่าเชื่อมเพื่อนำไปสู่ท่าหลัก”มุ่งอธิบายการใช้ท่าเชื่อมเพื่อนำไปสู่ท่าหลัก โดยยังคงคำนึงถึงเรื่องกายสัมผัสในแนวราบกับพื้น

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายใช้หัวไหล่ผลักร่างของนักแสดงหญิงให้ลงนอนกับพื้น โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายใช้ไหล่ขวาของตนผลักไหล่ซ้ายของนักแสดงหญิงให้ลงสู่ท่านอนราบกับพื้น
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายส่งเท้าขวานำเพื่อพาตัวให้ข้ามมาสู่ด้านขวาของนักแสดงหญิงซึ่งนอนราบอยู่
	และสิ้นสุดท่าลงด้วยนักแสดงหญิงใช้เท้าซ้ายส่งมาก่ายที่ตัวของนักแสดงชาย

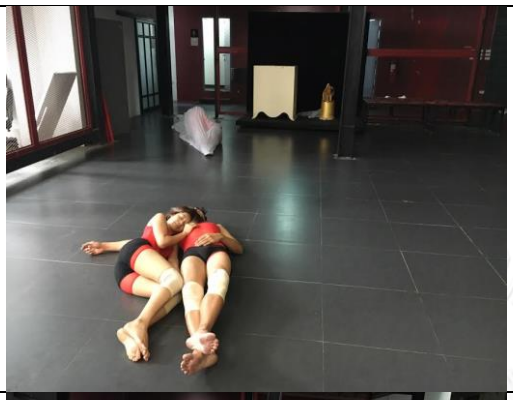
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.47 นักแสดงกำลังทำท่า “บทบาทการเป็นผู้นำของเพศหญิงในการร่วมรัก”อธิบายถึงบทบาทการเป็นผู้นำของเพศหญิงในการร่วมรัก เพื่อมุ่งแสดงให้เห็นว่าความใคร่ล้วนมีอยู่จริงในจิตสำนึก

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงหญิงลุกขึ้นนั่งค่อมนักแสดงชาย โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงหญิงพลิกตัวลุกขึ้นจากที่นอนเดิมที่แล้วมาสู่การนั่งคร่อมและก้มลงซบศอกคอนักแสดงชายแล้วต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงดึงตัวนักแสดงชายลุกขึ้นนั่งโดยการจับที่ไหล่ของนักแสดงชายแล้วดึงขึ้นสู่ท่านั่ง
	นักแสดงชายประคองตัวนักแสดงหญิงระดับเอวต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงทิ้งน้ำหนักเอนตัวลงหลังโดยอาศัยการประคองน้ำหนักจากนักแสดงชาย
	และสิ้นสุดท่าลงด้วยการที่นัดแสดงหญิงดึงตัวขึ้นแล้วผลักร่างนักแสดงชายลงนอนราบกับพื้นอีกครั้ง

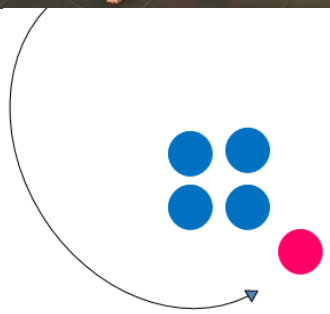
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.48 นักแสดงกำลังทำท่า “การสำเร็จของการร่วมรัก”เป็นการอธิบายแทนการสำเร็จของการร่วมรัก โดยนักแสดงที่ใช้มุ้งปกคลุมร่างกายและคืบคลานออกมานั้นแทนความหมายของการสำเร็จทางตัณหาและความใคร่

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายหญิงคู่เดิมนอนหมดแรงและมีนักแสดงชายอีกหนึ่งคนใช้มุ้งคลุมร่างกายแล้วคืบคลานออกมา โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงหญิงนอนซบไหล่ของนักแสดงชายในสภาพอาการหมดเรี่ยวแรง
	นักแสดงชายอีกคนใช้มุ้งคลุมร่างกายแล้วคลานต่ำราบกับพื้นออกมา
	แล้วต่อเนื่องด้วยการค่อย ๆ เคลื่อนตัวในระดับที่สูงขึ้นสู่การเดินด้วยเท้า

ที่มา: ผู้วิจัย

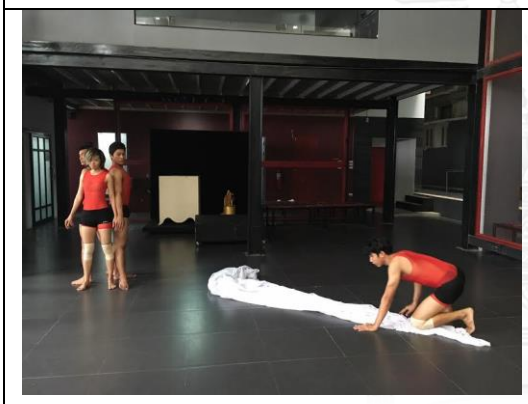
ภาพที่ 4.49 นักแสดงกำลังทำท่า “ความใคร่และตัณหาจากคนหนึ่ง”อธิบายถึงแทนที่ของความใคร่และตัณหาจากคนหนึ่ง แล้วอีกคนหนึ่งก็เริ่มเข้ามาสมสู่โดยไม่คิดละอายว่าหญิงคนนั้นรู้สึกอย่างไรกับตน หรือไม่ละอายว่าหญิงนั้นเคยมีคนรักมาแล้วหรือไม่

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายอีกคนหนึ่งเดินออกมาเหยียบชายมุ้งของนักแสดงที่ได้ปกคลุมร่างกายคืบคลานออกมาก่อนหน้านี้
   สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	โดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายอีกคนเดินออกมาจ้องมองไปที่นักแสดงชายที่อยู่ในมุ้งแล้วต่อเนื่องด้วยการมุ่งตรงเข้ามาเหยียบที่ชายมุ้ง
	และนักแสดงที่อยู่ในมุ้งทำลีลาเคลิบเคลิ้ม

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	และหลงใหลไปกับมุ้งนั้น
	เพื่อให้นักแสดงชายที่อยู่ในมุ้งได้เคลื่อนตัวออกจากมุ้งไป
	แล้วสิ้นสุดท่าลงด้วยการที่มุ้งได้หลุดออกจากร่างของนักแสดงชายถูกมุ้งคลุมอยู่

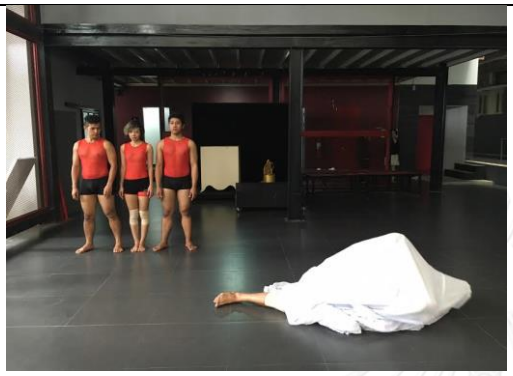
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.50 นักแสดงกำลังทำท่า “สัญญะเรื่องสามเหลี่ยม”เป็นการอธิบายสัญญะเรื่องสามเหลี่ยมซึ่งหมายถึงความรักที่ซับซ้อน ผิดหวัง

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายคนหนึ่งกำลังเข้าไปทำลีลาด้นสด (Improvisation) กับมุ้ง และนักแสดงชายอีกสองคนพร้อมด้วยนักแสดงหญิงเดินเข้ารวมตัวทำสัญลักษณ์สามเหลี่ยม โดยเริ่มต้นจากนักแสดงชายคนเดิมที่เคยเต้นคู่กับนักแสดงหญิงเคลื่อนตัวมาทำลีลาด้นสดกับมุ้ง ในพื้นที่ส่วนกลางของพื้นที่แสดง
	ส่วนนักแสดงที่เหลือสามคนยืนเป็นจุดมุมตำแหน่งสามเหลี่ยมล้อมรอบนักแสดงชายที่กำลังทำลีลาด้นสดแล้วจึงต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงเดินไปหานักแสดงชายคนที่สองที่ยืนอยู่ตำแหน่งมุมสามเหลี่ยมพร้อมกับจูงมานักแสดงผู้นั้น เดินต่อมายังนักแสดงที่ยืนอยู่มุมสามเหลี่ยมอีกมุมหนึ่ง
	แล้วให้นักแสดงคนที่สองจูงมือนักแสดงคนนั้นให้เดิมตามมาด้วยกัน หลังจากนั้นจึงต่อเนื่องด้วยการที่ทั้งสามคนมายืนตั้งหันหลังชนกันเป็นรูปสามเหลี่ยมโดยจับมือกันและกันไว้ แล้วต่อเนื่องด้วยเดินเคลื่อนตัวเป็นวงกลมแล้วค่อย ๆ ขยายวงสามเหลียมนั้นให้ใหญ่ขึ้น จนสุดมือที่จับกันไว้นั้นตึง

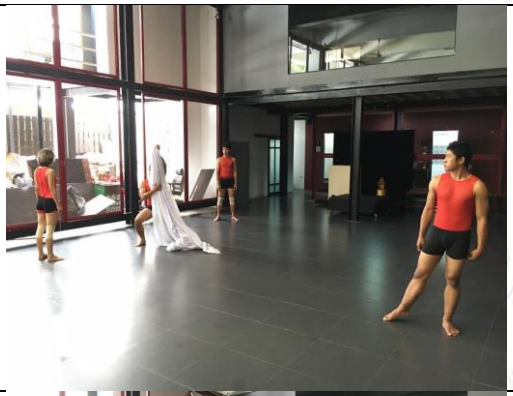
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.51 นักแสดงกำลังทำท่า “การที่ความใคร่ ตัณหาต่าง ๆ ล้วนมีวันจืดจาง”อธิบายถึงการที่ความใคร่ ตัณหาต่าง ๆ ล้วนมีวันจืดจางและสามารถนำมาสู่การเมินเฉย การยืนตรงหน้ากระดานสามคนหมายถึงการที่แต่ละคนไม่ต้องการมีปฏิสัมพันธ์กันในเชิงจิตใจ แต่ภายนอกยังคงต้องรักษาภาพแห่งความสัมพันธ์นั้นด้วยการจับมือเป็นสัญลักษณ์

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงทั้งสามคนที่เปลี่ยนตำแหน่งยืนจากสามเหลี่ยมเป็นหน้ากระดานสามคน โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงทั้งสามคนเคลื่อนตัวออกจากสามเหลี่ยมมาเป็นหน้ากระดานโดยกำหนดให้นักแสดงหญิงอยู่ตรงกลาง
	และต่อเนื่องด้วยทั้งสามคนยืนในท่าจับมือกันไว้
	และสิ้นสุดลงด้วยที่นักแสดงชายที่กำลังทำลีลาด้นสดกับมุ้งอยู่นั้นละทิ้งมุ้งออกจากการด้นสด

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.52 นักแสดงกำลังทำท่า “ความเป็นตัณหาที่ยอมสมสู่กับอีกคน”จากภาพดังกล่าวยังมุ่งเน้นเรื่องสามเหลียม และนำเสนอความเป็นตัณหาที่ยอมสมสู่กับอีกคน ทั้งที่รู้แก่ใจว่านั่นไม่ใช่ของ ๆ เรา

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายอีกคนหนึ่งเปลี่ยนออกมาทำลีลาด้นสดกับมุ้ง โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายที่เคยยืนอยู่ในตำแหน่งแถวหน้ากระดานเดินออกมาที่มุ้งแล้วหยิบขึ้นทำลีลาด้นสด
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงที่เหลือเดินล้อมรอบนักแสดงด้นสดผู้นั้นเป็นลักษณะสามเหลี่ยมสามมุมและทำท่าจ้องมองไปที่นักแสดงชายที่กำลังด้นสดอยู่นั้น
	และสิ้นสุดท่าลงด้วยการที่นักแสดงที่ยืนอยู่มุมสามเหลี่ยมคนที่หนึ่งเดินไปจูงมือนักแสดงคนที่อยู่มุมที่สอง และนำพาไปจูงมือนักแสดงมุมที่สาม

ที่มา: ผู้วิจัย

4) การออกแบบเสียงครั้งที่ 2 เนื่องจากงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในเรื่อง ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”ผู้วิจัยสร้างแนวคิดตามจินตนาการมาจากบทการร่วมประเวณีของตัวละครตามบทประพันธ์ที่ปรากฏในวรรณกรรมพื้นบ้านของไทย ผู้วิจัยได้ทำการทดลองออกแบบเสียงดนตรีที่จะนำมาใช้ประกอบลีลาทางนาฏยศิลป์ โดยได้ออกแบบเสียงที่สามารถสร้างบรรยากาศของความรู้สึกที่แสดงถึงความขลัง มีความศักดิ์สิทธิ์เมื่อนักแสดงเข้าสู่เวทีการแสดง สามารถสร้างบรรยากาศของการแสดงที่ให้ความรู้สึกในเรื่องของอารมณ์ตัณหา ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทดลองเลือกเครื่องดนตรีโดยเลือกใช้อีเล็กทรอนิส์ คีย์บอรด์ (Electronic Keyboard) มาเป็นเครื่องดนตรีหลักในการออกแบบเสียง และในฉากการแสดงที่นำเสนอความเป็น อีโรติก (Erotic) จากการนำบทอัศจรรย์ในวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผนมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบบทการแสดงนั้น ผู้วิจัยได้ทดลองนำกรับเสภามาใช้ขยับเพื่อให้เกิดเสียงที่เป็นเอกษณ์ของการขับเสภา แต่การทดลองในครั้งนี้ยังไม่ได้ทดลองออกแบบเสียงร้องของการขับเสภา การทดลองออกแบบเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงในครั้งนี้ อีเล็กทรอนิกส์ คีย์บอรด์ (Electronic Keyboard) จะเป็นเครื่องดนตรีหลักสำหรับใช้ในการทดลอง เพื่อหาแนวทางในการออกแบบเสียงที่สามารถสร้างบรรยากาศของการแสดงที่ให้ความรู้สึกในเรื่องของอารมณ์ตัณหา สร้างบรรยากาศของความรู้สึกที่แสดงถึงความขลัง มีความศักดิ์สิทธิ์สำหรับนำไปใช้ประกอบลีลาการเคลื่อนไหวทางร่างกายของนักแสดง เพื่อสื่อสารให้กับผู้ชมการแสดงให้เกิดการรับรู้ เกิดความรู้สึกร่วมกับการแสดงที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอได้ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ทดลองการออกแบบเสียงโดยใช้ความเงียบมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงลีลาทางนาฏยศิลป์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับความคิดเห็นของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า

> คำจำกัดความของ Dance ในปัจจุบัน มีการพัฒนามาเรื่อย ๆ เริ่มตั้งแต่มีการแสดงเป็นเรื่องพัฒนาเรื่องของชุด เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ทำให้เห็นความเป็น Dance มากยิ่งขึ้น ในระยะหลังมีความเป็น (PureDance) โดยขจัดเสียงออกไปทำให้เห็นความชัดเจนของความเป็น (Dance) มากยิ่งขึ้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์,9 สิงหาคม 2559)

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 2 ในการทดลองออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งที่ 2 นี้ผู้วิจัยได้ยังคงคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่แสดงถึงความเป็นอีโรติก (Erotic) ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทอัศจรรย์ในวรรณกรรมที่กล่าวถึงเรื่องการหลับนอนที่พูดถึงมุ้ง และห้องนอนในบ้านเรือน ทำให้เกิดเป็นจินตนาการและนำไปสู่การทดลองการออกแบบอุปกรณ์ที่จะนำมาใช้ประกอบในการทำการแสดง ด้วยการนำแนวคิดในเรื่องของทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology) มาเป็นแนวทางในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยใช้แนวคิดแบบนาฏศิลป์

หลังสมัยใหม่ ผู้วิจัยได้ทำการทดลองจนได้ข้อสรุปในการเลือกใช้อุปกรณ์ดังกล่าวข้างต้นทั้งนี้ผู้วิจัยได้มีการสอบถามผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยด้วยการสัมภาษณ์ และตั้งประเด็นคำถามในเรื่องของอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 3 หัวข้อ 3.3.2 คำถามในการวิจัย หน้าที่ 127 และการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง หน้าที่ 133) นอกจากการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ผู้วิจัยได้ทดลองนำกระจกเงามาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์สื่อความหมายในเรื่องของการมอง เพื่อสนับสนุนประเด็นของแนวคิดหลักในเรื่องของการแอบดู ผนวกเข้ากับแนวความคิดการมอง ตามหลักทฤษฎีทางสถาปัตยกรรม และการมองตามหลักธรรมชาติของมนุษย์ ผู้วิจัยจึงได้แนวคิดตั้งต้นว่ากระจกเงาอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่จะช่วยสนับสนุนแนวคิดในเรื่องของการแอบมอง จะช่วยส่งเสริมให้นำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ให้มีความเป็นอีโรติก (Erotic) ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้สอดคล้องกับความคิดเห็นของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่กล่าวว่า “การใช้กระจกและน้ำ สามารถสร้างความรู้สึกและสื่อสารทางการแสดงได้” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 1 สิงหาคม 2559)

จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 ซึ่งประกอบไปด้วยองค์ประกอบในการทดลองขั้นตอนนี้ 5 ประการ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์การออกแบบเสียงและการออกแบบอุปกรณ์ โดยผู้วิจัยจะขอสรุปประเด็นปัญหาที่พบและแนวทางสำหรับการปรับปรุงการแสดง ดังแสดงในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.2 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบบทการแสดง	บทการแสดงยังไม่สามารถพัฒนาปรับปรุงให้เห็นประเด็นของตัณหาได้มากนักส่งผลให้การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 2 มีความแตกต่างไปจากเดิมไม่มากนัก เนื่องจากผู้วิจัยยังคงศึกษาวรรณกรรมเพื่อให้ได้ข้อมูลในการนำมาเป็นแนวทาง	ผู้วิจัยพยายามมองหาหากระบวนการของการศึกษาวิจัยที่จะสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางของการสร้างสรรค์บทการแสดงให้มีความน่าสนใจ สามารถที่จำไปเป็นโครงเรื่องของการแสดงละนำไปสู่การออกแบบลีลาที่มีความสอดคล้องกัน เพื่อให้ได้งานตามแนวคิดและจินตนาการของผู้วิจัย

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
	ในการคัดเลือกบทวรรณกรรมที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์บทการแสดง	
การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงที่ได้รับการคัดเลือกเข้ามาใหม่มีความถนัดในเรื่องของการเคลื่อนไหวด้วยลีลามากกว่าการแสดงอารมณ์ทำให้ในการแสดงลีลาทางนาฏยศิลป์นั้นยังขาดการแสดงออกในเรื่องของความรู้สึกของตัวละครตามบทการแสดงที่วางไว้	จากการที่ผู้วิจัยเป็นผู้ออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ให้กับนักแสดง ทำให้นักแสดงยังจำท่าที่ผู้วิจัยถ่ายทอดให้ไม่แม่นยำเท่าที่ควร ดังนั้นจึงต้องให้เวลากับนักแสดงในฝึกซ้อมเพื่อทบทวนความจำและปรับลีลาทางนาฏยศิลป์ให้เข้ากับบทเพื่อจะได้สร้างการสื่อสารทางด้านอารมณ์ให้กับนักแสดงได้มากยิ่งขึ้น
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	ปัญหาในเรื่องการยึดติดกับเรื่องเดิม(Stereotype) ได้รับการแก้ไข ทำให้ได้ลีทางนาฏยศิลป์ที่น่าสนใจมากขึ้น สำหรับลีลาทการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ที่ถ่ายทอดโดยนักแสดงชายและหญิงคู่กันนั้น ดูแล้วไม่ค่อยสื่อในเรื่องของความเป็นเรื่องของการร่วมประเวณีเท่าใดนัก เนื่องจากมีการใช้ท่าที่รวดเร็วทำให้ดูคล้ายการต่อสู้และยังขาดในเรื่องของการสื่อความหมายและการสื่อสารผ่านการแสดงไปยังผู้ชม	มองหารูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ที่มีความชัดเจนที่จะสามารถสื่อในเรื่องของการร่วมประเวณีได้แบบไม่อานาจารวมถึงต้องลดจังหวะความเร็วของการใช้ลีลาเพื่อจะช่วยทำให้ลีลาที่ถ่ายทอดออกมามีความชัดเจนและสื่อความหมายที่ต้องการนำเสนอได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
การออกแบบเสียง	เสียงที่นำมาใช้ประกอบลีลาในครั้งนี้ได้ทดลองนำกรับเสภามาขยับโดยใช้เป็นเสียงสดในการทดลอง พบว่ามีความน่าสนใจแต่ปัญหาที่พบคือเสียงของกรับที่นำมานั้นยังไม่ชัดเจนเนื่องจากผู้ขยับยังขาดประสบการณ์ในการใช้ จึงได้เสียงของการขยับกรับออกมาไม่ไพเราะนัก	ต้องหาผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการขยับกรับมาปฏิบัติจริงในการทดลองครั้งต่อไปเพื่อให้ได้เสียงที่ชัดเจนให้ความรู้สึกของความเสียงกรับเสภาที่มีความชัดเจนและไพเราะมากยิ่งขึ้น
การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	มุ้งที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์ในการแสดงยังคงมีขนาดที่เล็กเกินไป ขนาดของมุ้งไม่เพียงพอในการใช้งานเนื่องจากในฉากการแสดงที่นักแสดงชายจะต้องใช้มุ้งมาพันปิดร่างกายของนักแสดงนั้น สัดส่วนความยาวของมุมผ้ามุ้งนั้นมีความสั้นยาวไม่เท่ากันในแต่ละครั้งของการทดลอง ทำให้ได้ภาพของฉากตามจินตนาการไม่สวยเท่าที่ควรจะเป็น	ผู้วิจัยจะต้องดำเนินการแก้ไขขนาดของมุ้งให้มีขนาดที่กว้างและยาวมากขึ้นและจะต้องทำการจัดวางตำแหน่งของการใช้มุ้งเพื่อพันร่างกายของนักแสดงให้ได้สัดส่วนที่เท่ากัน เพื่อทำความยาวของมุมผ้าที่นักแสดงชายถือไว้มีสัดส่วนที่เท่ากัน เพื่อช่วยในเรื่องของการแบกรับน้ำหนักและทำให้ได้ภาพที่สวยงาม

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตได้ว่า ผลจากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 ส่วนใหญ่พบปัญหาในการออกแบบบทในการแสดงและการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ยังขาดความชัดเจน อีกทั้งจากผลการปฏิบัติการทดลองในครั้งที่สองทำให้ผู้วิจัยเกิดความชัดเจนในเรื่องข้อบกพร่องที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติการทดลอง เห็นแนวทางของประเด็นที่จะต้องดำเนินการปรับปรุงแก้ไขเพื่อพัฒนากระบวนการของการสร้างสรรค์ผลงานให้ได้ตามแนวคิด จึงจะได้สรุปประเด็นปัญหาที่พบจากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 เพื่อให้เห็นภาพรวมอีกครั้ง โดยแบ่งตามองค์ประกอบคือ

การออกแบบบทการแสดง บทการแสดงยังไม่เห็นประเด็นของตัณหาได้ชัดเจนมากนัก ส่งผลให้การทดลองในครั้งที่ 2 มีความแตกต่างไปจากเดิมไม่มากนักจึงจำเป็นที่ผู้วิจัยจะต้องหากระบวนการในการออกแบบบทการแสดงจากงานศิลปะด้านอื่นมาเป็นแนวทางในการศึกษาร่วมกัน เนื่องจากผู้วิจัยยังคงศึกษาวรรณกรรมเพื่อให้ได้ข้อมูลเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการคัดเลือกบทวรรณกรรมที่จะนำมาใช้สร้างบทการแสดงเพื่อความชัดเจนแตกต่างไปจากเดิม ผู้วิจัยจำเป็นที่จะต้องค้นหาให้เหมาะสมและสอดคล้องกับประเด็นของตันหาเพื่อให้ได้บทการแสดงที่เหมาะสมและชัดเจน

การคัดเลือกนักแสดง นักแสดงที่ได้รับการคัดเลือกเข้ามาใหม่มีความถนัดในเรื่องของการเคลื่อนไหวทางร่างกายมากกว่าการแสดงอารมณ์ทำให้ ขาดการแสดงออกในเรื่องของความรู้สึกของตัวละครตามบทที่วางไว้ จากการทดลองพบว่านักแสดงมีความกังวลกับลีลาทางด้านนาฏยศิลป์ส่งผลให้การแสดงออกทางด้านสีหน้าขาดอรรถรสในเรื่องอารมณ์ของตัวละครแต่ในด้านทักษะของการปฏิบัตินั้นถือว่านักแสดงมีศักยภาพทางด้านร่างกายในระดับดีมาก สำหรับในเรื่องของจำนวนของนักแสดงนั้นในการทดลองครั้งนี้คาดว่าน่าจะเพียงพอกับการแสดง

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ปัญหาในเรื่องการยึดติดกับเรื่องเดิม (Stereotype) ได้รับการแก้ไขทำให้ได้ลีทางนาฏยศิลป์ที่น่าสนใจมากขึ้น สำหรับลีลาทางนาฏยศิลป์ของนักแสดงชายและหญิงในการแสดงคู่กันนั้น ยังไม่สื่อในเรื่องของการร่วมประเวณีเท่าใดนัก เนื่องจากมีการใช้ท่าที่รวดเร็วทำให้ดูคล้ายการต่อสู้ ผู้วิจัยจะได้ดำเนินการแก้ไขยืดจังหวะเพื่อให้การใช้ลีลาทางนาฏศิลป์ในฉากนี้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

การออกแบบเสียง เสียงที่นำมาใช้ประกอบลีลาในครั้งนี้ได้ทดลองนำกรับเสภามาขยับโดยใช้เป็นเสียงสดในการทดลอง พบว่ามีความน่าสนใจแต่ปัญหาที่พบคือเสียงของกรับที่นำมานั้นยังไม่ชัดเจนเนื่องจากผู้ขยับยังขาดประสบการณ์ในการใช้ต้องหาผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการขยับกรับมาปฏิบัติจริงในการทดลองครั้งต่อไปเพื่อให้ได้เสียงที่ชัดเจนให้ความรู้สึกของความเสียงกรับเสภาที่มีความไพเราะมากยิ่งขึ้นซึ่งอาจจะให้อารมณ์ความรู้สึกทางเพศ อีโรติก (Erotic) ตามบทประพันธ์ได้ดีมากกว่า ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องทดลองเปลี่ยนจังหวะและจะต้องศึกษาเรื่องการใช้เพลงหรือดนตรีประกอบการแสดงชนิดอื่น ๆ มาเพื่อใช้เพิ่มเติมหรือทดแทน

การออกแบบอุปกรณ์ มุ้งที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์ในการแสดงยังคงมีขนาดที่เล็กเกินไปเนื่องจากในฉากการแสดงนี้นักแสดงชายจะต้องใช้มุ้งมาพันปิดร่างกายของนักแสดงหญิงหลังจากใช้มุ้งพันไปบนร่างกายของนักแสดงหญิงแล้วนั้นสัดส่วนความยาวของมุมผ้าที่นักแสดงชายถือไว้นั้นมีความสั้นยาวไม่เท่ากันในแต่ละครั้งของการทดลอง ผู้วิจัยจะต้องดำเนินการแก้ไขให้มุ้งมีขนาดที่กว้างและยาวมากขึ้นและจะต้องทำการจัดวางตำแหน่งของการใช้มุ้งเพื่อพันร่างกายของนักแสดงให้ได้สัดส่วนที่เท่ากัน เพื่อช่วยในเรื่องของการแบกรับน้ำหนักและทำให้ได้ภาพที่สวยงามตามจินตนาการ

4.2.1.4 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3

จากการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในครั้งที่ 2 ที่ผ่านมาแล้วนั้น จากการศึกษาถึงจุดอ่อนและจุดแข็ง ทำให้เห็นปัญหาในการสร้างสรรค์ผลงานในเรื่องขององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่ชัดเจนมากขึ้นดังเช่นองค์ประกอบในเรื่องของบทการแสดงที่ยังขาดความชัดเจนและความน่าสนใจ เรื่องของลีลาทางนาฏยศิลป์ที่ยังขาดในเรื่องของการสื่อความหมายและการสื่อสารผ่านการแสดงไปยังผู้ชม รวมถึงปัญหาในเรื่องของเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงที่ยังไม่สื่อในเรื่องของความเป็นตัณหาเท่าที่ควร การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 นี้ผู้วิจัยจะได้ดำเนินการทดลองในเรื่องขององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่ผ่านมาทั้ง 5 องค์ประกอบและจะได้ทดลองเกี่ยวกับสถานที่ในการแสดงเข้ามาเพิ่มเติม โดยมีรายละเอียดของการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 3

1.1) แรงบันดาลใจในการแสดง ผู้วิจัยได้แนวคิดของการสร้างสรรค์งานทางด้านทัศนศิลป์ในเรื่องของการรับรู้ (Perception) ที่เกิดจากการมอง (Visual) จากแนวคิดดังกล่าวผู้วิจัยมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานร่วมกับแนวคิดในเรื่องของการแอบดู (Peep) โดยได้นำหลักทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้นไปใช้เทียบเคียงในการการทดลองปฏิบัติการออกแบบองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ในเพื่อให้ได้รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ต่อไป

1.2) การวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากสิ่งสิ่งเร้าที่เกิดจากการมองเห็น (Visual stimuli) ที่ได้มาจากการอ่านบทอัศจรรย์ในวรรณกรรมไทย ทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจ ที่จะสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวกับเรื่องของตัณหาและกามวิสัย (Erotic) เนื่องจากบทประพันธ์นั้นได้บรรยายการเสพสังวาสของตัวละครไว้อย่างถึงพริกถึงขิง แบบตรงไปตรงมา และจากแรงบันดาลใจดังกล่าวจะได้นำแนวคิดหลักที่ว่าด้วยเรื่องของการมอง (Visual) และเรื่องของการแอบดู (Peep) มาเป็นแนวทางในการวางโครงเรื่องที่สนับสนุนประเด็นในเรื่องมุมมองที่เกี่ยวเนื่องกับเรื่องของตัณหาที่ปรากฏในบทอัศจรรย์จากวรรณกรรม

1.3) โครงสร้างบทการแสดง ฉาก 1 กำเนิดแห่งตัณหาในฉากนี้ผู้วิจัยจะได้นำเสนอเรื่องราวของความรักกับพฤติกรรมความอยากที่เกิดจากตัณหาที่ไม่อาจควบคุมได้ มุ่งเน้นให้เห็นถึงอารมณ์ของการแสดงที่เกิดจากพฤติกรรมความอยากของอารมณ์ที่ขาดสติไม่สามารถความคุมความอยากนั้นได้ จนก่อกำเนิดตัณหา ฉาก 2 คลั่งรักหลงใหล ผู้วิจัยต้องการนำเสนอเรื่องราวของการแสดงที่สื่อถึงการเสพสังวาสของตัวละครหรือกามวิสัย (Erotic) โดยใช้ลีลาทางนาฏยศิลป์เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายของการร่วมเพศหรือกามวิสัย (Erotic) ด้วยลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามเนื้อหาของบทอัศจรรย์จากวรรณกรรม ลีลาทางนาฏยศิลป์กจะเป็นการบอกเล่าเรื่องราวของความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละคร สื่อให้เห็นถึงอารมณ์ความเร้าร้อนที่เกิดขึ้นในระหว่าง

การร่วมประเวณีของตัวละคร ฉาก 3 ผูกพันลงเอย เมื่อผ่านพ้นช่วงเวลาแห่งอารมณ์ของการคลั่งรัก ในฉากนี้ตัวละครก็จะแสดงถึงความรู้สึกที่เกิดขึ้นหลังจากที่ได้มีการร่วมประเวณี ในลักษณะของอารมณ์ความผูกพัน อาลัยอาวรณ์ พยายามจะกลับหาคนรักเพื่อทำในสิ่งที่ตนเองปราถนา แต่ในขณะเดียวกันก็จะมีตัวละครอีกตัวที่จะแสดงลีลาของการยืนมองและแสดงอารมณ์การมองผ่านแบบไม่สนใจ แล้วเดินออกจากเวทีไปเพื่อสื่อความหมายของการเปลี่ยนผ่านและจากเดินจากไป

2) การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 3 ในการทดลองครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้นักแสดงกลุ่มเดิมที่ได้ผ่านการทดลองปฏิบัติการเคลื่อนไหวลีลาในครั้งที่สองและได้เลือกนักแสดงที่มีทักษะในการทางการแสดงสูง มีบุคลิกใกล้เคียงกับตัวละครตรงตามบทวรรณกรรม ได้แก่นักแสดงชาย 1 คน และนักแสดงหญิง 1 คน เพื่อให้นักแสดงดังกล่าวได้ทดลองด้นสดในสถานการณ์ของการแสดงลีลาท่าทางของการร่วมประเวณีหรือกามวิสัย (Erotic) ตามเนื้อหาของบทอัศจรรย์จากวรรณกรรม

3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 3

3.1) การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงสำหรับการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ผู้วิจัยให้นักแสดงฟังและศึกษาความหมายของบทประพันธ์ที่นำมาจากบทอัศจรรย์จากวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผน โดยเนื้อหานั้นมีความหมายเกี่ยวกับการร่วมประเวณีของตัวละครระหว่างขุนแผน และ นางพิมพ์ และได้ให้นักแสดงทดลองเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสดตามความเข้าใจจากเนื้อหาของบทอัศจรรย์ที่ผู้วิจัยหยิบยกมาใช้เป็นสถานการณ์ในการด้นสด โดยผู้วิจัยต้องการให้นักแสดงออกแบบลีลาทางด้านนาฏยศิลป์ตามจินตนาการของตนเองเพื่อให้ได้รูปแบบของลีลาทางนาฏยศิลป์ที่เกิดจากตัวของนักแสดงเอง จากการปฏิบัติการทดลองเพื่อออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวในครั้งนี้พบว่านักแสดงไม่เข้าใจความหมายของคำที่ปรากฏในบทประพันธ์ในบางคำ จึงไม่สามารถตีความและถ่ายทอดลีลาออกมาได้ชัดเจนนัก ตัวอย่างของจากการศึกษาบทอัศจรรย์จากวรรณกรรมที่นำมาใช้กำหนดเป็นสถานการณ์ให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสด (Improvise) เพื่อค้นหาลีลาทางนาฏยศิลป์เป็นบทประพันธ์จากเรื่อง เสภาขุนช้างขุนแผน โดยผู้วิจัยได้เลือกหยิบเนื้อหาที่มีสาระสำคัญอันเกี่ยวกับบทการร่วมประเวณีของตัวละครโดยมีเนื้อหาตามบทประพันธ์ดังนี้

ว่าพลางโลมเล้าเอามือลูบ ประจงจูบแก้มซ้ายแล้วย้ายขวา
อกแอบอิงสวาทไม่คลาดคลา แนบหน้ามือประคองให้น้องนอน
กำเริบราคเสียวกระสันประหวั่นจิต หวุดหวิดวุ่นวายกายกระฉ่อน
พระพายพัดชัดคลื่นในสาคร กระท้อนกระทบกระทั่งฝั่งกระเทือน

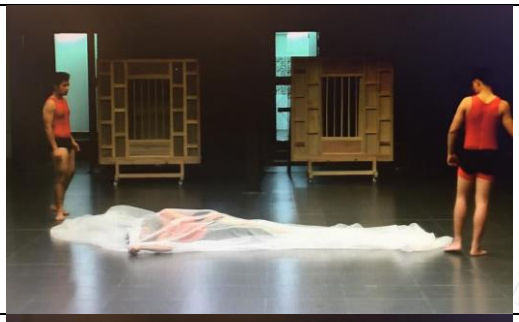
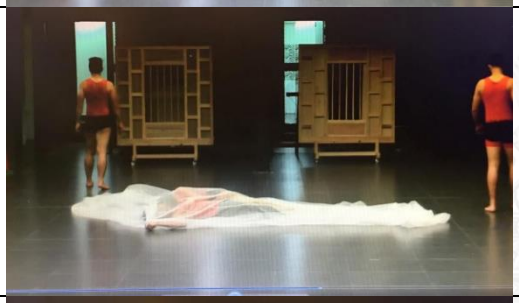
เรือไหหลำแล่นล่องเข้าคลองน้อย ฝนปรอยฟ้าลั่นสนั่นเลื่อน
ไต้ก๋งหลงบ่ายศีรษะเชือน เบือนเข้าติดตื้นแตกกับตอ
(หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมทย์, 2530: 78)

พลางเป่าปัถมังกระทั่งทรวง สายทองง่วงงงงวยระทวยนิ่ง
ทำตาปริบปรอยม่อยประวิง เจ้าพลายอิงเอนทับลงกับเตียง
ค่อยขยับจับเขยื้อนแต่น้อยน้อย ฝนปรอยฟ้าลั่นสนั่นเปรี้ยง
ลมพัดซัดคลื่นสำเภาเอียง ค่อยหลีกเลี่ยงแล่นเลียบตลิ่งมา
พายุหนักชักใบได้ครึ่งรอก แต่เกลือกกลอกกลับกลิ้งอยู่หนักหนา
ทอดสมอรอท้ายเป็นหลายครา เภตราหยุดแล่นเป็นคราวคราว
สมพาสพิมดุจริมแม่น้ำตื้น ไม่มีคลื่นแต่ระลอกกระฉอกฉาว
ปะสายทองดุจต้องพายุว่าว พอออกอ่าวก็พาจมล่มลงไป
(หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมทย์, 2530: 79)

จากการปฏิบัติการทดลองเพื่อออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำบทอัศจรรย์จากประพันธ์ของวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผนมาใช้เป็นบทในการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ด้วยการตีความหมายและเคลื่อนไหวร่างกายตามความหมายของบทอัศจรรย์โดยให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสด (Improvise) เพื่อค้นหาลีลาทางนาฏยศิลป์ควบคู่กับการออกแบบลีลาจากแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยจะได้นำเสนอรายละเอียดของการทดลองในออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ไว้ดังต่อไปนี้

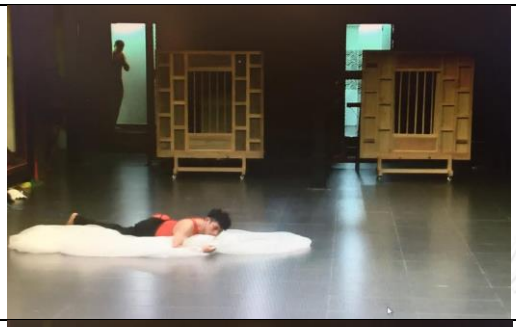
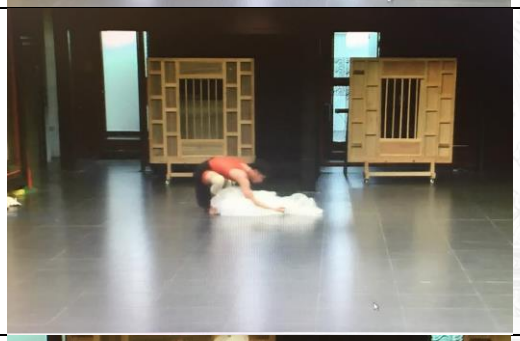
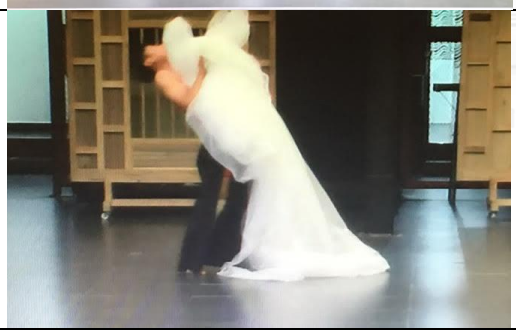
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.53 นักแสดงกำลังทำท่า “การตีความถึงการเดินทางสู่จุดสำเร็จ”จากภาพดังกล่าวเป็นการอธิบายการตีความถึงการเดินทางสู่จุดสำเร็จของคนทั้งสองในการร่วมรักหรือหมายถึงการถึงจุดสุดยอดด้วยการสำเร็จความใคร่

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายทั้งสี่คนที่อยู่นอกมุ้ง มาที่เชือกที่ผูกหูมุ้งแล้วทำการปลดเชือกออก โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายทั้งสี่คนเดินมาที่มุมของมุ้งทั้งสี่
	แล้วต่อเนื่องด้วยทำการปลดเชือกที่ผูกออกให้มุ้งที่กางอยู่หล่นลงมาปกคลุมนักแสดงชายและนักแสดงหญิงที่นอนทำลีลาอยู่ภายใต้มุ้ง
	นักแสดงที่อยู่ภายนอกมุ้งเดินออกไปจากพื้นที่แสดง และนักแสดงชายและนักแสดงหญิงค่อย ๆ มุดออกมามุ้งที่ถูกปกคลุมและสิ้นสุดลงที่นักแสดงหญิงเดินออกไปจากพื้นที่แสดงเป็นคนสุดท้าย เหลือไว้แต่นักแสดงชายเพียงลำพังกับมุ้งที่ยังคงกองอยู่ที่พื้น

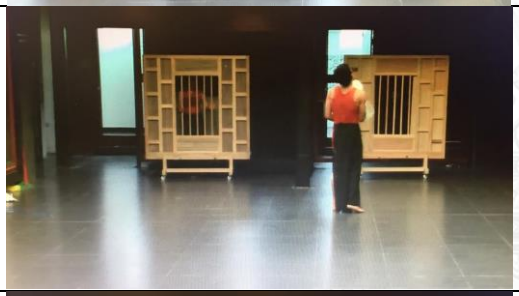
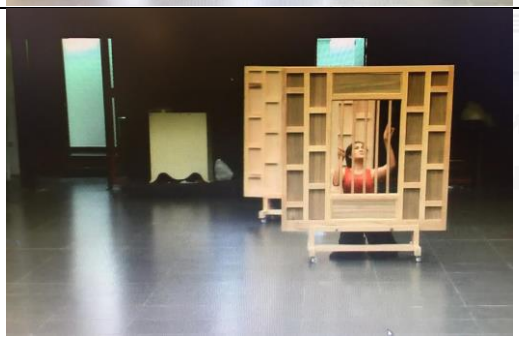
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.54 นักแสดงกำลังทำท่า “การตีความว่าถึงแม้กามกิจจะสำเร็จเสร็จสิ้นลง”จากภาพดังกล่าวมุ่งเน้นอธิบายการตีความว่าถึงแม้กามกิจจะสำเร็จเสร็จสิ้นลง ณ ตอนนั้น แต่มันก็ไม่ได้หนีไปไหน มันยังตงตกตะกอนอยู่ภายใต้จิตสำนึกที่รอวันเติมเชื้อให้ติดขึ้นใหม่

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายกำลังทำลีลาด้นสดร่วมกับมุ้ง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายกำลังทำลีลาด้นสดร่วมกับมุ้ง (ต่อ)
	เป็นภาพที่นักแสดงชายกำลังทำลีลาด้นสดร่วมกับมุ้ง (ต่อ)

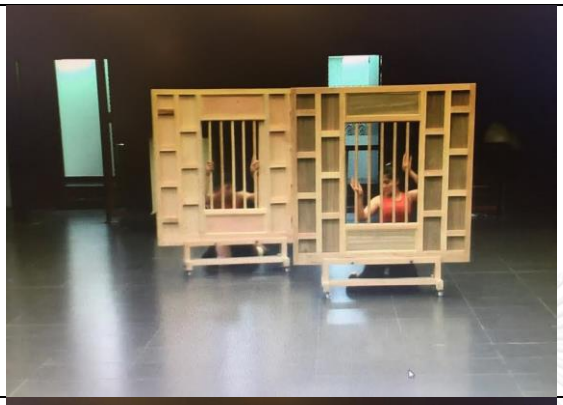
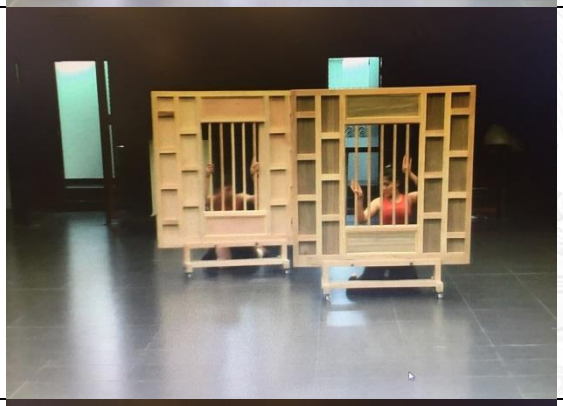
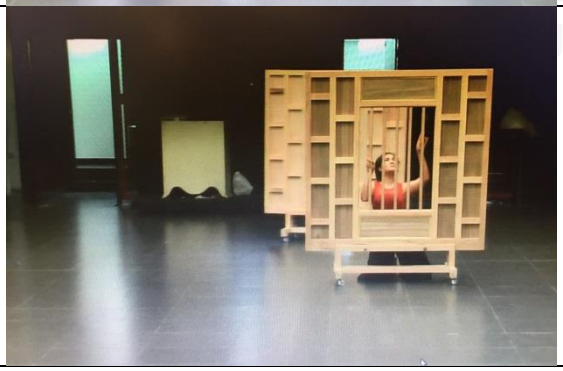
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.55 นักแสดงกำลังทำท่า “การตีความถึงการเพรียกหา”จากภาพดังกล่าวมุ่งเน้นอธิบายการตีความถึงการเพรียกหาผ่านการมองลอดช่องลูกกรงหน้าต่าง ซึ่งฉากที่นำมาใช้นั้นนำแนวคิดมาจากบ้านทรงไทยภาคกลางที่ได้แนวคิดมาจากวรรณกรรมพื้นบ้านที่ผู้วิจัยอ้างอิง และฉากผนังหน้าต่างนั้นยังสามารถใช้เป็นสัญญะถึงความเป็นพื้นที่ส่วนตัว

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายกำลังถือมุ้งซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงออกไปจากพื้นที่และนักแสดงหญิงอีกคนหนึ่งกำลังเคลื่อนฉากซึ่งถูกออกแบบเป็นผนังหน้าต่างบ้านโบราณเข็นเข้ามาสู่พื้นที่แสดง
	โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายที่เสร็จสิ้นการทำลีลาด้นสดถือมุ้งเดินออกไปจากพื้นทีแสดง และต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงอีกคนหนึ่งกำลังเข็นฉากซึ่งถูกออกแบบเป็นผนังบ้านทรงไทยที่มีบานหน้าต่างเป็นช่อง
	โดยนักแสดงหญิงผู้นั้นทำการคุกเข่าอยู่หลังฉากและใช้มือจับที่ลูกกรงหน้าต่างผลักดันฉากออกมาในลักษณะของการเดินเข่าพร้อมกับใช้สายตาทอดมาออกมาผ่านลูกกรงหน้าต่างสิ้นสุดลงด้วยการที่นักแสดงหญิงเข็นฉากเข้ามากลางพื้นที่แสดงฝั่งซ้าย

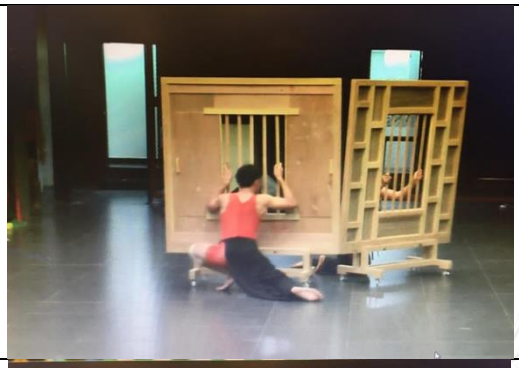
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.56 นักแสดงกำลังทำท่า “มุ่งเน้นเรื่องเพรียกหาแล้ว ยังมุ่งเน้นการนำอุปกรณ์มาใช้”จากภาพดังกล่าวนอกจากจะมุ่งเน้นเรื่องเพรียกหาแล้ว ยังมุ่งเน้นการนำอุปกรณ์มาใช้เพื่อสร้างลีลาไม่ให้เกิดความราบแบนในการมองของผู้ชม รวมถึงเป็นลีลาย่อย ๆ ในการเชื่อมโยงไปสู่ลีลาท่าหลัก

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายเข็นฉากอีกหนึ่งชิ้นที่มีลักษณะแบบเดียวกันตามออกมา โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายเข็นฉากออกมาจากมุมซ้ายด้านหลังของพื้นที่แสดงในลักษณะของการเดินคลานเข่า
	มือจับที่ลูกกรงเพื่อบังคับฉากออกมาตามต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงที่ออกมาก่อนแล้วนั้นไปในทิศทางที่สวนทางกันไปเพื่อไปยังพื้นที่แสดงฝั่งขวาด้านหน้า
	และสิ้นสุดลงด้วยการที่ฉากทั้งสองชิ้นขึ้นมาอยู่ในระดับเดียวกัน

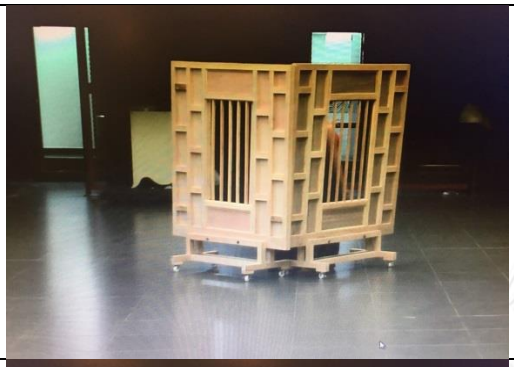
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.57 นักแสดงกำลังทำท่า “มุ่งเน้นเรื่องเพรียกหาแล้ว ยังมุ่งเน้นการนำอุปกรณ์มาใช้” จากภาพดังกล่าวมุ่งเน้นอธิบายการความต้องการแห่งอารมณ์ที่มันเกิดเป็นวังวน

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายพลิกฉากกลับหลังหัน โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายพลิกฉากกลับหลังหันเพื่อให้ฉากข้างขวาประชิดกับฉากของนักแสดงหญิงฝั่งขวาเช่นกัน
	ต่อเนื่องด้วยทั้งคู่ยังคงคลานเข่าและใช้มือบังคับฉากให้หมุนเป็นวงกลมหนึ่งรอบโดยที่ยังคงให้ฉากด้านข้างติดกัน พร้อมกับแสดงสายตาเพรียกหาให้กันและกันผ่านช่องลูกกรง
	และสิ้นสุดลงเมื่อการหมุนฉากนั้นกลับมาครบรอบยังตำแหน่งของตน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.58 นักแสดงกำลังทำท่า“มุ่งเน้นเรื่องเรียกหา”ให้ความสำคัญกับการนำอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาใช้จากภาพดังกล่าวมุ่งเน้นให้ผู้ชมได้ร่วมจินตนาการถึงภาพที่จะเกิดขึ้นเบื้องหลังฉาก จากภาพเบื้องหน้าที่เห็นเป็นบางส่วน ซึ่งแน่นอนว่าการมองคือขั้นตอนเริ่มแรกในการกระตุ้นให้เกิดตัณหา

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงนำฉากทั้งสองชิ้นมาประกบทำมุมฉาก โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายพลิกฉากกลับหลังหันอีกรอบเพื่อให้ฉากทั้งสองชิ้นเสมอหน้ากัน การดึงฉากเข้าหากันให้เป็นมุมฉากเสมือนว่าอยู่ในห้องเดียวกัน
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายและนักแสดงหญิงเริ่มต้นที่จะเปลื้องเสื้อผ้าให้กันและกัน นักแสดงชายมองลอดออกมาที่หน้าต่างแล้วทำการปิดบานเลื่อนหน้าตาทั้งสองบาน เสมือนว่าไม่ต้องการให้ใครได้ล่วงรู้การร่วมรัก นักแสดงชายและหญิงที่อยู่หลังจากนั้นเปลื้องเสื้อผ้าออกกองลงที่พื้น
	ในจังหวะนี้ผู้วิจัยต้องการสร้างจินตภาพแก่ผู้ชมโดยมุ่งเน้นการมองต่ำผ่านช่องขาที่เห็นท่าทางของนักแสดงทั้งสองผ่านลีลา สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงนำมือมาจับที่ขอบฉากด้านบนและติดตามด้วยมือของนักแสดงชายทาบมือลงที่มือของนักแสดงหญิงด้วยท่าทางที่บีบเกร็ง

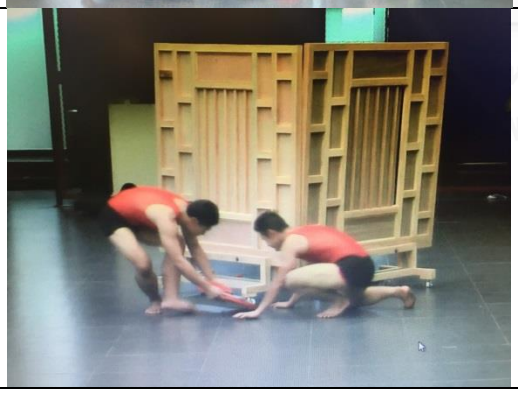
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.59 นักแสดงกำลังทำท่า“มุมมองที่สะท้อนภาพ”จากภาพดังกล่าวมุ่งเน้นอธิบายเรื่องมุมมองที่สะท้อนภาพ โดยใช้แนวคิดกระจกโค้งนูนที่อยู่ตามทางสามแยกมาส่อง ซึ่งกระจกโค้งนูนนี้จะสร้างภาพที่บูดเบี้ยวเกินความเป็นจริง เหมือนกับการหลอกลวงให้หลงไปกับตัณหา และผู้วิจัยมีความต้องการดึงให้ผู้ชมเข้ามีส่วนร่วมต่อการมอง โดยการกระตุ้นผ่านการเห็นคนอื่นทำในสิ่งที่น่าละอายในที่นี่ก็คือนักแสดงที่กำลังแอบมอง

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงชายสองคนถือกระจกออกมาส่องแอบดู โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงชายถือกระจกนูนโค้งออกมาจากฝั่งซ้ายด้านหลังของพื้นที่แสดง และนักแสดงชายอีกคนออกจากฝั่งขวาของพื้นที่แสดง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงที่ไม่ได้ถือกระจกเริ่มสอดส่องตามรูช่องว่างของผนัง และนักแสดงที่ถือกระจกเริ่มยกกระจกขึ้นสูงเหนือฉากเพื่อให้นักแสดงที่เคยสอดล่องช่องรูผนังนั้นได้มองผ่านกระจก
	ซึ่งนักแสดงที่ถือกระจกจะมองที่สัญลักษณ์มือจากนักแสดงที่ไม่ได้ถือกระจกให้คอยปรับเคลื่อนมุมของกระจกให้ตกสะท้อนภาพของนักแสดงที่อยู่หลังฉาก และสิ้นสุดลงเมื่อการเคลื่อนกระจกของนักแสดงทั้งสองสอดส่องจนครบรอบของฉากนั้น

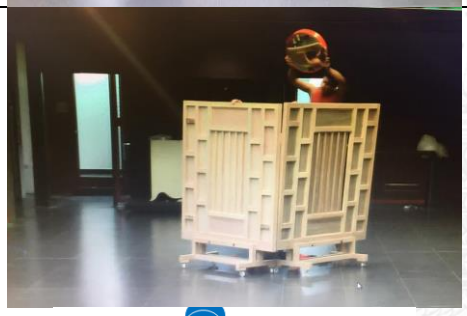
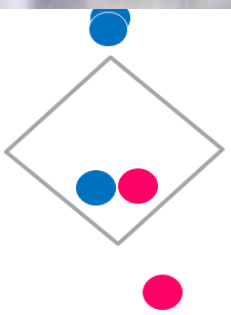
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.60 นักแสดงกำลังทำท่า “กระจกช้อนส่องจากมุมต่ำ”จากภาพดังกล่าวมุ่งเน้นอธิบายการใช้กระจกช้อนส่องจากมุมต่ำ เพื่อย้อนมองภาพจากด้านบน โดยได้แนวคิดจากการใช้กล้องหรือกระจกแอบถ่ายหรือแอบส่องใต้กระโปรง ซึ่งในท่าทางนี้ผู้วิจัยต้องการกระตุ้นความรู้สึกใคร่รู้ยิ่งขึ้นจากภาพของนักแสดงทั้งสองที่กำลังส่อง

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงช่วยกันส่องกระจกช้อนในมุมต่ำ
	โดยเริ่มต้นจากที่นักแสดงทั้งสองเริ่มช่วยกันประคองกระจกลงกับพื้นต่อเนื่องด้วยการทำองศาเฉียงเล็กน้อยเข้าหาฉาก
	เพื่อให้ได้ภาพสะท้อนที่มองย้อนกลับไปด้านบนเห็นภาพนักแสดงชายหญิงที่อยู่หลังฉาก และสิ้นสุดลงด้วยการวนจนครบรอบฉากนั้นหนึ่งรอบ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.61 นักแสดงกำลังทำท่า “การใช้กระจกส่องจากมุมบนเพื่อตกสะท้อนภาพจากด้านล่าง” สิ้นสุดลงด้วยการที่นักแสดงที่ขี่คอกันเดินวนรอบฉาก ซึ่งเทคนิคนี้คาดหวังให้ผู้ชมมีส่วนร่วมต่อการอย่างลับ ๆ นั่นก็หมายถึงเรากำลังจะเข้าไปสู่ห้วงแห่งตัณหาโดยไม่รู้ตัว

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เป็นภาพที่นักแสดงขี่คอช่วยกันส่องกระจกจากด้านบน เริ่มต้นจากที่นักแสดงขี่คอกัน
 	ต่อเนื่องด้วยการชูกระจกขึ้นเหนือศีรษะของตน สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย
	เพื่อให้ภาพสะท้อนของนักแสดงชายหญิงที่อยู่หลังฉากได้แสดงต่อผู้ชมจากมุมสูงและสิ้นสุดลงด้วยการที่นักแสดงที่ขี่คอกันเดินวนรอบฉากนั้นกลับมาตำแหน่งเดิม

ที่มา: ผู้วิจัย

4) การออกแบบเสียงประกอบการแสดงครั้งที่ 3 จากการออกแบบเสียงในการทดลองครั้งที่สอง ผู้วิจัยได้ทดลองนำกรับเสภามาใช้ขยับเพื่อให้เกิดเสียงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการขับเสภาโดยจะแตกต่างจาการทดลองในครั้งที่ 2 คือ ในการทดลองครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้ทดลองให้นักแสดงได้ทดลองขับเสภาเพื่อให้ได้ความชัดเจนของการหาแนวทางในการนำเสียงไปใช้กับการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามลีลาทางนาฏยศิลป์ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทดลองขยับกรับเสภาควบคู่ไปกับการขับเสภาของนักแสดง โดยได้ทดลองเพื่อหาวิธีการขับเสภาในรูปแบบที่มีความแตกต่างจากการขับเสภาแบบเดิม เพื่อให้ได้เสียงของการขับเสภาในรูปแบบใหม่ในแต่ยังคงไว้ซึ่งเสียงเอื้อนและการขยับกรับและเนื่องจากเป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ผู้วิจัยจึงได้ทดลองดัดแปลงการขับเสภาให้มีทำนองที่ยาวขึ้นกว่าการขับเสภาในแบบมาตรฐาน เพื่อยืดจังหวะให้นักแสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาทางนาฏศิลป์ได้ทันตามบทร้องและสอดคล้องกับความหมายตามบทเสภาที่นำมาใช้ประกอบการทดลองผู้วิจัยคาดหวังว่าเสียงของเสภาจะให้ความรู้สึกในเรื่องของอารมณ์ตัณหาที่ได้บรรยายไว้ในบทอัศจรรย์ให้เกิดแก่ผู้ชมการแสดงได้ โดยผู้วิจัยได้เลือกหยิบเนื้อหาที่มีสาระสำคัญอันเกี่ยวกับบทการร่วมประเวณีของตัวละครจากบทอัศจรรย์ของบทวรรณกรรมเรื่อง เสภาขุนช้างขุนแผน โดยมีเนื้อหาตามบทประพันธ์ดังนี้

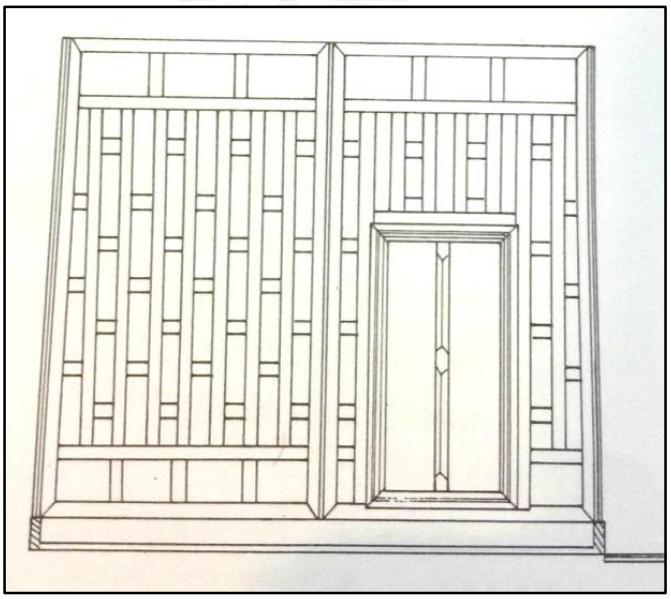
ว่าพลางโลมเล้าเอามือลูบ ประจงจูบแก้มซ้ายแล้วย้ายขวา
อกแอบอิงสวาทไม่คลาดคลา แนบหน้ามือประคองให้น้องนอน
กำเริบราคเสียวกระสันประหวั่นจิต หวุดหวิดวุ่นวายกายกระฉ่อน
พระพายพัดชัดคลื่นในสาคร กระท้อนกระทบกระทั่งฝั่งกระเทือน
เรือไหหลำแล่นล่องเข้าคลองน้อย ฝนปรอยฟ้าลั่นสนั่นเลื่อน
ไต้ก๋งหลงบ่ายศีรษะเชือน เบือนเข้าติดตื้นแตกกับตอ

(หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมทย์, 2530: 78)

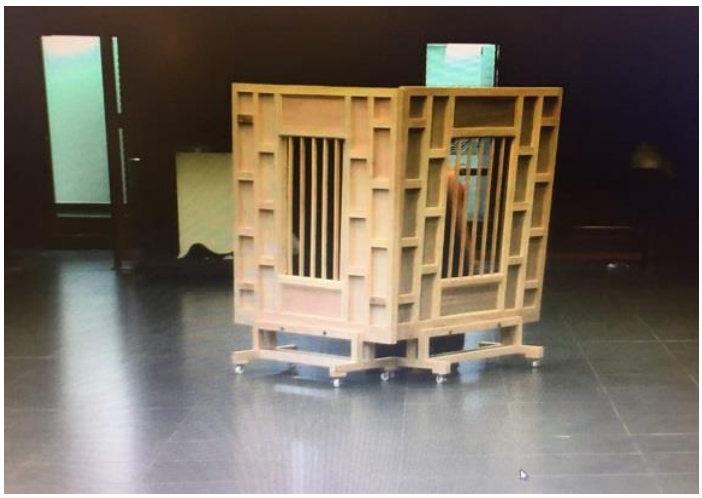
พลางเป่าปัถมังกระทั่งทรวง สายทองง่วงงงงวยระทวยนิ่ง
ทำตาปริบปรอยม่อยประวิง เจ้าพลายอิงเอนทับลงกับเตียง
ค่อยขยับจับเขยื้อนแต่น้อยน้อย ฝนปรอยฟ้าลั่นสนั่นเปรี้ยง
ลมพัดชัดคลื่นสำเภาเอียง ค่อยหลีกเลี่ยงแล่นเลียบตลิ่งมา
พายุหนักชักใบได้ครึ่งรอก แต่เกลือกกลอกกลับกลิ้งอยู่หนักหนา
ทอดสมอรอท้ายเป็นหลายคราเภตราหยุดแล่นเป็นคราวคราว
สมพาสพิมดุจริมแม่น้ำตื้น ไม่มีคลื่นแต่ระลอกกระฉอกฉาว
ปะสายทองดุจต้องพายุว่าว พอออกอ่าวก็พาจมล่มลงไป

(หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมทย์, 2530: 79)

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 3 ในการทดลองออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งที่ 3 นี้ผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนขนาดของมุ้งให้มีขนาดของความกว้างและความยาวที่มากขึ้น และได้นำอุปกรณ์กระจกเงา และฉากฝาบ้านทรงไทยฝาบ้านเรือนไทยมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการเพื่อสื่อความหมายของการแอบมอง และช่วยแสดงที่แสดงถึงความเป็นอีโรติก (Erotic) ฉากฝาบ้านเรือนไทยเปรียบได้กับห้องนอนหรือเรือนหอตามบทวรรณกรรมที่กล่าวถึงเรื่องการหลับนอน ทำให้เกิดเป็นจิตนาการและนำไปสู่การทดลอง อุปกรณ์กระจกจะถูกนำมาใช้เป็นอุปกรณ์ส่องเพื่อสื่อความหมายในเรื่องของการแอบดู โดยนักแสดงจะเปลี่ยนทิศทางของการแสดงไปตามมุมต่าง ๆ ในลักษณะของการแอบดู แต่ภาพที่ปรากฏในกระจกนั้นจะนำเสนอต่อผู้ชมการแสดงโดยหากผู้ชมการแสดงมองตามเข้าไปในกระจกที่นักแสดงถือจึงจะเห็นภาพลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงที่ปรากฏอยู่หลักฉากฝาบ้านเรือนไทย ซึ่งอุปกรณ์ทั้งสองอย่างนี้จะถูกใช้คู่กันในการสร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 4.62 ภาพฝาประจันห้องแบบฝาปะกน
ที่มา: หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมทย์, 2530: 80



ภาพที่ 4.63 ฉากฝาบ้านเรือนไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

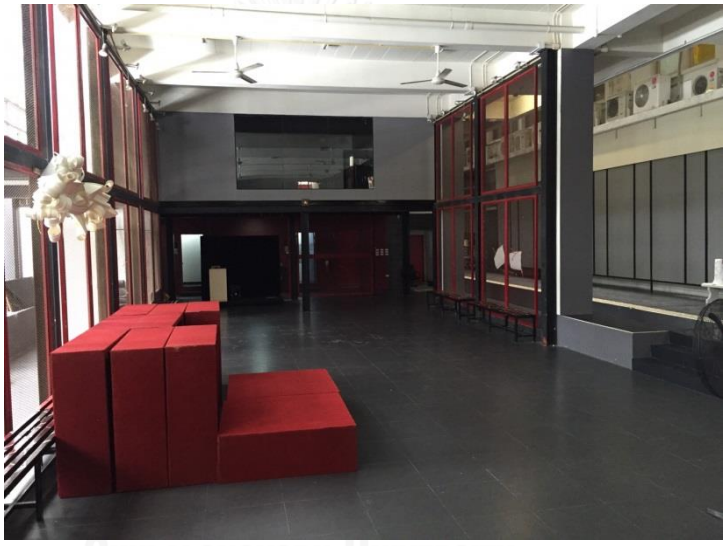
6) การออกแบบสถานที่แสดงครั้งที่ 3 จากที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากเอกสารและตำรางทางวิชาการพบว่าในหนังสือหลาย ๆ เรื่องรวมถึงผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการวิจัยได้กล่าวไว้ว่า กามวิสัย (Erotic) มักจะเริ่มจากจุดใกล้ตัว คือในเรื่องธรรมชาติเมื่อเวลาที่คนเราจะร่วมเพศกันมักจะนิยมทำกันในที่รโหฐาน โดยผู้วิจัยอนุมานคำว่า “รโหฐาน” ก็คือบ้านหรือห้องส่วนตัว จึงได้เกิดความคิดที่จะเลือกทำการทดลองในการทดลอง โดยใช้พื้นที่ห้องพักในคอนโดซึ่งเป็นที่อยู่อาศัยของตนเอง และไม่เลือกใช้พื้นที่ในห้องซ้อมเต้น โดยในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้ให้นักแสดงมองหาพื้นที่ส่วนตัวและเคลื่อนไปตามจุดต่าง ๆ ภายคอนโด โดยเริ่มจาก ห้องโถง แล้วเคลื่อนไปที่โซฟาในห้องรับแขก ระเบียง และในห้องน้ำ โดยเหตุผลสนับสนุนแนวคิดนี้ก็เนื่องจากว่าคนเรามักจะเลือกพื้นที่ส่วนตัวในการทำกิจกรรมที่เกี่ยวกับเรื่องที่มักต้องการปกปิดซ่อนเร้น โดยเฉพาะเรื่องของอารมณ์ที่เกิดจากความรู้สึกทางเพศ อีโรติก (Erotic) มักจะเกิดจากพื้นและเลือกกระทำในพื้นที่ส่วนตัวและเคลื่อนไปตามจุดต่าง ๆ ภายในบ้าน เช่นห้องนอน ดังนั้นแล้วทำให้ผู้วิจัยเชื่อว่าบ้านน่าจะเป็นสถานที่ในการที่จะเลือกทดลอง มันจะทำให้รู้สึกปลอดภัยและเมื่อต้องหาพื้นที่สำหรับใช้ในการนำเสนอผลงาน ผู้วิจัยจึงได้แนวคิดของพื้นที่สี่เหลี่ยม ซึ่งมีรูปทรงลักษณะคล้ายกับห้องนอน ซึ่งสามารถจะเลือกใช้สถานที่แสดงเป็นโรงละคร (Theater) ในการทำการแสดงได้ แต่เนื่องจากสิ่งเร้าที่ผู้วิจัยได้รับหลังจากการทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสดในสถานการณ์ของความรู้สึกทางเพศที่เกิดจากอารมณ์ของตนเองนั้นเมื่อนักแสดงเคลื่อนไปตามจุดต่าง ๆ ภายห้องพักของผู้วิจัย โดยเริ่ม

จาก ห้องโถง แล้วเคลื่อนไปที่โซฟาในห้องรับแขก ระเบียง และในห้องน้ำพบว่าที่ห้องน้ำ ซึ่งมีความเป็นห้องให้ความเป็นส่วนตัวและสามารถให้ความรู้สึกทางเพศ อีโรติก (Erotic) ได้ดีที่สุดเนื่องจากเป็นห้องสี่เหลี่ยมและมีความเป็นส่วนตัว

และด้วยเหตุผลในเรื่องของห้องน้ำนี้เองทำให้ผู้วิจัยเกิดแนวคิดในเรื่องของการเลือกใช้สถานที่โดยให้ความสนใจเรื่องพื้นที่เป็นห้องสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ ผู้วิจัยจึงได้ทดลองเลือกสถานที่บริเวณห้องโถงด้านหลังคณะศิลปกรรมศาสตร์ ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นสถานที่สำหรับใช้ในการทำการแสดง เนื่องจากมีลักษณะเฉพาะที่สำคัญคือมีพื้นที่เป็นกรอบเป็นเหลี่ยมลักษณะคล้ายห้องนอนตามจินตนาการของผู้วัย และด้านหลังยังมีห้องน้ำซึ่งเป็นห้องที่ให้ความเป็นส่วนตัวตรงกับผลที่ได้ในการทดลอง ผู้วิจัยสามารถใช้ห้องน้ำที่อยู่ติดกับพื้นที่ของห้องโถงมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของสถานที่ในการแสดงได้ ลักษณะเฉพาะนี้เป็นส่วนสำคัญที่ให้ความแตกต่างจากโรงละครทั่วไปเพราะห้องน้ำจะถูกแยกออกไปจากโรงละคร จึงไม่สามารถนำมาใช้เป็นสถานที่สำหรับทำการแสดงได้

นอกจากนี้พื้นที่บริเวณห้องโถงด้านหลังคณะศิลปกรรมศาสตร์ ยังมีลักษณะความเป็นมิติในด้านความกว้าง ความสูงและความลึก ของรูปทรงสี่เหลี่ยมที่ผู้ชมการแสดงสามารถนั่งชมได้โดยรอบไม่แบ่งแยกระหว่างผู้แสดงและผู้ชม จะช่วยสร้างความรู้สึกในเรื่องของการแอบดูให้กับผู้ชมการแสดงได้ชัดเจนตรงตามแนวคิดหลักที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอในการสร้างสรรค์ผลงานในสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ดังที่ มาธา เกรแฮม ได้กล่าวถึงสถานที่แสดงไว้ดังนี้

> นาฏยศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่ต่างก็คิดว่าตนเองเป็นผู้ปฏิวัติแนวคิดรูปแบบการเคลื่อนไหวของ มาธา เกรแฮม (Martha Graham) ข้อแตกต่างบางประการที่ทำให้การแสดงแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) แตกต่างไปจากนาฏยศิลป์แบบอื่น ๆ ก็คือ ความสามารถในการจัดแสดงในสถานที่ต่าง ๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ หลังคาอาคาร สถานที่เหล่านั้นกลับกลายเป็นที่ใช้แสดง นอกเหนือจากการแสดงในโรงละครแบบปกติ (Steeh, 1982: 48)



Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.64 บริเวณห้องโถงด้านในอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 ซึ่งประกอบไปด้วยองค์ประกอบในการทดลองขั้นตอนนี้ 6 ประการ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง การออกแบบอุปกรณ์และสถานที่แสดง โดยผู้วิจัยจะขอสรุปประเด็นปัญหาที่พบและแนวทางสำหรับการปรับปรุงแก้ไขเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงาน ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.3 สรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงแก้ไขเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ครั้งที่ 3

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
การออกแบบบทการแสดง	บทการแสดงในเรื่องของการแอบมองต้องพัฒนาปรับปรุงให้ประเด็นของการแอบดู (Peep) มีความชัดเจนและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เพื่อจะนำมาเป็นจุดเด่นของการแสดง	ผู้วิจัยจะต้องวางบทให้ชัดเจน หาจุดเริ่มต้น ตรงกลาง และตอนจบของการแสดงในฉากแอบดู (Peep) เพื่อทำให้เกิดความชัดเจนในการนำเสนอในรูปแบบของการแสดงมากยิ่งขึ้น จึงจะสามารถนำมาเป็นจุดเด่นของกาแสดงได้
การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงที่ทำหน้าที่ในการด้นสดยังไม่เข้าใจความหมายของคำบางคำในบทประพันธ์ทำให้การแสดงลีลาทางนาฏยศิลป์ยังไม่ชัดเจนตามความหมายของบทประพันธ์	ผู้วิจัยจะต้องทำหน้าที่ในการสร้างความเข้าใจด้วยการอธิบายความหมายให้กับนักแสดงเพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างลึกซึ้งจึงจะทำให้นักแสดงสามารถถ่ายทอดลีลาทางนาฏยศิลป์ได้ชัดเจนขึ้นและอาจต้องปรับลีลาทางนาฏยศิลป์ให้เข้ากับบทเพื่อจะได้สร้างการสื่อสารให้คนดูเกิดความเข้าใจได้มากยิ่งขึ้น
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	การออกแบบลีลาในฉากของการแอบดู ยังต้องปรับปรุงในเรื่องของการใช้ลีลาทางนาฏยศิลป์ที่ใช้เป็นสัญลักษณ์ในการบอกเล่าเรื่องราว เนื่องจากนักแสดงยังใช้การ สื่อสารทางด้านร่างกายที่มีต่อคนดูได้ไม่ดีเท่าที่ควร ลีลามีความรวดเร็วทำให้ดูคล้ายการต่อสู้	ศึกษาทฤษฎีในเรื่องของการสื่อสารและทฤษฎีการทำน้อยได้มาก (Less is more) เพื่อให้ได้รูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในลีลานาฏยศิลป์ที่มีความชัดเจนและจะสามารถสื่อในเรื่องของการร่วมประเวณีให้กับคนดูการแสดงได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
การออกแบบเสียง	เสียงที่นำมาใช้ประกอบลีลาในครั้งนี้ได้ทดลองการขับเสภาโดยใช้เสียงสดในการทดลอง ปัญหาที่พบคือรูปแบบของการสร้างสรรค์ในการขับเสภาในรูปแบบตามแนวคิดของผู้วิจัยยังไม่ชัดเจนนัก	ผู้วิจัยต้องหาแนวทางในการสร้างสรรค์การขับเสภาให้ได้ความชัดเจน โดยจะต้องปรึกษาและขอคำแนะนำจากผู้ที่มีความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับการขับเสภาในแบบฉบับเดิมเพื่อนำแนวทางมาประยุกต์ใช้สร้างสรรค์ในเรื่องของการขับเสภาเพื่อให้ได้เสียงและรูปแบบของการขับเสภาที่ฟังแล้วชัดเจนและยังคงให้ความรู้สึกของเสภาในการทดลองครั้งต่อไป
การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	กระจกที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์ในการแสดงมีขนาดเล็กเกินไปทำให้ภาพที่ปรากฏไม่ชัดเจน ในครั้งนี้มุ้งที่ใช้ประกอบการแสดงจำเป็นที่จะต้องมองหาที่แขวนมาแทนนักแสดงที่ต้องยืนถือ จะทำให้ได้วิธีการนำเสนอที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้น	ผู้วิจัยจะต้องทดลองหากระจกเงาที่มีรูปทรงเรขาคณิตแบบอื่นเช่น รูปทรงสี่เหลี่ยม หรือสามเหลี่ยม มาทดลองใช้ในการทดลองครั้งต่อไปและต้องมีขนาดที่ใหญ่ขึ้นกว่าอันแรกเพื่อให้ตรงตาม หาวิธีการแขวนมุ้งที่จะใช้ประกอบการแสดงกับสถานที่จริงเพื่อให้ได้ภาพของการแสดงที่สวยกว่าเดิม และจะได้ใช้นักแสดงไปเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาทางนาฏศิลป์ ซึ่งจะทำให้การแสดงดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น
การออกแบบสถานที่แสดง	ผู้วิจัยได้พิจารณาสถานที่โดยได้เลือกใช้บริเวณห้องโถงด้านหลังของคณะศิลปกรรมศาสตร์ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเพื่อใช้	จะต้องดำเนินการขนย้ายสิ่งของที่กีดขวางพื้นที่ ที่จะใช้สำหรับทำการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงก่อนการแสดงจริง เพื่อให้ได้ภาพของ

องค์ประกอบนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการปรับปรุง
	เป็นสถานที่สำหรับการนำเสนอผลงานและใช้เป็นสถานที่ในการทดลองฝึกซ้อมก่อนการทำการแสดง แต่ปัญหาที่พบในวันนี้คือบริเวณด้านข้างมีสิ่งของวางขวางอยู่มากจึงไม่สามารถใช้พื้นที่ส่วนดังกล่าวในการทำลองได้	การแสดงที่สมจริงและใช้สถานที่ในการแสดงได้ตรงตามแนวคิดของการออกแบบ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการทดลองปฏิบัติการออกแบบองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 3 นี้ องค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 6 องค์ประกอบที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ผลจากการทดลองพบว่าส่วนใหญ่พบปัญหาที่ควรปรับปรุงคือในด้านการออกแบบบทในการแสดง และการออกแบบลีลานาฏยศิลป์และเสียง จะต้องปรับปรุงแก้ไขโดยพัฒนาให้มีความคมชัดเจนมากขึ้น จากผลการปฏิบัติการทดลองในครั้งที่สามนี้ทำให้ผู้วิจัยเห็นแนวทางของประเด็นที่จะต้องนำมาดำเนินการปรับปรุงแก้ไขเพื่อพัฒนากระบวนการของการสร้างสรรค์งานให้ได้ผลงานออกมาตามแนวคิดตรงตามจินตนาการที่เกิดจากแรงบันดาลใจของผู้วิจัย จึงจะได้สรุปประเด็นปัญหาที่พบจากการปฏิบัติการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่สามเพื่อให้เห็นภาพรวมอีกครั้ง โดยแบ่งตามองค์ประกอบดังนี้

การออกแบบบทการแสดง ผู้วิจัยจะต้องวางบทให้ชัดเจน สามารถพัฒนาปรับปรุงให้ประเด็นของการแอบดู (Peep) เข้ามาแทรกอยู่ในบทการแสดงมีความชัดเจนและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ในเรื่องของการแอบมองต้องพัฒนาเพื่อจะนำมาเป็นจุดเด่นของการแสดง หาจุดเริ่มต้น ตรงกลาง และตอนจบของการแสดงในฉากแอบดู (Peep) เพื่อทำให้เกิดความชัดเจนในการนำเสนอในรูปแบบของการแสดงมากยิ่งขึ้น จึงจะสามารถนำมาเป็นจุดเด่นของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ได้

การคัดเลือกนักแสดง นักแสดงยังไม่เข้าใจความหมายของบทประพันธ์ ทำให้การแสดงลีลาการเคลื่อนไหยทางนาฏยศิลป์ของนักแสดงขาดความชัดเจน ดังนั้นผู้วิจัยจะต้องทำหน้าที่ในการอธิบายความหมายให้กับนักแสดงเพื่อทำให้นักแสดงเกิดความเข้าใจบทวรรณกรรมที่หยิบมาใช้ได้

อย่างลึกซึ้งจึงจะทำให้นักแสดงสามารถถ่ายทอดลีลาทางนาฏยศิลป์ได้ชัดเจนขึ้น และอาจต้องปรับลีลาทางนาฏยศิลป์ให้เข้ากับบทเพื่อจะได้สร้างการสื่อสารให้คนดูเกิดความเข้าใจได้มากยิ่งขึ้น

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ปัญหาในเรื่องการยึดติดกับเรื่องเดิม (Stereo type) ได้รับการแก้ไข ทำให้ได้ลีทางนาฏยศิลป์ที่น่าสนใจมากขึ้น สำหรับลีลาทางนาฏยศิลป์ที่ถ่ายทอดโดยนักแสดงชายและหญิงคู่กันนั้น ดูแล้วไม่ค่อยสื่อในเรื่องของการร่วมประเวณีเท่าใดนัก เนื่องจากมีการใช้ท่าที่รวดเร็วทำให้ดูคล้ายการต่อสู้ ผู้วิจัยจะได้ดำเนินการแก้ไขเพื่อยืดให้การใช้ลีลาทางนาฏศิลป์ในฉากนี้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นนอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้นำผลที่ได้จากการที่ให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสดในเรื่องของลีลาทางนาฏยศิลป์มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบลีลาทางด้านนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ด้วย

การออกแบบเสียง การทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ได้ทดลองนำการขับเสภาโดยใช้เสียงสดในการทดลอง ปัญหาที่พบคือความชัดเจนของเสียงและคำที่ปรากฏออกมานั้นไม่สามารถสื่อความหมายของการร่วมประเวณีได้ชัดเจน เนื่องด้วยลีลาของเสียงที่อาจลดความชัดเจนของคำลงไปได้ ในการสร้างสรรค์การขับเสภาจึงจำเป็นจะต้องปรึกษาและขอคำแนะนำจากผู้ที่มีความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับการขับเสภาในแบบฉบับเดิมเพื่อนำแนวทางมาประยุกต์ใช้สร้างสรรค์ในเรื่องของการขับเสภาเพื่อให้ได้เสียงและรูปแบบของการขับเสภาที่ฟังแล้วมีความชัดเจนและยังคงให้ความรู้สึกของความเป็นเสภาในการทดลองครั้งต่อไป

การออกแบบอุปกรณ์ ผู้วิจัยจะต้องทดลองหากระจกเงาที่มีรูปทรงเรขาคณิตแบบอื่น เช่น รูปทรงสี่เหลี่ยม หรือสามเหลี่ยม มาทดลองใช้ในการทดลองครั้งต่อไปและต้องมีขนาดที่ใหญ่ขึ้นกว่าอันแรกเพื่อให้กระจกที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์ในการแสดงในฉากการแอบมองมีขนาดที่เหมาะสมจึงจะทำให้ภาพที่ปรากฏในกระจกมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น มุ้งที่ใช้ประกอบการแสดงจำเป็นที่จะต้องมองหาวิธีการแขวนโดยใช้สภาพแวดล้อมจากสถานจริงในการแขวน จะทำให้ได้วิธีการนำเสนอที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้น

การออกแบบสถานที่แสดง ปัญหาที่พบคือบริเวณด้านข้างของพื้นที่มีสิ่งกีดขวางอยู่มากจึงไม่สามารถใช้พื้นที่ส่วนดังกล่าวในการทำลองได้หากผู้วิจัยเลือกใช้บริเวณห้องโถงด้านหลังคณะศิลปกรรมศาสตร์ ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นสถานที่สำหรับใช้ในการทำการแสดง จะต้องดำเนินการขนย้ายสิ่งของที่กีดขวางเพื่อทำให้พื้นด้านข้างห้องโถงสามารถใช้สำหรับทำการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงก่อนการแสดงจริงได้ จึงจะทำให้เห็นภาพของการทดลองปฏิบัติการแสดงที่สมจริงก่อนการใช้สถานที่ในการแสดงในการนำเสนอผลงาน

4.2.1.5 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4

จากการปฏิบัติการทดลองในเรื่ององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่ผ่านมาทั้งสามครั้งนั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาถึงจุดอ่อนและจุดแข็งภายหลังที่ได้ดำเนินการทดลอง ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงปัญหาที่เกิดขึ้นจากการทดลองการสร้างสรรค์ผลงานในเรื่องขององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ทั้ง 8 องค์ประกอบ ที่จำเป็นจะต้องสร้างความชัดเจนของรูปแบบการนำเสนอเกิดความชัดเจนให้มากยิ่งขึ้น ดังเช่น องค์ประกอบในเรื่องของบทการแสดงที่ยังขาดความชัดเจนและความน่าสนใจ เรื่องของลีลาทางนาฏยศิลป์ที่ยังขาดในเรื่องของการสื่อความหมายและการสื่อสารผ่านการแสดงไปยังผู้ชมรวมถึงปัญหาในเรื่องของเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงที่ยังไม่สามารถสื่อในเรื่องของอารมณ์ที่เกิดจากตัณหาตามบทการแสดงได้ดีเท่าที่ควร ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 นี้ ผู้วิจัยจะได้ดำเนินการทดลองในเรื่องขององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่ผ่านมาทั้ง 5 องค์ประกอบต่อไป และจะได้ทดลองเกี่ยวกับสถานที่ในการแสดง รวมถึงเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง เข้ามาเพิ่มเติม โดยมีรายละเอียดของการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 4

1.1) แรงบันดาลใจในการแสดง ผู้วิจัยยังคงไว้ซึ่งแนวคิดในเรื่องของการมองเห็น (Perception) การมอง (Visual) จากแนวคิดดังกล่าวมาใช้ร่วมกับแนวคิดในเรื่องของการแอบดู (Peep) เพื่อใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ โดยได้นำหลักทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้นไปใช้เทียบเคียงในการทดลองปฏิบัติในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อให้ได้ผลงานในการสร้างสรรค์ที่ตรงตามแนวคิดที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้

1.2) การวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากสิ่งเร้าในเรื่องของสิ่งเร้าที่เกิดจากการมองเห็น (Visualstimuli) ที่ได้มาจากการอ่านบทประพันธ์ ทำให้ผู้วิจัยอยากที่จะทำการแสดงที่เกี่ยวกับเรื่องของกามวิสัย(Erotic) ที่เกิดขึ้นในบทอัศจรรย์เนื่องจากบทประพันธ์นั้นได้บรรยายการเสพสังวาสของตัวละครไว้ในบทอัศจรรย์ไว้อย่างถึงพริกถึงขิงด้วยสำนวนที่ไพเราะ และจะนำแนวคิดหลักที่ว่าด้วยเรื่องของการมอง (Visual) และเรื่องของการแอบดู (Peep)มาเป็นแนวทางในการวางโครงเรื่องที่จะช่วยสนับสนุนประเด็นที่เกี่ยวกับเรื่องของตัณหาที่ปรากฏในบทอัศจรรย์ของวรรณคดีไทยให้เด่นชัดขึ้น

1.3) โครงสร้างบทการแสดง ในการออกแบบโครงสร้างบทการแสดงในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยจะได้เพิ่มบทการแสดงจาก 3 องก์เพิ่มเป็น 4 องก์ เพื่อนำเสนอในเรื่องของการมองและการแอบดูให้มีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยได้เพิ่มองก์การแสดงที่มีชื่อว่า แอบมอง เข้ามาเพิ่มเติมเพื่อช่วยสนับสนุน ให้บทการแสดงมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น เพื่อให้สามารถนำเสนอแนวคิดในเรื่องของการแอบมองได้ชัดเจนขึ้น โดยได้แบ่งโครงสร้างของบทการแสดงออกเป็น 4 องก์ดังต่อไปนี้

ฉาก 1 กำเนิดแห่งตัณหา ในฉากนี้ผู้วิจัยจะได้นำเสนอเรื่องราวของความรักกับอาการอยากที่ไม่อาจควบคุมได้ มุ่งเน้นให้เห็นถึงอารมณ์ของการแสดงที่เกิดจากความอยากของตัวละครจนก่อกำเนิดอารมณ์และตัณหา

ฉาก 2 คลั่งรักหลงใหลผู้วิจัยต้องการนำเสนอเรื่องราวของการแสดงที่สื่อถึงการเสพสังวาสของตัวละครโดยใช้ลีลาที่เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายของการร่วมเพศด้วยลีลาทางนาฏยศิลป์ตามบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย จะเป็นการบอกเล่าเรื่องราวของความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละครให้เห็นถึงอารมณ์ความเร้าร้อนที่เกิดขึ้นในระหว่างการร่วมประเวณีในลักษะกามวิสัยของของตัวละครชายและหญิงตามบทการแสดงโดยอิงจากบทอัศจรรย์ในวรรณคดี

ฉาก 3 แอบมอง ในฉากนี้นักแสดงจะแสดงลีลาทางนาฏยศิลป์อยู่ด้านหลังฉากฝาบ้านเรือนไทยซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่ผู้วิจัยออกแบบมาเพื่อใช้แทนความเป็นผนังของห้อง ที่ได้เปรียบได้กับห้องนอนหรือเรือนหอตามบทวรรณกรรมในเรื่องขุนช้างขุนแผน ที่ได้บรรยายไว้ว่าเมื่อชายหญิงจะแต่งงานกันก็จะต้องสร้างเรือนหอไว้ใช้เป็นที่อยู่อาศัยสำหรับการเริ่มต้นชีวิตคู่ ดังนั้นห้องนอนจึงเป็นห้องที่จะใช้ในการพักผ่อนหลับนอนแล้วนั้น ห้องนอนก็ถือเป็นที่รโหฐานที่คู่สามีภรรยาจะใช้ในการร่วมประเวณี ผู้วิจัยจึงได้จัดวางแบบรูปโดยให้นักแสดง ปฏิบัติการเคลื่อนไหวทางร่างกายด้วยลีลาของการแสดงบทการร่วมประเวณีอยู่ด้านหลังฉากฝาบ้านเรือนไทย โดยจะมีนักแสดงอีกกลุ่มจะใช้อุปกรณ์กระจกมาเป็นส่องเพื่อใช้สื่อความหมายในเรื่องของการแอบดู โดยนักแสดงจะเปลี่ยนทิศทางของการแสดงไปตามมุมต่าง ๆ ในลักษณะของการแอบดู

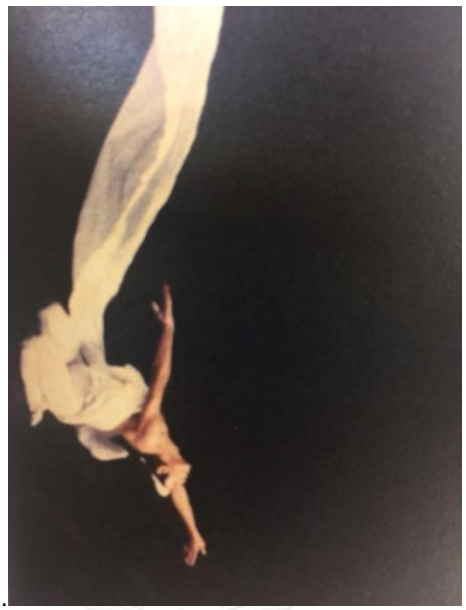
ฉาก 4 ผูกพันลงเอย เมื่อผ่านพ้นช่วงเวลาแห่งการคลั่งรักในฉากตัวละครก็จะแสดงถึงความรู้สึกที่เกิดขึ้นหลังจากที่ได้มีการร่วมประเวณี ในลักษณะของอารมณ์ความผูกพันอาลัยอาวรณ์ที่พยายามจะกลับมาร่วมประเวณีกับคนรัก แต่ในขณะเดียวกันก็จะมีตัวละครอีกกลุ่ม ที่จะแสดงลีลาของการยืนมองและแสดงอารมณ์การมองผ่านแบบไม่สนใจ แล้วเดินออกจากเวทีไปเพื่อสื่อความหมายของการเปลี่ยนและจากไป

2) การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 4 ในการทดลองครั้งที่ 4 นี้ ผู้วิจัยยังคงใช้นักแสดงกลุ่มเดิมที่ได้ผ่านการทดลองปฏิบัติการในเรื่ององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่ผ่านมา แต่ในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้มีการปรับเปลี่ยนหน้าที่ของนักแสดงหญิงและนักแสดงชาย บางคนให้เป็นไปตามองก์ของการแสดงที่ได้ออกแบบเพิ่มเติมเข้ามา เพื่อให้สามารถจัดวางนักแสดงได้อย่างเหมาะสมกับบทการแสดงที่เพิ่มขึ้น

3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 4

3.1) จากการออกแบบลีลาในครั้งที่ 3 พบว่าลีลาที่ถูกออกแบบในลักษณะ (Routine) นั้นกลายเป็นกรอบที่จำกัดการเคลื่อนไหว จำกัดอารมณ์ จำกัดความรู้สึกของผู้แสดง ทำให้การแสดงที่ปรากฏนั้นขาดสุนทรียภาพ และไม่สามารถถ่ายทอดห้วงอารมณ์ความรู้สึกที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอผ่านลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงและส่งมอบถึงผู้ชมได้อย่างชัดเจน ภาพที่ปรากฏจึงมองเห็นเป็นเพียงการเคลื่อนไหวร่างกายที่ยังขาดความสมจริง ไม่สามารถกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชมให้คล้อยตามได้ จากปัญหาดังกล่าวผู้วิจัยจึงปรับกระบวนการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวขึ้นใหม่ โดยตัดทอนลีลาในลักษณะ (Routine) ออกจากการออกแบบลีลา และปล่อยให้นักแสดงใช้ทักษะการเคลื่อนไหวที่เป็นอิสระมากขึ้น โดยให้นักแสดงใช้การตีความเอง ให้ผู้แสดงแสดงทัศนคติ ในมิติของกามวิสัย (Erotic) ตามความเข้าใจของนักแสดง พร้อมทั้งให้นักแสดงใช้จินตนาการและทดลองเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาที่แสดงออกในเชิงอวัจนภาษา เมื่อตนต้องอยู่ในภาวะที่เกิดขึ้นของอารมณ์และตัณหา เช่น การลูบไล้ร่างกายของตนเอง การส่งสายตาที่ยั่วยวน การขบกัดริมฝีปากตนเอง เป็นต้น ซึ่งลีลาที่ได้ล้วนแต่เป็นลีลาที่อยู่บนพื้นฐานของการเคลื่อนไหวที่เป็นการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวันของมนุษย์ที่เกิดความกำหนัด ส่งผลให้ลีลาท่าทางที่ปรากฏเกิดความน่าสนใจใกล้เคียงเสมือนจริง ผู้วิจัยค้นพบว่าการออกแบบโดยให้นักแสดงใช้ความสามารถของตนเองด้วยการด้นสดตามโจทย์ที่ปรากฏในบทอัศจรรย์จากวรรณกรรม เป็นวิธีการสำคัญที่สามารถช่วยให้ผู้วิจัยสื่อสารการรับรู้ ความนึกคิดและช่วยปลุกเร้าจินตนาการของนักแสดงแต่ละคนให้นำความรู้สึกและถ่ายทอดจินตนาการออกมาใช้ได้ดีขึ้น ส่งผลให้แนวคิดเรื่องของการ Improvisation ถูกนำเข้ามาใช้เป็นแนวคิดหลักที่นำมาเป็นแนวทางในการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ของการทดลองในครั้งนี้ เพื่อให้การแสดงเกิดความสมจริงและสามารถสะกดผู้ชมการแสดงได้ในทุกฉากของการแสดง

นอกจากการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้แล้วนั้น ผู้วิจัยยังได้ดำเนินการศึกษาผลงานสร้างสรรค์ที่ผ่านมาในอดีต ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ทำให้ได้แนวทางจากผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินที่ได้ศึกษามาใช้เปรียบเทียบ และนำไปเป็นแนวทางในการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวทางด้านนาฏยศิลป์ ในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ นอกจากการศึกษาผลงานการสร้างสรรค์แล้วนั้น ผู้วิจัยก็ได้ดำเนินการศึกษาเอกสารและตำราทางวิชาการที่มีความเกี่ยวข้องเหมาะสมกับการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย ดังที่ผู้วิจัยจะได้นำเสนอผลของการศึกษาผลงานและเปรียบเทียบสำหรับการนำมาใช้ในการวิจัยโดยลำดับต่อไปนี้

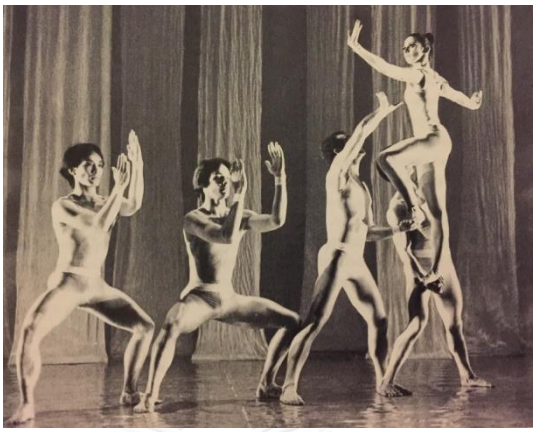


ภาพที่ 4.65 ภาพลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ ของ นราพงษ์ จรัสศรี
ด้วยการใช้ผ้ามาเป็นอุปกรณ์ประกอบในการแสดง
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

ภาพที่ 4.66 ภาพการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.65 และ ภาพที่ 4.66 เป็นตัวอย่างของการเปรียบเทียบการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ ด้วยการใช้ผ้ามาเป็นอุปกรณ์ประกอบในการแสดง จากภาพของ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการเคลื่อนไหวด้วยการใช้อุปกรณ์ผ้าบนที่สูง ผู้วิจัยได้นำอิทธิพลจากภาพการใช้ผ้าบนที่สูง มาเป็นแนวทางในการออกแบบลีลาทางการแสดง ด้วยการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวทางการแสดง

นาฏยศิลป์ของนักแสดงโดยการใช้ผ้ามุ้งบนพื้นที่ราบเป็นการผสมผสานแนวคิดจากองค์ประกอบในเรื่องของการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงและลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์



ภาพที่ 4.67 ภาพส่วนหนึ่งของการแสดงชุด เอ็มเบรซ ไทเกอร์ แอน รีเทิร์น ทู เมาเท็น (Embrace tiger and return to mountain) เมื่อปี ค.ศ. 1968
ที่มา: Ballet Rambert

ภาพที่ 4.68 ภาพการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย
ที่มา:ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.67 และ ภาพที่ 4.68 เป็นการแสดงลีลาท่าทางจากสมาชิกนักเต้นรำของบัลเลต์แห่งรัมเบิร์ต (Ballet Rambert) การแสดงนาฏศิลป์สมัยใหม่ มีทักษะการเคลื่อนไหวพัฒนามาจากการออกกำลังกายของชาวจีนที่ชื่อว่า ไทชิ โดยมีลักษณะของการย่อขาที่เห็นเป็นเหลี่ยมมุมที่ชัดเจน และอวัยวะแขนที่ยกตั้งมุมฉากมาทางด้านหน้า เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงชุด เอ็มเบรซ ไทเกอร์ แอน

รีเทิร์น ทู เมาเท็น (Embrace tiger and return to mountain) เมื่อปี ค.ศ. 1968 จากสมาชิกนักเต้นรำของบัลเลต์แห่งรัมเบิร์ต (Ballet Rambert) ผู้วิจัยได้ใช้เป็นงานเปรียบเทียบในการจัดวางนักแสดง ให้เห็นเป็นภาพนิ่งที่เกิดขึ้นในระหว่างการเคลื่อนไหวด้วยลีลาทางนาฏยศิลป์ของนักแสดง

ภาพที่ 4.69 การแสดงเรื่อง ซัมติง อิน เดอะวินด์ (Something in the Wind) เมื่อปี ค.ศ. 1941
ที่มา: McLean, 2008: 131

ภาพที่ 4.70 ภาพการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย
ที่มา:ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.69 และ ภาพที่ 4.70 เป็นการแสดงลีลาท่าทางของนักแสดงนามว่า โดนัลด์ โอ'คอร์นเนอร์ (Donald O'Connor) และเหล่านักเต้นบัลเลต์สุภาพสตรี ในการแสดงเรื่อง ซัมติง อิน เดอะวินด์ (Something in the Wind) เมื่อปี ค.ศ. 1941 ผู้วิจัยได้นำมาเปรียบเทียบในเรื่องของการใช้ลีลาทางนาฏศิลป์ในการทับซ้อนไปบนร่างกายของนักแสดง เป็นการผสมผสานแนวคิดจากองค์ประกอบในเรื่องของการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ ตามแนวคิดจาก ละครในวรรณคดีไทย

ภาพที่ 4.71 ภาพการแสดงนาฏศิลป์ของ พีน่า เบาสช์ (Pina Bausch) ในชุด เอเรียน (Arien)
ที่มา: Au, 1988: 194

ภาพที่ 4.72 ภาพการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย
ที่มา:ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.71 และ ภาพที่ 4.72 เป็นตัวอย่างของการเปรียบเทียบลีลาท่าทาง ที่ผู้วิจัยได้อิทธิพลจากภาพลีลาการเคลื่อนไหวจากภาพการแสดงนาฏศิลป์ของ พีน่า เบาสช์ (Pina Bausch) ในชุด เอเรียน (Arien) ในปี ค.ศ. 1979 ที่กำลังแสดงอยู่ท่ามกลางสระว่ายน้ำ มีน้ำไหลรอบตัวของนักแสดง โดยมีฮิฟโปโปเตมัส ที่ถูกสร้างขึ้นเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงด้วย เช่นกันผู้วิจัยได้นำมาเปรียบเทียบในเรื่องของการใช้น้ำเข้าเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง เป็นการผสมผสานแนวคิดจากองค์ประกอบในเรื่องของการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงและลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ ตามแนวคิดจากวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครในวรรณคดีไทย

ภาพที่ 4.73 ภาพการแสดงเรื่อง Crossing the water ของ นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

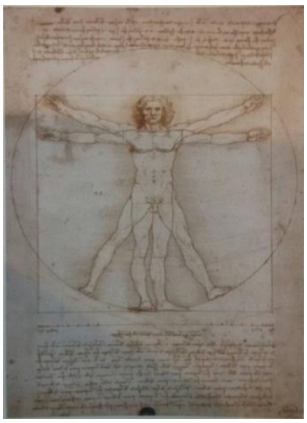
ภาพที่ 4.74 ภาพการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย
ที่มา:ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.73 และ ภาพที่ 4.74 เป็นตัวอย่างของการเปรียบเทียบลีลาท่าทาง ที่ผู้วิจัยได้อิทธิพลจากภาพ ลีลาการเคลื่อนไหวในการแสดงเรื่อง Crossing the water ของ นราพงษ์ จรัสศรี โดยผู้วิจัยได้นำภาพดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ ร่วมกับการใช้อุปกรณ์ประกอบในการแสดง โดยนำมาเปรียบเทียบกับการใช้ มุ้ง มาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ความสัมพันธ์ของสองภาพนี้ เป็นการผสมผสานแนวคิดจากองค์ประกอบในเรื่องของการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงและลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ ตามแนวคิดจากบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทย

ภาพที่ 4.75 ภาพในการแสดงเรื่อง Crossing the water ของ นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

ภาพที่ 4.76 การออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย
ที่มา:ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.75 และ ภาพที่ 4.76 เป็นตัวอย่างของการเปรียบเทียบลีลาท่าทาง ที่ผู้วิจัยได้อิทธิพลจากภาพ การออกแบบลีลาในการแสดงเรื่อง Crossing the water ของ นราพงษ์ จรัสศรี ด้วยเรื่องของการออกแบบลีลากับการใช้อุปกรณ์ผ้าประกอบในการแสดง โดยนำมาเปรียบเทียบกับการใช้ มุ้ง มาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ความสัมพันธ์ของสองภาพนี้ เป็นการผสมผสานแนวคิดจากศิลปะตะวันตก และแนวคิดจากบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทย



ภาพที่ 4.77 ภาพ The Vitruvian Man จากหนังสือ ART THE WHOLE STORY
ที่มา: Fiona, 2015: 172

ภาพที่ 4.78 การออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย
ที่มา:ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.77 และ ภาพที่ 4.78 เป็นตัวอย่างของการเปรียบเทียบลีลาท่าทาง ที่ผู้วิจัยได้อิทธิพลจากภาพ The Vitruvian Man ของ Leonardo da Vinci ในการนำมาสร้างเป็นประติมากรรมมนุษย์ โดยเป็นการผสมผสานแนวคิดจากภาพของศิลปินตะวันตก ที่ว่าด้วยเรื่องของสัดส่วนการกางแขนและขาของคน โดยนำมาเปรียบเทียบในเรื่องการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ แท่งเสาไม้ และแท่นรองเสาไม้ ซึ่งความสัมพันธ์ของสองภาพนี้ เป็นการผสมผสานแนวคิดจากศิลปะตะวันตก และแนวคิดเรื่องบทอัศจรรย์ตามวรรณคดีไทย

ภาพที่ 4.79 นักแสดงกำลังทำท่า “สัญลักษณ์แห่งเพศ”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	ในภาพนี้เป็นการเริ่มต้นเข้าสู่การแสดง โดยมีเริ่มต้นจากนักแสดงหญิงสองคนนั่งกับพื้นระหว่างขามีอุปกรณ์ประกอบการแสดงแท่นไม้ทรงกลมมีรูตรงกลางเพื่อใช้เป็นฐานปักเสา ในที่นี้สื่อแทนอวัยวะเพศหญิง นักแสดงชายสองคนนั่งหันหลังให้กับนักแสดงหญิงดังกล่าวในลักษณะท่านั่งพิงเสาที่ปักอยู่ในฐานเรียบร้อยแล้ว นักแสดงชายอีกสองคนเดินถือเสาเข้ามาสื่อแทนความเป็นอวัยวะเพศชาย
	ในขณะเดียวกันนักแสดงชายอีกคนหนึ่งแบกนักแสดงหญิงขึ้นบ่าโดยมีมุ้งพันรอบตัวมาด้วยต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายสองคนที่ถือเสาออกมานำเสามาปักลงที่ฐานตั้งเสาที่อยู่ระหว่างขาของนักแสดงหญิง และเคลื่อนลีลาสู่การยืนกางขาและกางแขนพร้อมกับมองหน้านักแสดงหญิงที่นั่งอยู่กับพื้น
	ท่าทางส่วนนี้เป็นการนำแนวคิดเรื่อง เดอะวิทรูเวียนแมน (The Vitruvian Man) มาใช้สิ้นสุดลงนักแสดงชายอีกคนวางนักแสดงหญิงลงกับพื้นเพื่อให้นักแสดงหญิงได้ทำลีลาหมุนตัวเคลื่อนออกจากมุ้งที่พันตัว

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.80 นักแสดงกำลังทำท่า“หยิบยื่นความปรารถนา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายทั้งสี่จับมุมมุ้งคนละมุม แล้วนำวิ่งสลับไขว้กันเพื่อให้มุ้งพันรอบตัวนักแสดงหญิง แล้วนักแสดงชายทั้งสี่จึงค่อย ๆ ผ่อนให้นักแสดงหญิงซึ่งอยู่ในมุ้งเอนตัวลงทำมุม 45 องศา กับพื้น ในลีลานี้เป็นการนำอุปกรณ์มาช่วยสร้าง Contact สร้างแรงเชื่อมต่อผ่านอุปกรณ์ แทนความหมายความพัวพันแห่งตัณหา
	ยิ่งเข้าใกล้ยิ่งเย้ายวนคล้ายติดกับดักแห่งอารมณ์ ยิ่งถลำลึกยิ่งดำดิ่งต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายทั้งสี่นำมุ้งมากางขึงไว้กับเสาทั้งสี่ และทำลีลายืนหันหลังให้เสาในลักษณะที่มือทั้งสองยกขึ้นเหนือศีรษะจับที่เสาแทนความหมายถึงของการเป็นทาสแห่งตัณหา การติดพันธนาการแห่งความใคร่
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายคนหนึ่งกำลังยืนสวมกอดนักหญิงคนหนึ่งไว้ด้วยลีลาอารมณ์แห่งราคะในขณะเดียวกันนักแสดงหญิงอีกคนกำลังรอดมุ้งเข้ามาด้านหลังของนักแสดงชายหญิงที่กำลังยืนสวมกอดกันอยู่

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.81 นักแสดงกำลังทำท่า“พันธนาการแห่งตัณหา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงที่เข้ามาในมุ้งทีหลังเข้ามาสวมกอดด้านหลังนักแสดงชาย
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงสวมกอดกับนักแสดงชายก่อนหน้านั้นเดินถอยหลังออกไปจากมุ้ง ด้วยลีลาอารมณ์ที่เว้าวอน
	ในภาพนี้เป็นการตีความถึงการแทนที่ การเปลี่ยนแปลง การไม่หยุดนิ่งแห่งตัณหาอารมณ์ สิ้นสุดลงนักแสดงชายทั้งสี่คนที่ยืนอยู่มุมเสาทั้งสี่ยังคงยืนอยู่ในลักษณะเดิม

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.82 นักแสดงกำลังทำท่า“ลุ่มหลงแห่งตัณหา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายและหญิงแสดงลีลาการร่วมรักที่เร่าร้อนประกอบบทร้องในเชิงอุปมาอุปมัยที่ผู้วิจัยคัดเลือกมาเพื่อส่งเสริมจินตนาการแห่งห้วงอารมณ์ ขณะเดียวกันในช่วงนี้นักแสดงชายทั้งสี่ที่ประจำอยู่มุมเสาแต่ละต้น หันมาจับเสาแล้วดึงเสานั้นออกมาจากฐานไม้ เพื่อทำการกระทุ้งเพื่อให้เกิดเสียงกระแทก ล้อลับไปกับบทร้องที่กำลังขับขานไปผู้วิจัยนำแนวคิดเรื่องการกระทุ้งเส้ามาใช้ร่วมในส่วนนี้ด้วย เพื่อตีความถึงการกระทบกระแทก จังหวะจะโคนแห่งการร่วมรัก
	ภาพนี้นักแสดงชายและหญิงกำลังแสดงท่าทางลีลาร่วมรักตามการตีบทของวรรณกรรมจากเรื่องขุนช้างขุนแผน ซึ่งเป็นบทอัศจรรย์ทางวรรณกรรม
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงเดินออกจากมุ้งเหลือไว้แต่นักแสดงชายคนเดียว นักแสดงชายทั้งสี่ที่ประจำมุมเสาทำการปลดหูมุ้งออกจากจากเสาเพื่อให้มุ้งร่วงหล่นคลุมตัวนักแสดงชาย สิ้นสุดลงนักแสดงชายคนดังกล่าวทำลีลาผ่านการ Improvisation ในขณะที่นักแสดงชายทั้งสี่ทำการปรับตำแหน่งของเสาทั้งสี่ต้นให้เข้ามาในตำแหน่งที่ชิดกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.83 นักแสดงกำลังทำท่า“สามเหลี่ยมแห่งตัณหา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายสองคนกำลังถืออุปกรณ์โครงไม้สามเหลี่ยมต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงนั่งทำลีลาอยู่บนอุปกรณ์โครงไม้สามเหลี่ยม ในฉากนี้เป็นการตีความโดยอาศัยแนวคิดเรื่องเลข3
	สิ้นสุดลงที่ผู้วิจัยจึงนำโครงไม้สามเหลี่ยมมาประกอบร่วมกับนักแสดง 3 คน เป็นชาย 2 และหญิงหนึ่ง นักแสดงทั้งสามคนทำลีลาเคลื่อนไหวร่างกาย
	โดยมีไม้โครงสามเหลี่ยมร่วมการเคลื่อนไหวลีลาไปด้วยทั้งในลักษณะทั้งแนวตัวและแนวนอนโดยมุ่งนำเสนอความเป็นมุมและฉากของไม้โครงอีกทั้งเป็นเทคนิคที่ใช้ในการเชื่อมต่อสู่ฉากถัดไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.84 นักแสดงกำลังทำท่า “ลุ่มหลง สู่ตัณหา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	หลังจากที่นักแสดงทั้งสามคนได้นำไม้โครงสามเหลี่ยมมาจัดวางองค์ประกอบร่วมกับเสาหลักที่วางอยู่ก่อนหน้าแล้ว เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงที่นั่งมาด้วยกับไม้โครงสามเหลี่ยมดังกล่าวยืนทำลีลาแสดงความรู้สึกถึงความลุ่มหลงในเพศตรงข้ามร่วมกับอุปกรณ์ประกอบการแสดง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายแสดงลีลาการสวมใส่เสื้อผ้า และมีนักแสดงหญิงอีกคนกำลังนอนราบกับพื้น ในฉากนี้ผู้วิจัยใช้แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ (Post Modern) มานำเสนอให้เห็นถึงความเย้ายวนของตัณหา โดยยังคงยึดแนวคิดเรื่องเลข 3 ร่วมอยู่ด้วย
	ที่นักแสดงชายกำลังสวมกางเกงและนักแสดงหญิงยังคงยืนทำลีลาแสดงอารมณ์ถึงความลุ่มหลงต่อตัณหา โดยยังคงมีนักแสดงหญิงอีกคนหนึ่งนอนราบกับพื้นด้านหน้า

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายกำลังสวมเสื้อสูท และมองไปที่นักแสดงหญิงด้วยลีลาอารมณ์ที่เย้ายวน
	ซึ่งผู้วิจัยนำแนวคิดเรื่องเครื่องแต่งกายของ เออเต้ ดีไซน์เนอร์ ชาวฝรั่งเศส มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกายให้กับนักแสดงชายหญิงในฉากนี้
	ลายตารางจึงถูกนำมาแทนความหมายของคุก ซึ่งนั่นก็หมายถึงการที่มนุษย์เรานั้นถูกจองจำ ติดห่วงอารมณ์แห่งตัณหากันทั้งสิ้น

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.85 นักแสดงกำลังทำท่า “อำนาจแห่งตัณหา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงเดินจับแขนนักแสดงชายด้วยลีลาลุ่มหลง
	ในขณะที่นักแสดงชายเดินนำหน้าแสดงความเป็นผู้นำและเจ้าแห่งอำนาจ
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายและหญิงคู่เดิม ยังคงเดินแสดงลีลาดังเดิม สิ้นสุดลงที่นักแสดงหญิงอีกคนที่ก่อนหน้านี้นอนราบกับพื้น ลุกขึ้นเดินตามในลักษณะของการโหยหาและเฝ้ามอง ในฉากนี้จะเป็นการเคลื่อนลีลาเพื่อนำไปสู่การเริ่มต้นของการแสดงในฉากต่อไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.86 นักแสดงกำลังทำท่า “ตัณหาในใจ”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายและนักแสดงหญิงยืนมองไปที่กระจกต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายสองคนกำลังขี่คอกันชูกระจกขึ้นเหนือฉากที่จำลองเป็นเรือน เพื่อสะท้อนให้เห็นภาพของนักแสดงชายและหญิงอีกคู่หนึ่งสิ้นสุดลงที่นักแสดงชายและหญิงกำลังแสดงลีลาร่วมรักอยู่ด้านหลังฉากเผยต่อสายตาของผู้ชม
	ในฉากนี้ผู้วิจัยนำกระจกมาเป็นแนวคิดสำคัญในเรื่องการแอบมอง แอบส่อง ที่มักมีพวกถ้ำมองใช้กระจกส่องใต้กระโปรง ในภาพนี้จะสะท้อนภาพของนักแสดงชายและหญิงที่กำลังแสดงลีลาร่วมรักให้เผยต่อสายตาที่เผลอหันไปจ้องมองภาพในกระจก
	ในฉากนี้ผู้วิจัยออกแบบเพื่อเล่นกับความรู้สึกของผู้ชม โดยยังคงเน้นแนวคิดเรื่องการแอบดู

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.87 นักแสดงกำลังทำท่า “ดับลงเสร็จสิ้น”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายและหญิงคู่ที่แสดงลีลาร่วมรักเสร็จแล้วจึงเคลื่อนตัวมายังที่โอ่ง
	และตักน้ำเพื่อชำระร่างกาย แสดงภาพการอาบน้ำหลังจากเสร็จสิ้นการร่วมรักกันแล้ว ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายอีก 3 คน นั่งทำลีลาเฝ้ามองในลักษณะของการแอบชำเลืองสายตา
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายและหญิงคู่เดิมเดินมาที่คบเพลิงเพื่อจะเป่าให้เปลวไฟดับลง แสดงความหมายถึงเมื่อเสร็จสิ้นการร่วมรักแล้ว ตัณหาก็ดับลงไปด้วย และมันก็พร้อมที่จะก่อตัวขึ้นใหม่อีกรอบ

ที่มา: ผู้วิจัย

4) เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ครั้งที่ 4 แนวทางในการออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ในการออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยยังคงนำแนวคิดเรื่องแอบดูมาใช้เป็นกุญแจสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนั้นคำสำคัญคำนี้จึงถูกนำมาเป็นแรงบันดาลใจทางความคิดเพื่อสร้างสรรค์เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำเครื่องดนตรีไทยเข้ามาใช้เพิ่มเติม จากเดิมที่มีเพียง Electric Keyboard และกรับเท่านั้น ในการทดลองครั้งที่ 4 นี้ได้นำเครื่องดนตรีไทยที่ปรับแต่งเสียงให้เข้ากับบันไดเสียง C Major เพื่อความกลมกลืนของเครื่องดนตรีที่ถูกนำมาใช้รวมกันในการบรรเลง โดยเครื่องดนตรีที่ใช้นั้นจะประกอบไปด้วย ระนาดเอก ซออู้ กลองสองหน้ากลองทัด และฉิ่งผสมกับการใช้เครื่องดนตรีสากล อันได้แก่ Electric Keyboard เพื่อบรรเลงเสียง Piano และ String เป็นฐานให้กับทำนองของดนตรีและเพลงที่ใช้ โดยจะแบ่งเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงออกเป็น 4 แบบดังนี้ 1.เสียงเพลงที่ไม่มีทำนองที่ตายตัว ทุกโน้ตถูกบรรเลงออกมาจากการมองของนักดนตรีที่จินตนาการไปตามลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง เสมือนนักดนตรีร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงด้วย นักดนตรีจะบรรเลงด้วยการด้นสดแต่มีกรอบในการบรรเลงให้อยู่ใน D minor scale อาจจะมีโน้ตจรที่อยู่นอกบันไดเสียงมาทำให้เกิดทำนองที่ขัดแย้งบ้างในบางช่วง 2.การร้องประสานเสียง 3.การขับเสภา 4.ทำนองเพลงคำหวาน ใช้ประกอบฉากอาบน้ำเพียงฉากเดียว

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 4 ผู้วิจัยได้อาศัยอุปกรณ์ประกอบการแสดงซึ่งเป็นหนึ่งในองค์ประกอบหลักของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงมาใช้เพื่อส่งเสริมความเสมือนจริง ส่งเสริมสุนทรียะรวมถึงการแสดงออกเชิงสัญญะที่ผู้วิจัยตั้งใจออกแบบลีลาที่สอดแทรกการสื่อสาร (Massage) ไว้เพื่อเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดความคิดของผู้วิจัยไปสู่ผู้ชมให้เกิดความสมบูรณ์มากที่สุด อันประกอบไปด้วย

5.1 มุ้ง คือเครื่องนอนที่แสดงออกถึงความเป็นพื้นที่ส่วนตัว มีความเกี่ยวพันกับกิจกรรมการนอน และการนอนก็คือบริบทร่วมของการร่วมรักหรือกามวิสัยนั่นเอง เพราะท่วงท่าการนอนคือพื้นฐานที่นำไปสู่ท่วงท่าในการร่วมเพศ นอกจากนี้มุ้งยังแสดงสัญญะที่เกี่ยวกับเวลา แสดงสถานะเวลายามค่ำคืน เพราะมุ้งเป็นเครื่องใช้หลับนอน ชุดความคิดเรื่องมุ้งจึงผูกติดกับเวลากลางคืน มากกว่ากลางวัน และความเป็นกลางคืนก็ถูกใช้เป็นภาพแทนความมืด และความมืดก็ถูกแทนความหมายถึงความลี้ลับ ไม่โจ่งแจ้ง อันแสดงออกถึงความเป็นภาวะส่วนตัว ซึ่งแน่นอนว่าในมนุษย์ย่อมแสดงพฤติกรรมที่เป็นส่วนตัวในที่มิดชิด ปราศจาการจับจ้องจากผู้อื่น ความมืดก็คือภาวะหนึ่งที่สามารถใช้หลบซ่อนสายตาจากผู้อื่นได้เช่นกันฉะนั้น บริบทของมุ้งจึงถูกเชื่อมโยงไปด้วย ความเป็นพื้นที่ส่วนตัว การหลับนอนความมืด การบดบัง ซึ่งกระบวนทัศน์เหล่านี้คือชุดความคิดที่นำมาเชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่องการแอบดูตามที่ผู้วิจัยตั้งใจนำเสนอ และพยามยามสร้างให้ผู้ชมกลายเป็นผู้แอบดูโดยพฤติกรรม

การแอบดูถือเป็นพฤติกรรมที่ไม่เปิดเผย เป็นสิ่งที่ต้องหลบซ่อนทั้งในสภาวะทางกายและจิตใจของผู้แอบดูเอง ซึ่งถ้าพิจารณาถึงพฤติกรรมการแอบดูนั้น จะพบว่าเป็นพฤติกรรมที่ล่วงล้ำความเป็นส่วนตัวของผู้อื่น โดยที่ผู้ถูกแอบดูไม่รู้ตัว และในขณะเดียวกัน ผู้แอบดูเองก็ไม่ต้องการที่จะเปิดเผยให้ผู้ถูกแอบดูรู้ว่าตนเองกำลังแอบดู รวมถึงผู้แอบดูก็ไม่ต้องการให้ใครทราบว่าตนกำลังแอบดูเช่นกันดังนั้น การแอบดูจึงเป็นภาวะของการหลบซ่อนทั้งทางกายและจิตใจนอกจากนี้ด้วยรูปลักษณ์ของมุ้งเองมีความโปรงบาง ช่วยสร้างการมองเห็นแบบเลือนลาง ไม่ชัดเจน คุณลักษณะข้อนี้ของมุ้งจึงถูกนำมาออกแบบในเชิงทัศนศิลป์ (Visual arts) เพื่อสนับสนุนความรู้สึกร่วมของผู้ชม เพราะความเลือนลางไม่ชัดเจนนี้มักส่งเสริมความอยากรู้ อยากเห็น รวมถึงช่วยกระตุ้นและต่อเติมจินตนาการของผู้ชมให้สนุกไปกับสิ่งที่เห็นแบบเลือนลาง นอกจากนี้ความขาวนุ่มนวลและพลิ้วไหวของมุ้งยังเป็นอีกคุณลักษณะที่ส่งเสริมความรู้สึกแห่งกามารมณ์ด้วย เช่นผู้หญิงที่ใส่ชุดขาวบางพลิ้วไหว เห็นสรีระข้างในแบบรำไร มักจะสร้างความรู้สึกเย้ายวนได้มากกว่าการใส่เครื่องแต่งกายที่หนาทึบแบบมิดชิดด้วยคุณลักษณะข้อนี้มุ้งจึงทำหน้าที่ได้ดีในการส่งเสริมภาพลักษณ์ของห้วงกามารมณ์นอกจากนี้ด้วยคุณลักษณะของความเป็นสีขาว โปร่งบาง พลิ้วไหว ขนาดที่ใหญ่จนสามารถปกคลุมร่างกายได้ ผู้วิจัยยังนำบริบทเหล่านี้มาใช้ร่วมในการตีความกับมายาคติเรื่องความเป็นเจ้าสาว หรือหญิงสาวที่ปรารถนาการมีคู่ครอง เพราะมายาคติเรื่องการแต่งงาน การมีคู่ครองมักจะผูกติดอยู่กับเรื่องความรัก ความใคร่ ความปรารถนา ชุดเจ้าสาวที่มีผ้าคลุมลากพื้นยาวจึงถูกนำมาเป็นแนวคิดในการนำเสนอ และมุ้งในงานวิจัยครั้งนี้จึงถูกนำมาสร้างสรรค์ร่วมกับการทำลีลาให้ปรากฏเป็นภาพที่ทดแทนกันแนวคิดดังกล่าวในขณะเดียวกันด้วยรูปลักษณ์และคุณลักษณะดังที่ได้กล่าวไปข้างต้น มุ้งยังถูกนำมาตีความในเชิงนามธรรมกับงานวิจัยครั้งนี้ด้วย นั่นคือ ตัณหา เพราะความโปร่งบาง มองเห็นเป็นเส้นใยที่เรียงร้อยถักทอ มันจึงถูกแทนที่ด้วยการพัวพัน การเกี่ยวพัน ยิ่งลิ้มลองยิ่งติดใจนำไปสู่การลุ่มหลง และยากต่อการหลีกหนี อันจะเห็นได้จากการที่ผู้วิจัยให้นักแสดงชายคนหนึ่งทำการ (Improvisation) กับมุ้ง จะเห็นท่วงท่าลีลาที่ยิ่งนักแสดงทำลีลาท่าทางเยอะขึ้นเท่าใด มุ้งนั้นก็จะยิ่งพันแข้งพันขา พันร่างกายมากขึ้นจนยากที่จะแกะมันออก แต่เมื่อใดที่นักแสดงแสดงลีลาท่วงท่าในเชิง (Minimal) การที่จะหลุดพ้นจากมุ้งที่พันร่างกายอยู่นั้นก็มีความเป็นไปได้สูง ซึ่งนั่นก็หมายถึงถ้ามนุษย์รู้จักพอ รู้สึกปล่อยวาง ตัณหาย่อมไม่สามารถเข้ามาพัวพันในจิตใจของเราได้ ดังนั้นการนำมุ้งมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงจึงเป็นคำตอบให้กับผู้ชมทั้งในเรื่องการแอบดู และใช้เป็นมโนทัศน์ (Concept) เกี่ยวกับการตีความของผู้วิจัยนำมาใช้เพื่อแสดงสัญญะในมิติต่าง ๆ เพื่อถ่ายทอดสู่ผู้ชมอีกด้วย

5.2 เสาไม้กลึงเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงอีกชิ้นหนึ่งที่ถูกออกแบบมาเพื่อใช้ทำหน้าที่และสื่อสารในเชิงสัญญะ ด้วยรูปลักษณ์ของเสาไม้ขนาดสูง 2 เมตร กลึงกลมตลอดทั้งแท่ง จำนวน 4 ต้น ผู้วิจัยใช้เสาไม้กลึงนี้เพื่อเป็นองค์ประกอบร่วมกับมุ้ง ทำหน้าที่ในการเป็นหลักให้ใช้ผูกกับหูมุ้งทีสี่มุมเมื่อต้องกางมุ้งออก การออกแบบด้วยความสูง 2 เมตรและกลึงทรงกลมตลอดทั้งแท่ง

ถึงตอบโจทย์ในแง่การนำมาใช้ร่วมกับการแสดงกล่าวคือ ความสูง 2 เมตร เป็นความสูงที่นักแสดงสามารถเคลื่อนย้ายได้ และไม่ทุกลักทุเลเกินกว่าจะเคลื่อนย้ายไปในตำแหน่งต่าง ๆ ในขณะทำการแสดง ประกอบกับเมื่อทำหน้าที่ในการเป็นเสาเพื่อผูกติดมุ้งแล้วทำให้มุ้งมีระดับชายมุ้งที่ระกับพื้นพอดี เกิดความสวยงามและไม่บดบังลีลาท่วงท่าของนักแสดงในยามทำการแสดงดภายในมุ้งดังกล่าว อีกทั้งยังเป็นส่วนสูงที่ไม่บดบังองค์ประกอบอื่นของการแสดงอีกด้วย

5.3 ฉากฝาผนังบ้านเรือนไทย คืออุปกรณ์ประกอบการแสดงที่จำลองขึ้นมาเพื่อส่งเสริมให้การแสดงบอกเล่าเรื่องราวให้สมบูรณ์ขึ้น สร้างพื้นที่แสดงกลางแจ้งให้กลายเป็นพื้นที่ส่วนตัวในสายตาของผู้ชม เพื่อสนับสนุนแนวคิดเรื่องการแอบดูตามที่ได้กล่าวไว้แต่ต้น การออกแบบฉากฝาผนังกั้นเป็นการเลียนแบบผนังห้องเรือนไทยโบราณ มีหน้าต่าง ผนังหนึ่งชิ้นมีความสูง 2.00 เมตรกว้าง 1.80 เมตรและทำเป็นหน้าต่างลูกกรงไม้ สามารถเลื่อนปิดหน้าต่างได้ จำนวน 2 ชิ้น ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยใช้แนวคิดจากห้องนอนตามในวรรณกรรมที่ผู้วิจัยศึกษา เพื่อสร้างภาพให้เห็นเรื่องราวที่ชัดเจนขึ้น นอกจากนี้ฉากผนังที่ออกแบบมานี้มุ่งเน้นส่งเสริมให้แนวคิดเรื่องการแอบดูชัดเจนขึ้น ฉะนั้นอุปกรณ์ชิ้นนี้จึงถูกออกแบบมาเพื่อยั่วยุความอยากรู้ อยากเห็นของผู้ชมให้ติดตาม ฉากผนังชิ้นนี้จึงถูกออกแบบให้ยกลอยขึ้นจากพื้นระดับหน้าแข้ง เพื่อให้ผู้ชมเห็นช่วงล่างของผู้แสดงเมื่อผู้แสดงทำลีลาอยู่เบื้องหลังฉากนี้ นอกจากนี้ส่วนสูงของฉากถูกออกแบบให้มีความสูงเพียงท่วมศีรษะของนักแสดงเท่านั้น ฉะนั้นความสูงของฉากถึงสามารถทำให้นักแสดงสามารถเอื้อมมือขึ้นมาเหนือฉากและทำลีลาให้ผู้ชมเห็นได้ในการออกแบบฉากนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่จะปิดบังลีลาท่าทางส่วนกลางของร่างกายตั้งแต่ศีรษะลงไปจนถึงหน้าแข้งแต่มุ่งเน้นเปิดเผยท่าทางลีลาช่วงล่างตั้งแต่หน้าแข้งของผู้แสดงลงไป เช่น นักแสดงชายคนหนึ่งยืนทำลีลายืนซ้อนหลังนักแสดงหญิงคนหนึ่ง ในภาพที่ปรากฏผู้ชมจะเห็นเท้าของนักแสดงชายและหญิงที่กำลังถอดเครื่องแต่งกายหล่นกองลงที่พื้น หรือเห็นเครื่องแต่งกายที่ถูกถอดแล้วพาดบนฉากผนังดังกล่าว ซึ่งการออกแบบในลักษณะนี้ผู้วิจัยมีความมุ่งหวังให้ภาพที่ปรากฏไปกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชม

5.4 กระจกส่องทางจราจร คืออุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ผู้วิจัยนำมาใช้ร่วมในงานวิจัยครั้งนี้ โดยอาศัยแนวคิดเชิงทัศนศิลป์คือการมองในเชิงหักเหของมุม หรือการสะท้อนกลับ ไม่มองตรง ฉะนั้นการมองผ่านกระจกจึงเป็นการมองทางอ้อม ซึ่งเมื่อนำมาตีความกับแนวคิดเรื่องการแอบดูแล้ว การมองในลักษณะดังกล่าวที่ผ่านกระจกถือว่าเป็นการแอบดูที่ไม่ต้องการให้ผู้ถูกมองรู้ตัวเช่นเดียวกัน ซึ่งปรากฏการณ์เหล่านี้พบเห็นได้จากสังคมในปัจจุบันที่นักถ้ำมองมักใช้กระจกในการสอดรอดต่ำใต้กระโปรง รวมถึงการใช้กล้องจากมือถือต่าง ๆ ในการแอบถ่ายด้วยเช่นกัน

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกกระจกที่ใช้ติดทางสามแยกมาเป็นกระจกที่ใช้ร่วมแสดง จากการตีความในเชิงสัญญะนั้น กระจกติดทางสามแยกมักติดตั้งที่มุมทางแยกเป็นหลักเพื่อส่องสะท้อนให้กับอีกสองด้านที่มองไม่เห็น การมองแบบหักมุมสะท้อนนั้นคือการมองที่มองแบบทางอ้อม ไม่ใช่การมอง

ทางตรงวิธีคิดนี้จึงสนับสนุนแนวคิดการแอบดู พร้อมกับมายาคติเรื่องทางสามแพร่งก็มักจะพบว่าคือสิ่งที่เป็นทัศนคติเชิงลบ ซึ่งมายาคติเรื่องเลขสามนั้นก็เป็นชุดความคิดที่ผูกติดกับความไม่สมบูรณ์ การเหลือเศษ การต้องมีใครสักคนที่ผิดหวัง ความอ้างว้าง ซึ่งแน่นอนว่าเมื่อพูดถึงผลลัพธ์ของตัณหานั่นก็มีแต่ความไม่สมบูรณ์เช่นกันรวมถึงแนวคิดเรื่องรักสามเศร้าที่ปรากฏตามวรรณกรรมที่ผู้วิจัยได้ศึกษา ก็พบว่าล้วนแต่เกิดขึ้นโดยตัณหาทั้งสิ้นด้วยคุณลักษณะของกระจกติดทางสามแยกนั้นมีความโค้งนูน เมื่อมองผ่านกระจกดังกล่าวก็จะให้ภาพที่โค้งนูนบูดเบี้ยว ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริงประเด็นนี้ผู้วิจัยตั้งใจใช้ภาพที่ปรากฏมาอธิบายความหมายเปรียบเทียบความบูดเบี้ยว ผิดเพี้ยนของภาพที่ปรากฏ กล่าวคือตัณหามักจะสร้างมโนภาพในเชิงเย้ายวนให้เราลุ่มหลง แต่ในความเป็นจริงมันกำลังบิดเบือนความจริง แล้วนำเราไปสู่ความเศร้าหมอง ความไม่สมบูรณ์ การตกอยู่ในตำแหน่งของการเป็นส่วนเศษ เพราะกิเลศตัณหามักจะยั่วยวนเราทุกขณะจิตใจและมันก็พร้อมจะก่อตัวขึ้นทุกครั้งเมื่อเราส่องกระจกนั้นด้วยความลุ่มหลงฉะนั้นจึงสามารถรวบยอดความคิดจากอุปกรณ์ประกอบการแสดงชิ้นได้ว่า ผู้วิจัยใช้กระจกนี้เพื่อเป็นจุดนำสายตาและส่งผ่านภาพที่ต้องการนำเสนอไปสู่ผู้ชมโดยกำหนดให้ผู้ชมกลายเป็นผู้แอบดู ในจุดนี้ผู้ชมจะเลือกเป็นผู้แอบดูหรือไม่ ก็ขึ้นอยู่กับผู้ชมแต่ละคน นอกจากนี้กระถูกนำมาใช้เป็นอุปกรณ์เพื่อการส่งเนื้อหาบางอย่างไปสู่ผู้ชม ฉะนั้นกระจกในงานวิจัยนี้จึงไม่ได้ทำหน้าที่เพียงการส่องสะท้อนเท่านั้น

5.5 โอ่งน้ำคืออุปกรณ์การแสดงอีกชิ้นที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ตุ่มดินเผาสีอิฐแดง เพื่อให้สอดคล้องกับความเป็นวรรณกรรมพื้นบ้านที่ผู้วิจัยใช้ศึกษา โดยลักษณะของตุ่มเป็นตุ่มขนาดเล็กเพื่อไม่ให้บดบังหรือโดดเด่นเกินกว่าองค์ประกอบอื่นมากเกินไป ผู้วิจัยใช้ตุ่มจำนวน 5 ใบ มาจัดวางเป็นองค์ประกอบให้เกิดเป็นภาพที่ดูเป็นธรรมชาติ ไม่จงใจจัดเรียงให้มองเป็นองค์ประกอบที่ใหญ่ดูนำสายตามากเกินไป ฉะนั้นแต่ละใบจึงถูกวางกระจายออกในตำแหน่งที่ผู้ชม ชมแล้วไม่ขัดสายตา แต่จะมีตุ่มจำนวนหนึ่งใบที่ถูกบรรจุน้ำและตั้งอยู่ในตำแหน่งที่ออกแบบเพื่อทำลีลาหลัก ๆ ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นการสร้างภาพที่เสมือนจริงในบทการแสดงจึงออกแบบให้นักแสดงทำการอาบน้ำจริง ซึ่งการอาบน้ำถือเป็นอีกหนึ่งท่วงท่ากิจกรรมที่ถือว่าเป็นกิจกรรมในพื้นที่ส่วนตัว ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดนี้มานำเสนอและถ่ายทอดผ่านเรื่องราวในประเด็นตัณหาที่สอดรับกับการศึกษาผ่านวรรณกรรมพื้นบ้านที่ผู้วิจัยใช้ศึกษาร่วมด้วย

. 5.6 ตะเกียงไฟคืออุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ถูกนำมาใช้เพื่อการตีความในเชิงนามธรรมสำหรับการสร้างสรรค์ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้คบเพลิงที่สามารถปักกับพื้นดินได้ มีรูปลักษณ์เป็นคบเพลิงที่ประกอบขึ้นจากวัสดุธรรมชาติเช่นไม้ไผ่ ความยาวประมาณ 1.20 เมตรพร้อมประกอบด้วยกระป๋องน้ำมันก๊าซเป็นเชื้อเพลิง จำนวน 10 ชิ้นในงานวิจัยนี้คบเพลิงถูกนำมาใช้เพื่อการตีความแทนตัณหา ซึ่งผู้วิจัยแทนตัณหาด้วยความร้อน สีแดง เปลวเพลิง ซึ่งแน่นอนว่าเมื่อใดที่ตัณหาได้ก่อตัวขึ้น ความเร่าร้อนในจิตใจก็จะลุกโชนขึ้นด้วยเช่นกันนอกจากนี้คบเพลิงยังทำหน้าที่ในการ

ส่งเสริมองค์ประกอบทางทัศนศิลป์อีกด้วย เพราะผู้วิจัยได้ออกแบบเรื่องการจัดวางเพื่อส่งเสริมเป็นองค์ประกอบย่อย ทั้งในแง่การเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากและในแง่อุปกรณ์ที่ใช้เคลื่อนย้ายโดยอาศัยนักแสดงเป็นผู้เคลื่อนย้ายมันอีกด้วย

5.7 อุปกรณ์ไม้รูปทรงสามเหลี่ยม แทนความหมายเรื่องราวสามเหลี่ยมเกี่ยวกับกามรมณ์ของ Eve Kosofsky Sedgwick และทฤษฎีสามเหลี่ยมความรักของ สเติร์นเบิก (Sternberg) (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 2 หัวข้อที่ 2.9.2.3 หน้าที่ 119-120) การนำเครื่องหมายสามเหลี่ยมมาตีความหมาย และนำมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง จะต้องทำการทดลองว่าจะใช้สามเหลี่ยมเพียงด้านเดียวหรือใช้ทั้งสี่ด้านเพื่อสื่อความหมาย อย่างไหนออกมาดีกว่ากันแนวคิดในเรื่องของสามเหลี่ยมได้แนวคิดมาจากทฤษฎีความรักที่เปรียบเป็นความรักเป็นมุมสามเหลี่ยมแทนความหมายของความรักระหว่าง ผู้ชาย 2 คน ผู้หญิง 1 คน หรือ ผู้ 1 คน ผู้หญิง 2 คน รวมไปถึงการมองผ่านช่องสามเหลี่ยมตามแนวคิดในบทวรรณกรรมที่ขุนแผนแบบขึ้นไปบนเรือนของขุนช้างและแอบมองผ่านรูกุญแจเข้าไปในห้องที่นางพิมพ์และมองเห็นขุนช้างและนางพิมพ์นอนอยู่ โดยผู้วิจัยนำแนวคิดนี้มาเปรียบเทียบกับการแอบดูผ่านช่อง หรือรู ในแบบสมัยปัจจุบันเพื่อให้เข้ากับเหตุการณ์ของการแอบดูตามห้องน้ำในสังคมปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.88 ภาพอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงาน
ของการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย
ที่มา:ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6) การออกแบบสถานที่แสดงครั้งที่ 4 จากที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาพบว่าในหนังสือหลาย ๆ เรื่องรวมถึงนักวิชาการการกล่าวว่ากามวิสัย (Erotic) มักจะเริ่มจากจุดใกล้ตัว คือในธรรมชาติเมื่อเวลาที่คนเราจะร่วมเพศกันมักจะนิยมทำกันในที่รโหฐาน โดยผู้วิจัยอนุมานคำว่ารโหฐาน ก็คือบ้านหรือห้องส่วนตัว ผู้วิจัยจึงได้แนวคิดของพื้นที่สี่เหลี่ยม ซึ่งมีรูปทรงลักษณะคล้ายกับห้องนอน ซึ่งสามารถจะเลือกใช้สถานที่แสดงเป็นโรงละคร (Theater) ในการทำการแสดงได้ แต่เนื่องจากสิ่งเร้าที่ผู้วิจัยได้รับหลังจากการทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสดในสถานการณ์ของความรู้สึกทางเพศที่เกิดจากอารมณ์ของตนเองนั้นเมื่อนักแสดงเคลื่อนไปตามจุดต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงได้ทดลองเลือกสถานที่ซึ่งเป็นสนามหญ้า ณ ลานพิพิธศิลป์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นสถานที่สำหรับใช้ในการทำการแสดงเนื่องจากมีลักษณะเฉพาะที่สำคัญคือมีพื้นที่เป็นกรอบเป็นเหลี่ยม

ลักษณะคล้ายห้องนอนตามจินตนาการของผู้วิจัย และด้านหลังยังมีเวทีซึ่งสามารถใช้จำลองเป็นพื้นที่ของห้องที่ให้ความเป็นส่วนตัวตรงกับผลที่ได้ในการทดลอง ผู้วิจัยสามารถใช้พื้นที่บริเวณเวทีมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของสถานที่ในการแสดงได้ ลักษณะเฉพาะนี้เป็นส่วนสำคัญที่ให้ความแตกต่างจากโรงละครทั่วไป นอกจากนี้พื้นที่บริเวณสนามหญ้า ณ ลานพิพิธศิลป์ ยังมีลักษณะความเป็นมิติในด้านความกว้างและความลึกของรูปทรงสี่เหลี่ยมที่ผู้ชมการแสดงสามารถนั่งชมได้โดยรอบไม่แบ่งแยกระหว่างผู้แสดงและผู้ชม มีต้นไม้ใหญ่ปกคลุมอยู่โดยรอบจะช่วยสร้างบรรยากาศและความรู้สึกตรงกับเนื้อหาจากบทวรรณกรรมไทย ส่วยสนับสนุนแนวคิดเรื่องการแอบดูให้กับผู้ชมการแสดงได้ชัดเจนตรงตามแนวคิดหลักที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ดังที่ มาธา เกรแฮม ได้กล่าวถึงสถานที่แสดงไว้ดังนี้

> นาฏยศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่ต่างก็คิดว่าตนเองเป็นผู้ปฏิวัติแนวคิดรูปแบบการเคลื่อนไหวของ มาธา เกรแฮม (Martha Graham) ข้อแตกต่างบางประการที่ทำให้การแสดงแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) แตกต่างไปจากนาฏยศิลป์แบบอื่น ๆ ก็คือ ความสามารถในการจัดแสดงในสถานที่ต่าง ๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ หลังคาอาคาร สถานที่เหล่านั้นกลับกลายเป็นที่ใช้แสดง นอกเหนือจากการแสดงในโรงละครแบบปกติ (Steeh, 1982: 48)

ภาพที่ 4.89 การแสดงของอิสดอร่า ดันแคน (Isadora Duncan) ในการแสดงเรื่อง ซัมเมอร์ พาเกียน (Summer Pageant)
ที่มา: Chatfield, 2014: 77

ภาพที่ 4.90 ภาพการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง
การแสดงดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง
“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา:ผู้วิจัย

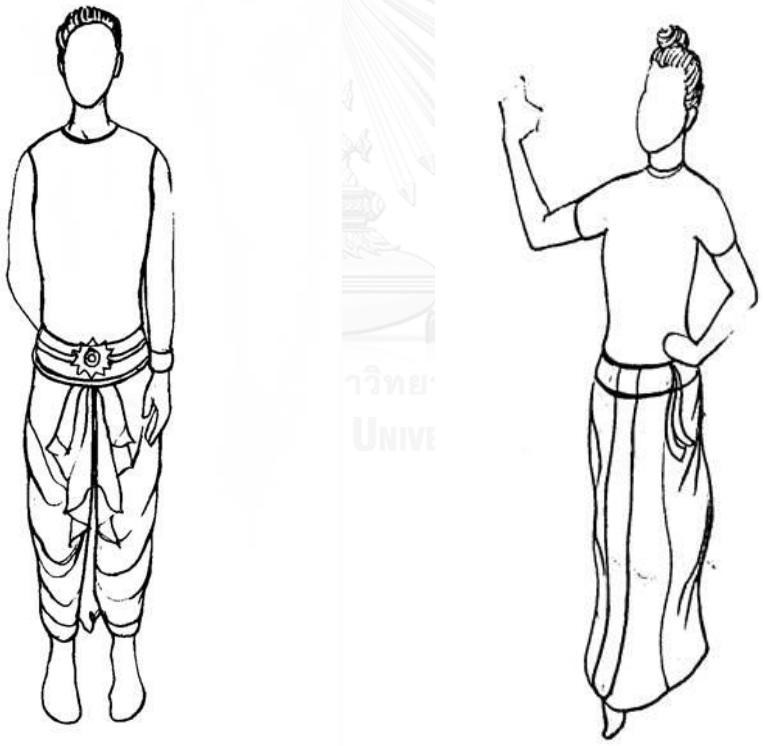
ภาพที่ 4.89 และ ภาพที่ 4.90 เป็นตัวอย่างของการเปรียบเทียบลีลาท่าทาง ที่ผู้วิจัยได้อิทธิพลจากภาพผลงานการออกแบบการแสดงของอิสดอร่า ดันแคน (Isadora Duncan) ในการแสดงเรื่อง ซัมเมอร์ พาเกียน (Summer Pageant) จัดแสดงที่มหาวิทยาลัยแห่งรัฐเวอร์จีเนีย(University of Virginia) เมื่อเดือนสิงหาคม ปี ค.ศ. 1913 โดยเป็นกลุ่มนักแสดงสุภาพสตรีกำลังท่าทาทางยกแขนขึ้นสู่ท้องฟ้า ภายใต้เครื่องแต่งกายแบบยุคกรีก ที่มีบรรยากาศของการแสดงเป็นองค์ประกอบตามธรรมชาติ ประกอบไปด้วย ต้นไม้ผืนหญ้า และเนินดิน ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดนี้ในการออกแบบสถานที่ในการแสดง ให้มีความใกล้เคียงกับผลงานการออกแบบของอิสดอร่า ดันแคน โดยใช้พื้นที่กลางแจ้ง

Chulalongkorn University

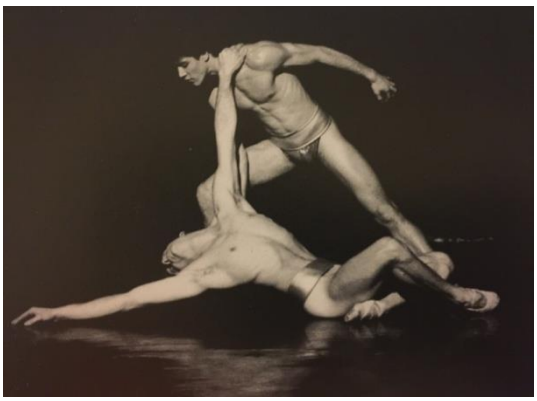
ภาพที่ 4.91 สนามลานพิพิธศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่ผู้วิจัยจะใช้เป็นสถานที่ในการแสดง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.92 ภาพการออกแบบสถานทีแสดง ด้วยการจัดวางตุ่มน้ำและฉากฝาบ้านเรือนไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

7) การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดงจะคำนึงถึงความสะดวกสบายในการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง เน้นความคล่องตัว เสื้อผ้ามีความรักกุมไม่เน้นการใส่เครื่องประดับเพราะต้องการสื่อความเป็นชาวบ้าน ไม่เน้นที่ฐานันดรของตัวละคร การออกแบบเสื่อผ้าเน้นเอกลักษณ์ความเป็นไทยโดยได้ดัดแปลงวิธีการนุ่งโจงกระเบนของผู้ชาย และการนุ่งผ้าแบบผ้าถุงหน้านางของนักแสดงหญิง ด้วยการตัดเย็บให้เป็นโจงกระเบน และผ้านุ่งหน้านางแบบสำเร็จรูป มีการประยุกต์ ด้วยการใส่เสื้อผ้าที่มีลักษณะบางเป็นสีเนื้อ เพื่อสร้างความรู้สึกเสมือนการถอดเสื้อ ซึ่งต้องการให้มีความใกล้เคียงกับวิถีชีวิตของคนไทยในอดีต ที่ผู้ชายมักจะถอดเสื้อ ส่วนนักแสดงหญิงนั้น ต้องการให้สื่อในเรื่องของกามวิสัย จึงได้ออกแบบเสื้อสำหรับนักแสดงหญิงด้วยการใช้ผ้ารัดรูปสีเนื้อมาตัดเย็บเป็นเสื้อ สำหรับสีที่เลือกใช้นั้นจะเน้นไปที่สีน้ำตาล เพราะต้องการให้ได้ความเก่าของวรรณกรรมไทย ดังตัวอย่างของภาพ ที่ได้ออกแบบไว้ดังนี้



ภาพที่ 4.93 ภาพร่างเครื่องแต่งกายการแสดงดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง
“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.94 ภาพการแสดงนาฏศิลป์เรื่อง ออร์เฟียส (Orpheus) แสดงโดย รอย วิลสัน (Roy Wilson) และสตีเฟนนิโคลส์ (Stephen Nicholls)
ที่มา: Haythorne, 2014: 89

ภาพที่ 4.95 ภาพการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง การแสดงดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา:ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.94 และภาพที่ 4.95 เป็นตัวอย่างของการเปรียบเทียบการแต่งกายของนักแสดงที่ผู้วิจัยได้อิทธิพลจากภาพของการแสดงนาฏศิลป์เรื่อง ออร์เฟียส (Orpheus) แสดงโดย รอย วิลสัน (Roy Wilson) และสตีเฟนนิโคลส์ (Stephen Nicholls) ผู้วิจัยได้นำแนวคิดจากการแต่งกายของ รอย วิลสันในการแสดงนาฏศิลป์เรื่อง ออร์เฟียส (Orpheus) มาใช้เป็นแนวทางในการแสดงโดยให้นักแสดงชาย สวมใส่เพียงกางเกงชั้นใน แล้วเดินผ่านผู้ชมการแสดงมายังพื้นที่แสดงที่เป็นสนามหญ้า

จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 ซึ่งประกอบไปด้วยการออกแบบองค์ประกอบในการทดลอง 6 ประการ อันได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยทางนาฏยศิลป์เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง และสถานที่แสดง โดยผู้วิจัยจะขอสรุปประเด็นปัญหาที่พบและแนวทางสำหรับการปรับปรุงแก้ไขเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงาน ดังต่อไปนี้

ปัญหาที่พบและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลองปฏิบัติการแสดงครั้งที่ 4

การคัดเลือกนักแสดง จากการทดลองครั้งที่ 4 ทำให้ผู้วิจัยค้นพบว่านักแสดงสามารถใช้จินตนาการ อารมณ์ ความรู้สึกออกมาได้มากขึ้น ช่วยลดทอนความไม่สมจริงลงได้อย่างมาก ภาพของการแสดงที่เกิดขึ้นจากการทดลองมีความน่าเชื่อถือ ศักดิ์สิทธิ์ สามารถนำพาความรู้สึกของผู้ชมตามเข้าไปยังห้วงอารมณ์ที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอความสมจริงจึงเป็นเสน่ห์ของงานวิจัยครั้งนี้ เมื่อพิจารณาในมุมมองของนักแสดงแล้วนักแสดงเองมีความเป็นอิสระที่สูงขึ้น เพราะนักแสดงได้มีส่วนร่วมในการตีความ และร่วมกันเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดลีลาออกมาในแบบที่ตนเองถนัดและเป็นตัวของตัวเอง ในขณะเดียวกันผู้ชมเองก็สามารถมีส่วนร่วมกับการแสดงได้มากขึ้น

การออกแบบอุปกรณ์ อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่นำเข้าร่วมนั้นช่วยขยายภาพ และเล่าเรื่องราวต่อสิ่งที่นักแสดงกำลังแสดงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ส่งเสริมการตีความ ส่งเสริมองค์ประกอบภาพให้สมบูรณ์ได้ดียิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังช่วยทำให้การออกแบบลีลามีความหลากหลายไม่ซ้ำซาก สามารถสร้างรูปแบบใหม่ให้กับการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ จากการทดลองครั้งที่ 4 พบว่าการนำอุปกรณ์เสาไม้กลึงเข้ามาใช้ประกอบการแสดงนั้น นักแสดงยังไม่สามารถเคลื่อนไหวลีลาพร้อมกับการใช้อุปกรณ์ได้อย่างคล่องตัวเนื่องจากขาดความชำนาญของการใช้อุปกรณ์ผู้วิจัยจึงแก้ไขด้วยการให้นักแสดงทดลองเคลื่อนไหวร่างกายกับอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซ้ำไปมาหลายครั้ง เพื่อให้เกิดความรู้สึกคุ้นชินจนรู้สึกไม่ติดขัดและไม่เป็นอุปสรรคต่อการการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ให้กับนักแสดงให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

การออกแบบสถานที่แสดง ปัญหาที่พบคือเมื่อผู้วิจัยได้ทดลองซ้อมกับพื้นที่จริง ซึ่งเป็นสนามโล่งกว้าง ทำให้การสร้างขอบเขตของภาพจึงกลายเป็นเรื่องที่ยาก เวทีการแสดงที่สามารถกำหนดสายตาของผู้ชมการแสดงได้ ดังนั้นในการออกแบบสถานที่ผู้วิจัยจึงอาศัยการแบ่งพื้นที่การแสดงออกเป็นสองส่วนใหญ่ ๆ เพื่อให้พื้นที่ที่โล่งกว้างนั้นกลายเป็นพื้นที่ที่สามารถกำหนดขอบเขตสายตาของผู้ชมการแสดง นำสายตาไปในขณะที่นักแสดงเคลื่อนไหวทำลีลาไปในแต่ละพื้นที่ โดยเบื้องต้นแบ่งพื้นที่ส่วนหนึ่งไว้สำหรับนักแสดงเมื่อเกิดการเคลื่อนย้ายตำแหน่งในขณะทำลีลาจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง ส่วนพื้นที่อีกส่วนหนึ่งถูกแบ่งไว้เพื่อจัดวางอุปกรณ์ประกอบการแสดง ทำให้

ภาพรวมของการแสดงเหมาะสมกับสัดส่วนของพื้นแสดงช่วยลดขนาดพื้นที่โล่งกว้างให้ดูแคบลง ขณะเดียวกันผู้วิจัยก็ใช้การแบ่งพื้นที่ย่อยลงไปอีก 6 ส่วน เพื่อใช้ในการเคลื่อนย้ายสร้างลีลาไปยังตำแหน่งต่าง ๆ ซึ่งข้อนี้คือสิ่งดีที่ทำให้การแสดงไม่เกิดความน่าเบื่อ ไม่ติดซ้ำกับพื้นที่เดิมนาน ๆ ดังที่ได้กล่าวไปข้างต้นว่าพื้นที่แสดงเป็นสนามโล่งกว้าง และถือว่าเป็นการแสดงที่สามารถมองได้จากทั่วทุกทิศแบบ 360 องศา ทำให้นักแสดงจะต้องใช้สมาธิสูง เพราะทุกมุมของพื้นที่แสดงจะถูกจับตามองจากผู้ชมที่สามารถมองเห็นนักแสดงจากทั่วของพื้นที่การแสดงได้โดยรอบ

นอกจากนี้ในรายละเอียดของการแสดงผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มนักแสดงเพื่อสลับกันแสดงบทบาทในแต่ละช่วงของเรื่องราว ซึ่งแน่นอนว่าหากทำการแสดงในสตูดิโอ หรือโรงละคร ประเด็นนี้ย่อมไม่เป็นอุปสรรคต่อการออกแบบการแสดงอย่างแน่นอน เพราะในสตูดิโอหรือโรงละครนั้นมีวิถีการชมจากทางด้านหน้าเพียงด้านเดียว และนักแสดงเองก็มีพื้นที่ในการ Stand by ด้านข้างของเวที (Wing) ก่อนออกแสดงหรือในกรณีที่นักแสดงต้องสลับกลุ่มกันออกมาทำลีลาพื้นที่ด้านข้างเวทีจึงเป็นประโยชน์ต่อการพักของนักแสดงเมื่อยังไม่ถึงคิวแสดงหรือต้องเข้าไปเปลี่ยนเครื่องแต่งกายในลักษณะ Quick Change เป็นต้น สำหรับในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยจึงออกแบบให้ทุกขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นการ Stand by ทั้งก่อนการแสดง หรือระหว่างการแสดง รวมถึงการเปลี่ยนเสื้อผ้าในระหว่างการแสดงเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงให้หมด ซึ่งนั่นคือข้อดีของการออกแบบในลักษณะนี้คือทำให้ผู้ชมเชื่อในบทบาทที่นักแสดงกำลังนำเสนอ และสร้างให้ผู้ชมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงไปในตัวและทำให้นักแสดงสามารถใช้สมาธิ จินตนาการ อารมณ์ได้อย่างต่อเนื่อง

การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดงในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่ารูปแบบของเครื่องแต่งกายที่ได้ออกแบบมาใช้ในการทดลองนั้นตอบโจทย์ของความคิดในเรื่องความคล่องตัวความสะดวกสบายในการเคลื่อนไหวทางร่างกายของนักแสดง แต่เมื่อนักแสดงนำมาสวมใส่ประกอบในการแสดงแล้วนั้น ภาพที่ปรากฏออกมาภายหลังที่ได้ดำเนินการทดลองพบว่า เสื้อผ้าที่ได้ออกแบบไว้ไม่สามารถสื่อสารในเรื่องของความรู้สึกและอารมณ์อีโรติก (Erotic) ที่เกิดจากมองเห็นได้เลย เนื่องจากรูปร่างของนักแสดงถูกปกปิด เสื้อผ้าที่นักแสดงชายหญิงสวมใส่นั้นไม่แสดงความเป็นเพศชายและหญิงอย่างชัดเจน เช่น นักแสดงชายขาดความกำยำดูไม่แข็งแรง นักแสดงหญิงขาดความอ่อนหวานและประการสำคัญก็คือ รูปแบบของเครื่องแต่งกายไม่แสดงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทยของการแต่งกายในแบบวิถีชีวิตของคนไทยในอดีตตามเนื้อหาของวรรณกรรม ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าจะต้องปรับปรุงในเรื่องสีของเครื่องแต่งกายให้มีความเรียบง่าย และต้องลดทอนรูปแบบของเครื่องแต่งกายลงด้วยการให้นักแสดงชายถอดเสื้อและนักแสดงหญิงใช้ผ้ามาพันอกแทนการสวมเสื้อ รวมถึงปรับวิธีการนุ่งผ้าของนักแสดงใหม่จะช่วยลดปัญหาที่กล่าวมาได้ โดยจะได้ดำเนินการแก้ไขในการทดลองครั้งที่ 5 ต่อไป

4.2.1.6 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งที่ 5

จากการทดลองเพื่อค้นหารูปแบบการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ในครั้งที่ 4 ที่ผ่านมานั้นผลที่ได้จากการทดลองรวมถึงผลจากการศึกษาจุดอ่อนและจุดแข็งในแต่ละองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ทำให้ได้ผลของการทดลองที่สามารถนำมาใช้การทดลองครั้งนี้ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นทำให้การสร้างสรรค์ผลงานในเรื่องขององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์มีความชัดเจนมากกว่าการทดลองที่ผ่านมา ดังเช่นองค์ประกอบในเรื่องของบทการแสดงที่มีความสมบูรณ์สามารถใช้ในการทำการแสดงจริงได้ภายหลังที่ได้มีการเพิ่มองก์การแสดงเป็น 4 องก์ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทดลองเพิ่มเติมในเรื่องของลีลาทางนาฏยศิลป์ที่ยังขาดในเรื่องของการศึกษาตำราคามสูตรของฮินดูโบราณ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการออกแบบลีลาทางการแสดงนาฏยศิลป์ของการทดลองในครั้งที่ 5 จนนำไปสู่การนำเสนอผลงานแสดงในรูปแบบจริงต่อไป ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งที่ 5 นี้ผู้วิจัยจะได้ดำเนินการทดลองในเรื่องขององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่ผู้วิจัยคิดว่าน่าจะต้องดำเนินการแก้ไขจากการทดลองครั้งที่แล้วเพิ่มเติม คือ การออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนักแสดง และจะได้ทดลองเกี่ยวกับสถานที่ในการแสดงและอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบในการแสดง รวมถึงการออกแบบแสงเข้ามาเพิ่มเติม โดยมีรายละเอียดของการทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานดังต่อไปนี้

1) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 5 ลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง สำหรับการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ด้วยการออกแบบลีลาท่าทางที่มาจากกิจวัตรประจำวัน (Everyday Movement) โดยได้กำหนดลีลาของนักแสดงให้มีความกระชับและน่าสนใจมากขึ้นโดยใช้วิธีแบบรูปของการจัดวางตำแหน่งและกำหนดจุดการยืนให้กับนักแสดงเพื่อให้ได้ลีลาของนักแสดงที่เป็นท่านิ่งเพื่อจะทำให้ผู้ชมการแสดงเห็นลีลาการเคลื่อนไหวจากแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอได้ชัดเจนยิ่งขึ้น สำหรับลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงด้วยวิธีการด้นสดนั้น ผู้วิจัยยังคงไว้เช่นเดิมแต่ในครั้งนี้ได้ออกแบบให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาทางด้านนาฏยศิลป์ตามจินตนาการของตนเองรวมกับการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาที่ผู้วิจัยได้ออกแบบไว้ นักแสดงต้องแสดงลีลาการเคลื่อนไหวตามเนื้อหาของบทอัศจรรย์ จากวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผนประกอบกับเสียงของการขับเสภา การทดลองในครั้งนี้นักแสดงสามารถทำได้ดีขึ้นมากกว่าเมื่อการทดลองในครั้งที่ 4 เนื่องจากนักแสดงมีความเข้าใจในความหมายของบทประพันธ์มากขึ้น นอกจากนี้นักแสดงลดอาการเขินอายลงไปมาก จึงทำให้การแสดงออกทางด้านลีลาการเคลื่อนไหวทางร่างกายของนักแสดงมีความสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี ลีลาที่แสดงออกมาสามารถแสดงถึงลักษณะท่าทางของการร่วมประเวณีได้ชัดเจนมากขึ้นกว่าการทดลองในครั้งที่ 3 และ 4 ในการทดลองครั้งนี้ ลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงลดความรู้สึกของลีลาการ

เคลื่อนไหวที่ดูเป็นระบำลงไปได้มาก และในการทดลองออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษากระบวนท่าของการร่วมประเวณีจากตำรากามสูตรของฮินดู โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการเปรียบเทียบท่าทางของการร่วมประเวณีที่ได้เขียนไว้ในตำรากามสูตรมาปรับใช้ในการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ทำให้ได้แนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนการเคลื่อนไหวของนักแสดงที่มีต้นแบบจากตำรากามสูตรมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวให้กับนักแสดงร่วมกับแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ครั้งนี้

ภาพที่ 4.96 ภาพวาดท่าการร่วมประเวณีในตำรากามสูตร ศตวรรษที่ 19
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 17

ภาพที่ 4.97 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามแนวคิดท่าทางในกามสูตร
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างภาพที่ 4.96 และ ภาพที่ 4.97 เป็นการเปรียบเทียบและนำเสนอแนวคิดเรื่องการผสมผสานท่าทางเพื่อใช้ในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ โดยได้แนวคิดมาจากท่าทางในกามสูตรของอินเดีย ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับการกอดกันของบุคคล ที่แสดงออกถึงความรักในวิถีของกามวิสัย ดังความว่า “เมื่อเริ่มสังวาส ในท่าประสาน สตรีใช้ต้นขากดคู่รักเรียกว่าท่ากด เมื่อฝ่ายหญิงใช้ต้นขาเกี่ยวกระหวัดขาของคู่รักเรียกว่าท่าเกี่ยว” (วาตสยายน, 2558: 124)

จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า การกอดกันของบุคคล ซึ่งมีขั้นตอนและเป็นกรรมวิธีการหนึ่งในกระบวนการเสพสังวาสของมนุษย์ตามความคิดของคนอินเดียโบราณโดยผู้วิจัยเล็งเห็นว่า ตำรากามสูตร ของอินเดีย เป็นคัมภีร์ที่รวบรวมความรู้ทางด้านกามวิสัยของมนุษย์เอาไว้อย่างครบถ้วน โดยเฉพาะมีการนำเสนอกระบวนท่าและลีลาต่าง ๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ลีลาในส่วนต่าง ๆ ของการแสดงได้อย่างเป็นรูปธรรมชัดเจน

ภาพที่ 4.98 ภาพวาดคู่รักกำลังร่วมเพศกันบนเตียง ในศาลาหรือบ้านที่เปิดหน้าต่าง บนกระดาษ กลางศตวรรษที่ 17 ระหว่างปี ค.ศ.1675 ถึง 1700
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 18

ภาพที่ 4.99 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามแนวคิดท่าทางในกามสูตร จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างภาพที่ 4.98 และ ภาพที่ 4.99 เป็นการเปรียบเทียบและนำเสนอแนวคิดในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ จากท่าทางในกามสูตรของอินเดีย ที่ได้อธิบายเกี่ยวท่าที่แสดงออกถึงการป่ายปีนในวิถีของกามวิสัย โดยมีเนื้อหาดังนี้ “เมื่อบุรุษและสตรีนอนอยู่บนเตียง กอดกันแนบแน่นจนแขนและต้นขาเกี่ยวกระหวัดกันและเสียดถูกันลักษณะนี้เรียกว่า การป่ายปีน” (วาตสยายน, 2558: 103)

ข้อมูลที่ได้นำเสนอไว้ดังกล่าว เป็นท่าการกอดกันของบุคคล เป็นกรรมวิธีการหนึ่งในกระบวนการเสพสังวาสตามหลักกามสูตร โดยผู้วิจัยศึกษาท่าการกอดจากตำรากามสูตร ของอินเดีย เพื่อใช้เป็นแนวทางของออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพที่ 4.100 ภาพเขียนสีศิลปะกามสูตรในศตวรรษที่ 18 ถึง 19 ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 19

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.101 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามแนวคิดท่าทางในกามสูตร
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จากภาพที่ 4.100 และ ภาพที่ 4.101 เป็นการเปรียบเทียบและนำเสนอแนวคิดในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ จากท่าทางในกามสูตรของอินเดีย ที่ได้อธิบายเกี่ยวท่าที่แสดงออกถึงการป่ายปีนในวิถีของกามวิสัย โดยมีเนื้อหาดังนี้ “เมื่อฝ่ายหญิงยึดองคชาต ของฝ่ายชายไว้ด้วยโยนีหลังจากสอดใส่ เรียกว่า ท่าอาชา เป็นสิ่งที่ต้องฝึกฝนเท่านั้น มักจะพบมากในสตรีที่อานธร (Andhra)” (วาตสยายน, 2558: 124)

จากข้อมูลที่ได้นำเสนอไว้ดังกล่าว เป็นท่าการกอดกันของบุคคล เป็นกรรมวิธีการหนึ่งในกระบวนการเสพสังวาสตามหลักกามสูตร โดยผู้วิจัยศึกษาท่าการกอดตำรากามสูตร ของอินเดีย เพื่อใช้เป็นแนวทางของออกแบบลีลาการเคลื่อนไหว ของการสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพที่ 4.102 ภาพเขียนสีศิลปะกามสูตรในศตวรรษที่ 18 ถึง 19
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 19

ภาพที่ 4.103 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามแนวคิดท่าทางในกามสูตร
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างภาพที่ 4.102 และ ภาพที่ 4.103 เป็นการเปรียบเทียบ เพื่อนำเสนอแนวคิดในการอ้างอิงท่าทาง โดยได้แนวคิดจากท่าในกามสูตรของอินเดีย ที่อธิบายเกี่ยวกับการร่วมประเวณี ซึ่งเป็นท่าแสดงออกถึงวิถีของกามวิสัย “เมื่อชายและหญิงเหยียดขาคร่อมร่างอยู่บนร่างของฝ่ายหนึ่ง เรียกว่าท่าประสาน มีสองแบบคือ นอนตะแคงและนอนหงาย (วาตสยายน, 2558: 124)

จากข้อมูลดังกล่าว เป็นคำแนะนำเกี่ยวกับการร่วมเพศ ท่าการร่วมประเวณี เป็นกรรมวิธีการหนึ่งในกระบวนการเสพสังวาสตามหลักกามสูตร โดยผู้วิจัยได้ศึกษาท่าการร่วมเพศจากตำรากามสูตรของชาวฮินดูโบราณ เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางของออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ในครั้งนี้

ภาพที่ 4.104 ภาพเขียนบนกระดาษปี ค.ศ.1700 เป็นส่วนหนึ่งของการให้การศึกษาเรื่องกามา
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 20

ภาพที่ 4.105 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามแนวคิดท่าทางในกามสูตร
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างภาพที่ 4.104 และ ภาพที่ 4.105 เป็นการเปรียบเทียบ ลีลาการเคลื่อนไหวด้วยการเปรียบเทียบท่าทางของการร่วมประเวณี จากท่าในตำรากามสูตรของอินเดีย ที่อธิบายเกี่ยวกับการร่วมประเวณี ซึ่งเป็นท่าแสดงออกถึงวิถีของกามวิสัยโดยมีรายละเอียดดังนี้“ถ้าหญิงเอียงอาย ชายควรจะวางมือไปบนต้นขาของนาง ซึ่งนางก็จะปิดขาชิดสนิท ผู้ชายจะจับผมของนาง และเชยคางด้วยนิ้วเพื่อจูบนาง ในการนี้หากเป็นหญิงรุ่น นางจะเริ่มเอียงอายและหลับตา ในเหตุการณ์ใดก็ตาม ผู้ชายจะต้องสังเกตว่าการกระทำใดสร้างความพึงใจให้นางระหว่างสังวาส” (วาตสยายน, 2558: 124)

จากข้อมูลดังกล่าว เป็นคำแนะนำเกี่ยวกับท่าการร่วมประเวณีจากตำรากามสูตร หนึ่งในกระบวนการเสพสังวาสของชาวฮินดูจากการศึกษาตำรากามสูตรของชาวฮินดูโบราณผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวทางเพื่อออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวทางการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์

ภาพที่ 4.106 ภาพประกอบกามสูตรของริชาร์ดเบอร์ตัน (Richard Burton) ช่วงต้นศตวรรษที่ 19
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 20

ภาพที่ 4.107 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามแนวคิดท่าทางในกามสูตร
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างภาพที่ 4.106 และ ภาพที่ 4.107 เป็นการภาพแสดงลีลาการเคลื่อนไหวของการร่วมประเวณี จากท่าในตำรากามสูตรของอินเดียและลีลาการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ เป็นท่าแสดงออกของกามวิสัยโดยมีรายละเอียดดังนี้

> การกอด คือความสัมพันธ์ทางร่างกายของบุรุษและสตรี ที่กำลังดื่มด่ำอยู่ในความรัก แบ่งได้ 4 ประเภทคือ 1.เมื่อร่างกายของบุรุษเข้าใกล้กับร่างของสตรีทางด้านหน้าหรือด้านข้าง เรียกว่าการกอดด้วยการสัมผัส 2.เมื่อสตรีโน้มตัวโดยที่ทรวงอกยื่นเข้ามาและบุรุษได้รับไว้ ไม่ว่าจะนั่งหรือยืน เรียกว่าการกอดด้วยการยืน 3.เมื่อคู่รักไปด้วยกันในที่รโหฐาน และเบียดร่างกายกัน เรียกว่าการกอดด้วยการถู 4.เมื่อฝ่ายหนึ่งกดทับร่างกายของอีกฝ่ายไปกับกำแพงหรือหมอนเรียกว่าการกอดด้วยการกด (วาตสยายน, 2558: 102)

ข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นกระบวนการเสพสังวาสของมนุษย์ มีการนำเสนอกระบวนท่าและลีลาต่าง ๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ลีลาทางนาฏยศิลป์ ได้อย่างเป็นรูปธรรมชัดเจน

ภาพที่ 4.108 ภาพการแสดงกิจกรรมทางเพศในศิลปะอินเดียโบราณ
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 32

ภาพที่ 4.109 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามแนวคิดท่าทางในกามสูตร
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างภาพที่ 4.108 และ ภาพที่ 4.109 เป็นการเปรียบเทียบ ลีลาการเคลื่อนไหวด้วยการเปรียบเทียบท่าทางของการร่วมประเวณี จากท่าในตำรากามสูตรของอินเดีย โดยมีรายละเอียดดังนี้“เมื่อบุรุษและสตรีลุ่มหลงกันจนกระทั่งไม่คำนึงถึงความเจ็บปวด เบียดกอดกันราวกับต่างต้องการจะเข้าไปในร่างกายของอีกฝ่ายไม่ว่าจะในลักษณะที่สตรีนั่งอยู่บนตักของบุรุษหรือหันหน้าเขาหากันหรือนอนอยู่บนเตียง ลักษณะนี้เรียกว่า การผสมนมเข้ากับน้ำ สองลักษณะนี้ใช้พร้อม ๆ กันไปขณะที่จะมีการร่วมเพศ” (วาตสยายน, 2558: 103)

ภาพที่ 4.110 ภาพวาดบุรุษและหญิงงามเมืองจากกามสูตร ของ วาตสยายน
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 222

ภาพที่ 4.111 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามแนวคิดท่าทางในกามสูตร
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างภาพที่ 4.110 และ ภาพที่ 4.111 เป็นลีลาการเคลื่อนไหวด้วยการเปรียบเทียบท่าทาง จากท่าในตำรากามสูตรของอินเดีย ที่อธิบายเกี่ยวกับการร่วมประเวณี ซึ่งเป็นท่าของการร่วมประเวณี แสดงออกถึงวิถีของกามวิสัยโดยมีรายละเอียดดังนี้“เมื่อสตรียกขาเพียงข้างเดียวพาดไว้บนบ่าของคู่รัก ยืดขาอีกข้างวางตามลงบนบ่า และยกข้างแรกลงจากบ่า ทำสลับกันไปเช่นนี้เรียกว่า ไผ่แยกกอ เมื่อฝ่ายชายหมุนตัวระหว่างสังวาส และฝ่ายหญิงโอบหลังเขาไว้ตลอดเวลาโดยไม่ผละจากกันเรียกว่า ท่าหมุน ต้องอาศัยการฝึกฝน” (วาตสยายน, 2558: 124)

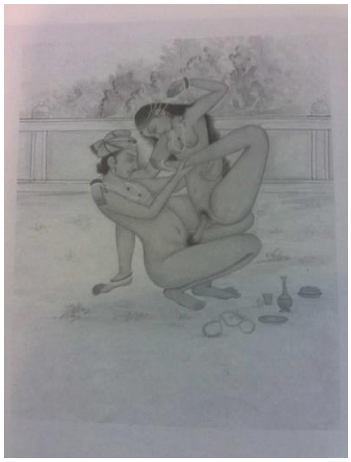
ข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นกระบวนการเสพสังวาสของมนุษย์ที่เปรียบเทียบกระบวนท่าและลีลาต่าง ๆ จากตำรากามสูตร ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ลีลาทางนาฏยศิลป์ ได้อย่างเป็นรูปธรรมชัดเจนและเป็นธรรมชาติ

ภาพที่ 4.112 ภาพวาดแสดงท่าการร่วมเพศ จากหนังสือกามสูตร
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 145

ภาพที่ 4.113 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามแนวคิดท่าทางในกามสูตร
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างภาพที่ 4.112 และ ภาพที่ 4.113 เป็นการเปรียบเทียบและนำเสนอแนวคิดเรื่องการผสมผสานท่าทางเพื่อใช้ในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ โดยได้แนวคิดมาจากท่าทางในกามสูตรของอินเดียที่ได้อธิบายเกี่ยวกับการกอดกันของบุคคล ที่แสดงออกถึงความรักในวิถีของกามวิสัยดังความว่า “เมื่อสตรีกอดกระหวัดคนรักไว้ดั่งไม้เลื้อยพันลำต้นไม้แล้วโน้มศีรษะบุรุษเข้ามาหาราวกับต้องการจุมพิต และส่งเสียง ชู ชู เบา ๆ โอบเข้าไว้และส่งสายตาของความรัก ลักษณะนี้เรียกว่าการเลื้อยพัน” (วาตสยายน, 2558: 103)

จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า การกอดกันของบุคคล ซึ่งมีขั้นตอนและเป็นกรรมวิธีการหนึ่งในกระบวนการเสพสังวาสของมนุษย์ตามความคิดของชาวอินเดียโบราณ โดยผู้วิจัยเล็งเห็นว่าตำรากามสูตร ของอินเดีย เป็นคัมภีร์ที่รวบรวมความรู้ทางด้านกามวิสัยของมนุษย์เอาไว้อย่างครบถ้วน โดยเฉพาะมีการนำเสนอกระบวนท่าและลีลาต่าง ๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ลีลาในส่วนต่าง ๆ ของการแสดงได้อย่างเป็นรูปธรรมชัดเจน



ภาพที่ 4. 114 ภาพประกอบกามสูตรจากหนังสือฉบับแปลภาษาอังกฤษ
ของริชาร์ด เบอร์ตัน (Richard Burton)
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 282

Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.115 ภาพการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามแนวคิดท่าทางในกามสูตร
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างภาพที่ 4.114 และ ภาพที่ 4.115 เป็นลีลาการเคลื่อนไหวที่ศึกษามาจากท่าทางในกามสูตร ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับท่าทางในวิถีของกามวิสัย ดังความว่า “เมื่อฝ่ายหญิงยกต้นขาและยืดขาเหยียดตรงชี้ขึ้น เรียกว่าท่ายกสูง และเมื่อนางยกขาและวางบนบ่าของคู่รัก เรียกว่าท่าเปิดกว้างสุด และเมื่อยกขาเพียงข้างเดียวเหยียดขึ้น เรียกว่า ท่ากดครึ่ง” (วาตสยายน, 2558: 124)

จากข้อความดังกล่าว โดยผู้วิจัยเล็งเห็นว่า ตำรากามสูตร ของอินเดีย เป็นคัมภีร์ที่รวบรวมความรู้ทางด้านกามวิสัยของมนุษย์เอาไว้อย่างครบถ้วน และมีการนำเสนอกระบวนท่าและลีลาต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ในการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวได้อย่างเป็นธรรมชาติ

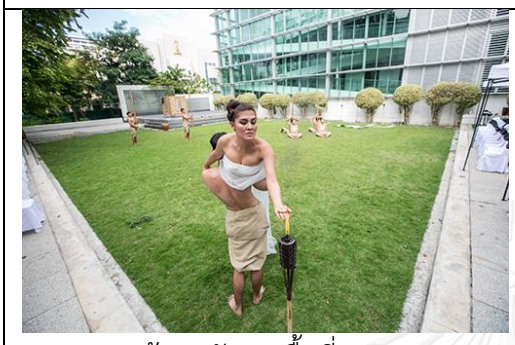
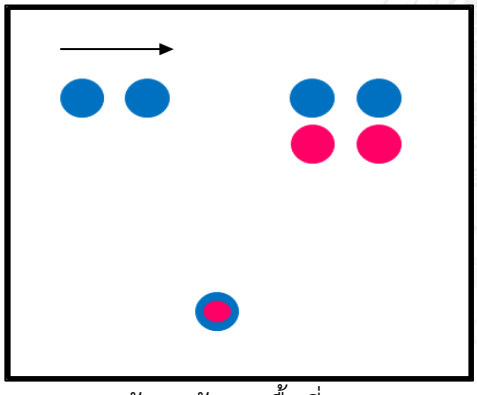
ภาพที่ 4.116 ภาพการนำเสนอฉากการอาบน้ำ
จากการแสดงดุษฎีนิพนธ์เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา:ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.117 ภาพแสดงลีลาการอาบน้ำของนักแสดงในเนื้อหาของละครโทรทัศน์
ที่มา: ละครโทรทัศน์เรื่อง เพื่อนรัก เพื่อนริษยา, 2558
ที่มา: ผู้วิจัย

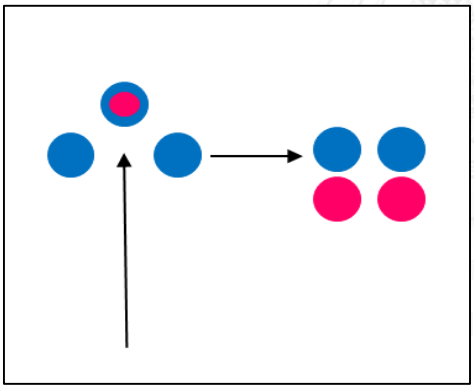
จากภาพที่ 4.116 และ ภาพที่ 4.117 เป็นการนำเสนอลีลาการแสดงในฉากการอาบน้ำของตัวละครเป็นตัวอย่างของการเปรียบเทียบลีลาการเคลื่อนไหวที่ผู้วิจัยได้อิทธิพลมาจากภาพการแสดง จึงได้นำมาเปรียบเทียบด้วยการใช้การอาบน้ำเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเพื่อให้เกิดความสมจริงในการแสดงและเป็นการผสมผสานแนวคิดจากองค์ประกอบในเรื่องของการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงและลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ ตามแนวคิดของตำรากามสูตรของฮินดูที่ว่าด้วยเรื่องของการเริ่มต้นและสิ้นสุดลงของการร่วมรัก ดังเนื้อหาต่อไปนี้ “การสังวาส ควรเป็นไปอย่างพอประมาณ เมื่อสิ้นสุดการสังวาส ไม่ควรมองดูกัน และควรแยกกันไปยังห้องล้างตัว” (วาตสยายน, 2558: 140)

จากเนื้อหาของวาตสยายน ที่กล่าวว่าควรแยกกันไปยังห้องล้างตัว ผู้วิจัยจึงได้ตีความไปถึงการอาบน้ำ ทั้งนี้วิธีการนำเสนอฉากการอาบน้ำในการสร้างสรรค์ผลงานจะเป็นการอาบน้ำแบบจริง และเป็นไปตามวิถีชีวิตของตัวละครจากวรรณคดีไทย

ภาพที่ 4.118 นักแสดงกำลังทำท่า“จุดไฟแห่งตัณหา”

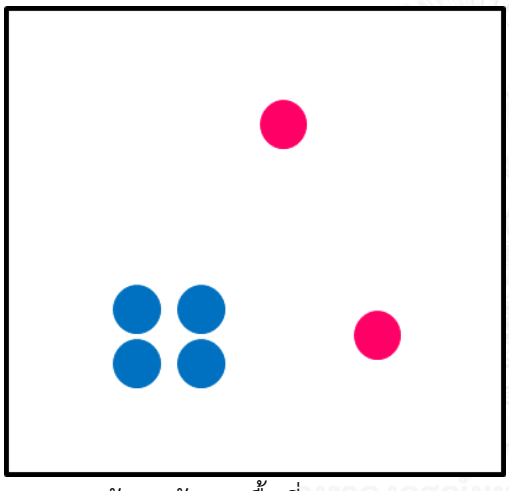
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายคนหนึ่งแบกนักแสดงหญิงไว้บนบ่า โดยลำตัวของนักแสดงหญิงถูกพันด้วยมุ้ง และภายในอุ้งมือมีตะคันไฟ กำลังจุดต่อไฟที่คบเพลิงที่ปักไว้ก่อนแล้วในพื้นที่การแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

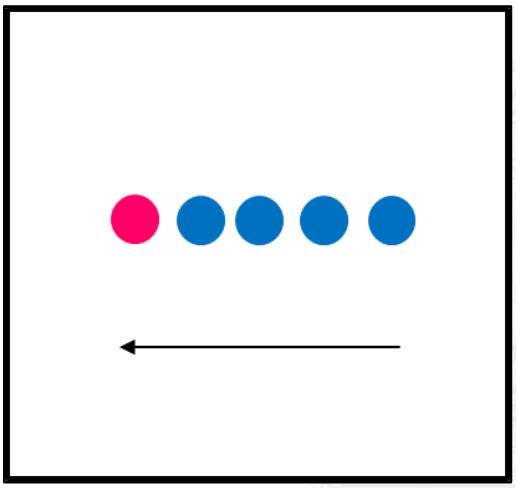
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
   ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	นักแสดงชายหญิงคู่เดิมเดินทำลีลาผ่านไปยังตำแหน่งที่นักแสดงอีกกลุ่ม Stand By อยู่ก่อนแล้ว โดยประกอบด้วยนักแสดงหญิงสองคนนั่งกับพื้นมีฐานไม้ทรงกลมตรงกลางมีรูเพื่อใช้ปักกับเสาวางอยู่ตรงกลางระหว่างขาต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายอีกสองคนนั่งหันหลังให้นักแสดงหญิงโดยนั่งพิงหลังกับอุปกรณ์เสาที่ได้เสียบกับฐานไม้ไว้แล้ว ส่วนนักแสดงชายอีกสองคนเดินเข้ามาในพื้นที่แสดงด้วยการถือไม้เสาเข้ามาสิ้นสุดลงที่นักแสดงชายที่แบกนักแสดงหญิงมา ทำการวางนักแสดงหญิงลงกับพื้น

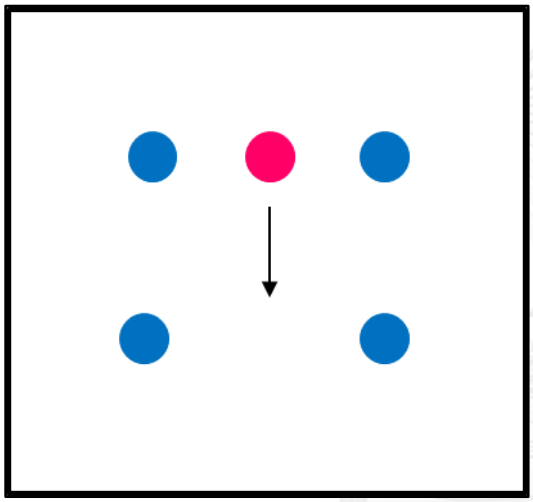
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.119 นักแสดงกำลังทำท่า “เย้ายวน”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายทั้งสี่จับเสาคนละต้น เพื่อขยับฐานเสาทั้งสี่ให้มาอยู่ในตำแหน่งที่ชิดกัน โดยที่นักแสดงหญิงคนหนึ่งเดินมองอยู่วงนอกด้วยลีลาเย้ายวน ส่วนนักแสดงหญิงอีกคนหนึ่งเดินตีวงนอกออกห่างเพื่อออกจากพื้นที่แสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

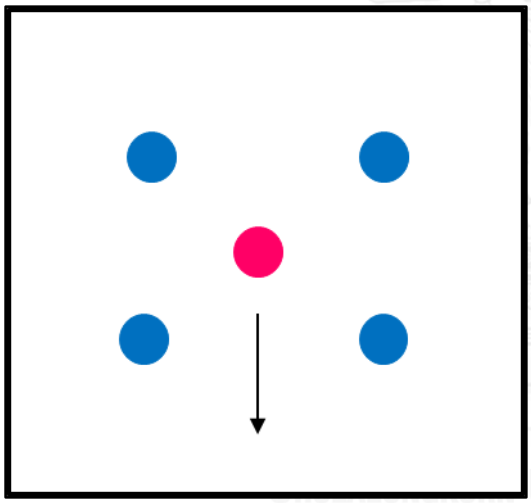
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงเดินนำหน้านักแสดงชายทั้ง 4 ด้วยลีลาเย้ายวน ส่วนนักแสดงชายทั้ง 4 เดินตามในลักษณะเป็นแถวตอนลึก มองตามนักแสดงหญิงด้วยลีลาความรู้สึกถูกกระตุ้นจากนักแสดงหญิงเพื่อไปสู่ตำแหน่งถัดไป

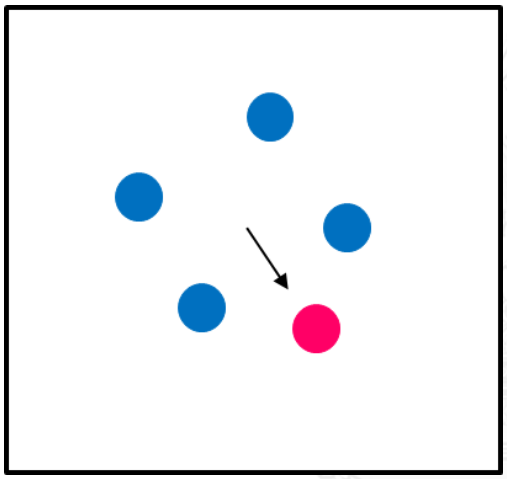
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงนอนลงกับพื้นทำการมุดมุ้งที่วางทอดยาวอยู่กับพื้น โดยมีนักแสดงชายทั้งสี่คน ยืนมองดูอยู่ 4 มุม

ที่มา: ผู้วิจัย

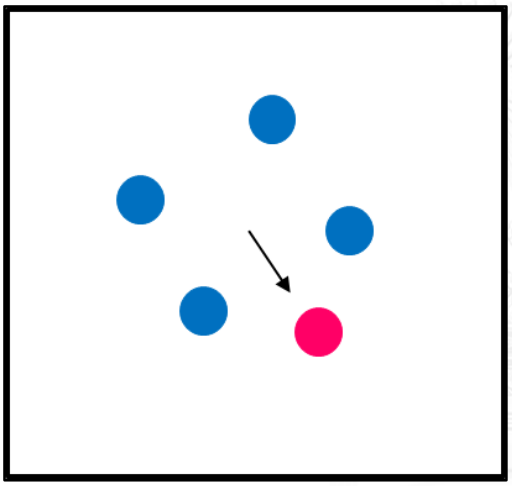
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.120 นักแสดงกำลังทำท่า “รอคอยเจ้าสาว”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงใช้ร่างกายทำลีลาเคลื่อนไหวในแนวราบกับพื้นโดยยังคงมีมุ้งคลุมและพาดผ่านลำตัว เพื่อไปสู่อีกด้านหนึ่งของมุมมุ้งที่วางทอดตัวยาว

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงลุกขึ้นยืนโดยอาศัยมุมมุ้งด้านหนึ่งเป็นจุดศูนย์กลางอยู่ที่กลางศีรษะ ส่วนที่เหลือของมุ้งจึงถูกทิ้งทอดตัวยาวจากนักแสดงหญิงไปยังสนาม ตรงนี้ผู้วิจัยนำเสนอให้เห็นแนวคิดเรื่องการมีคู่ ผ่านเรื่องแต่งงาน โดยอาศัยสัญญะชุดแต่งงาน ส่วนนักแสดงชายยังคงมองนักแสดงหญิงทำลีลา

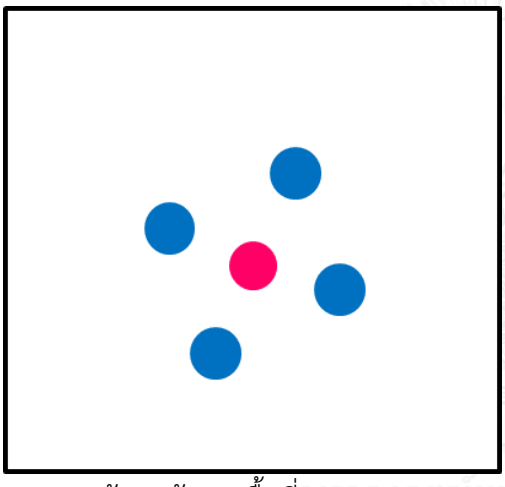
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงชายทั้งสี่คนที่ยืนประจำสองฝั่งของมุ้งที่ทอดยาวบนสนามซ้ายและขวาข้างละสองคนทำการม้วนตัวสลับตำแหน่งไขว้กันจากฝั่งขวามาซ้าย และฝั่งซ้ายมายังทางขวา พร้อมกับจัดองค์ประกอบโดยอาศัยแนวคิดการเรียงลำดับจากต่ำไปหาสูง เพื่อเน้นทำให้นักแสดงหญิงซึ่งอยู่ด้านหน้าสุดมองดูเด่น

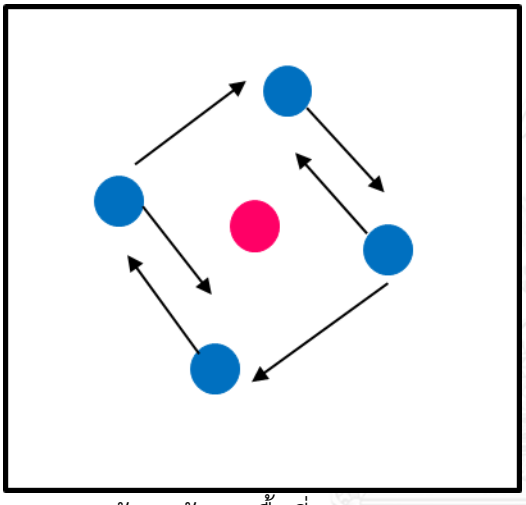
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.121 นักแสดงกำลังทำท่า “ผูกมัดห่วงแหน”

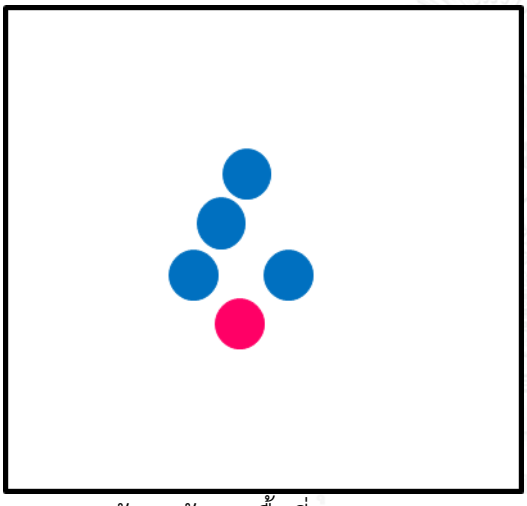
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายทั้งสี่คนจับมุมมุ้งทั้งสี่และกางออก โดยให้นักแสดงหญิงยังคงอยู่ภายในมุ้งและเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาที่เป็นอิสระนักแสดงชายทั้งสี่คนจับมุมมุ้งทั้งสี่และกางออก ต่อเนื่องด้วยให้นักแสดงหญิงยังคงอยู่ภายในมุ้งและเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาที่เป็นอิสระ

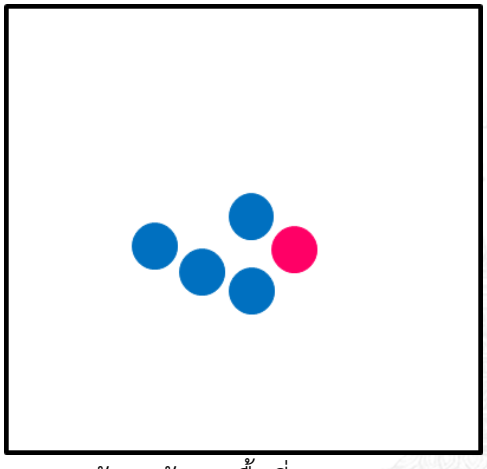
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงชายจับปลายมุ้งของตนเองวิ่งไขว้สลับสวนกัน เพื่อให้มุ้งพันร่างกายของนักแสดงหญิงจนหมดปลายมุมมุ้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

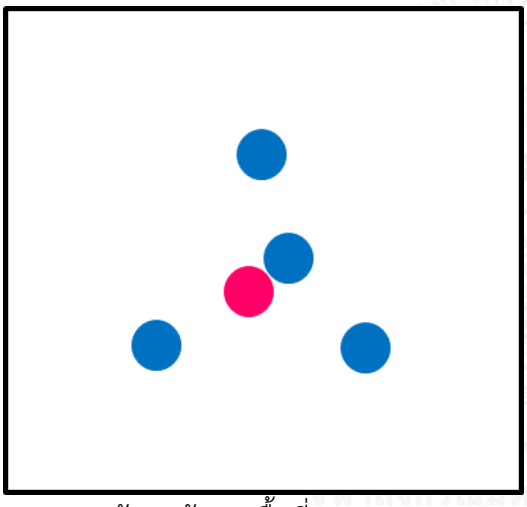
ภาพที่ 4.122 นักแสดงกำลังทำท่า “หยิบยื่นความปรารถนา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายทั้งสี่ยังคงจับมุมมุ้งที่เหลือจากการพันร่างกายนักแสดงหญิง โดยนักแสดงชายทั้งสี่จะมาร่วมตัวเป็นกลุ่มเดียวกัน โดยหันหน้าไปหานักแสดงหญิง

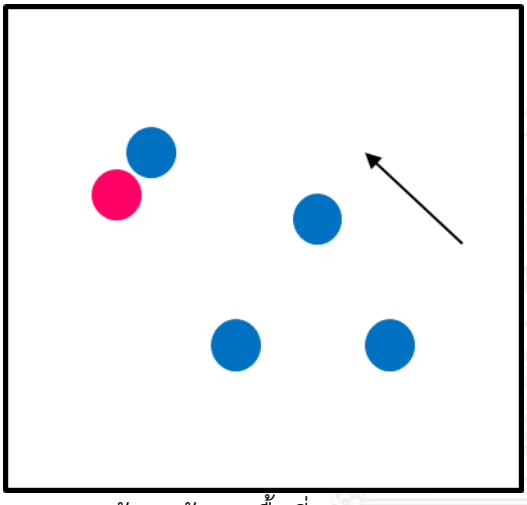
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายด้านหน้าสุดจะจับปลายมุ้งที่เหลือด้วยมือสองข้าง ส่วนนักแสดงชายอีกสามคน จะใช้มือซ้ายจับปลายมุ้ง ส่วนมือขวาจับไหล่ของนักแสดงที่อยู่ด้านหน้าของตน เพื่อสร้างการเชื่อมต่อให้กับการจัดวางตำแหน่งของนักแสดงสิ้นสุดลงนักแสดงชายผ่อนนักแสดงหญิงที่ถูกพันด้วยมุ้ง ให้เอนลงทำมุมกับพื้น 45 องศา ในส่วนนี้เป็นการใช้เทคนิคการคอนแทคโดยกันระหว่างนักแสดงชายและนักแสดงหญิงโดยอาศัยมุ้งซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นสื่อกลางในการถ่ายเทน้ำหนักให้กันและกัน

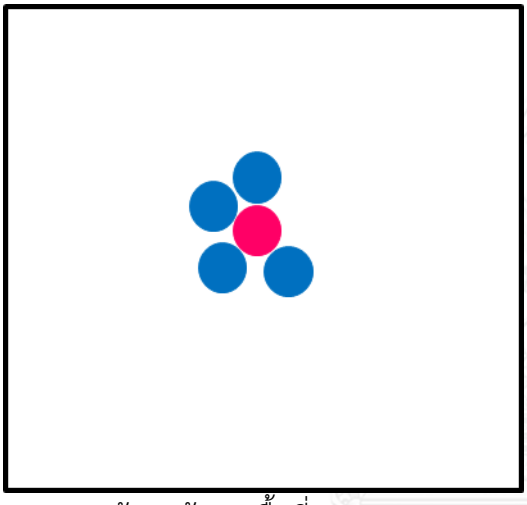
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.123 นักแสดงกำลังทำท่า “ผู้ชายที่ผ่านเข้ามา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายทั้งสี่จึงดึงปลายมุ้งที่จับอยู่เข้ามาหาตนเองพร้อมกัน เพื่อให้มีแรงส่งให้นักแสดงหญิงได้ดึงร่างกายในลักษณะการกระโดดส่งตัวมาหานักแสดงชาย ในขณะเดียวกันนักแสดงชายหนึ่งคนจึงโผเข้ากอดรับร่างนักแสดงหญิง ส่วนนักแสดงชายอีก สามคนยืนทำมุมสามเหลี่ยมมองเข้ามาที่นักแสดงชายคนกลางที่กำลังกอดนักแสดงหญิง

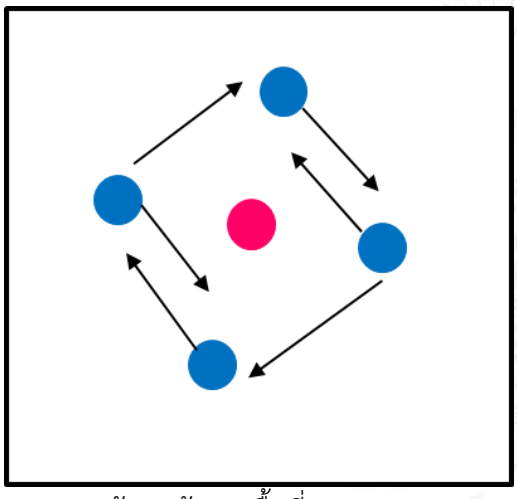
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายที่กอดนักแสดงหญิงจึงอุ้มนักแสดงหญิงแล้วหมุนตัวไปทางขวาให้หลุดออกจากกลุ่มนักแสดงชายทั้งสาม หลังจากนั้นนักแสดงชายทั้งสามจึงวิ่งวนขวาตามไป

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงหลังจากที่นักแสดงชายสามคนวิ่งมาที่นักแสดงชายที่กำลังยืนกอดนักแสดงหญิงแล้วจึงค่อย ๆ ทำลีลาเอาใบหน้าเข้าไปคลอเคลียหอม ดอมดมร่างนักแสดงหญิง

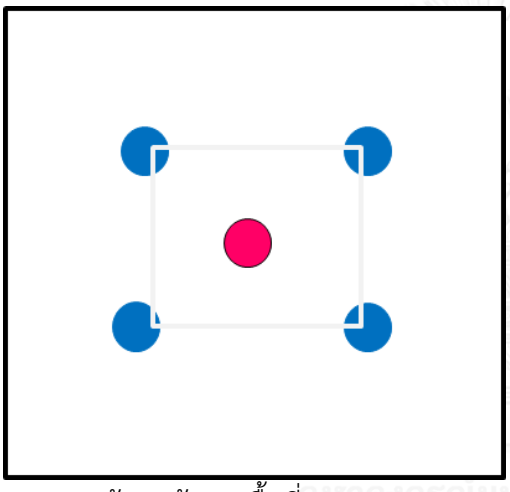
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.124 นักแสดงกำลังทำท่า“การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบท่าทาง”

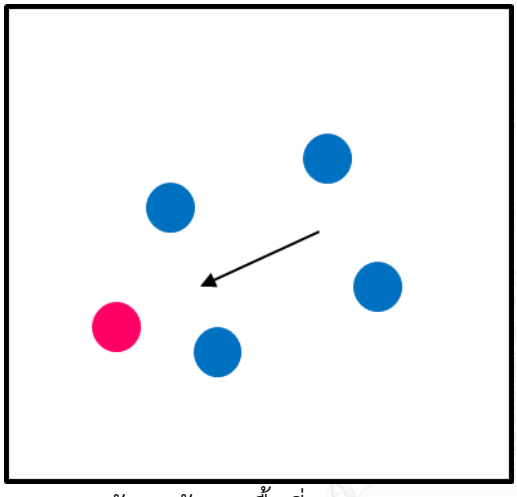
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายทั้งสี่จับปลายมุมมุ้งที่ยังคงพันตัวนักแสดงหญิงอยู่ต่อด้วยการวิ่งย้อนศรกลับเพื่อให้มุ้งที่พันร่างนักแสดงหญิงได้คลายออกในลักษณะของมุ้งที่กางตึงทั้งสี่มุมโดยนักแสดงหญิงก็ยังคงยืนทำลีลาต่อเนื่องอยู่ภายในมุ้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.125 นักแสดงกำลังทำท่า “ออกเดินทาง”

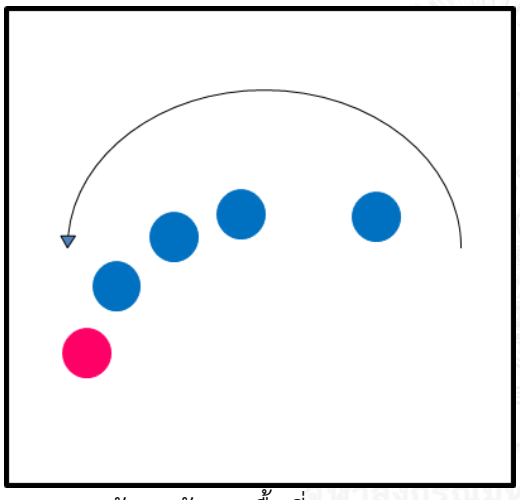
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายกดมุ้งให้ต่ำลงราบกับพื้น ส่วนนักแสดงหญิงนอนลงราบกับพื้นพร้อมกับแสดงลีลาให้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายดันหลังคามุ้งที่กำลังถูกกดลงจากนักแสดงชาย ความสวยงามของร่างกายที่ดึงรั้งหลังคามุ้งที่ราบต่ำทำให้เห็นสรีระและความเย้ายวนของนักแสดงหญิงมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

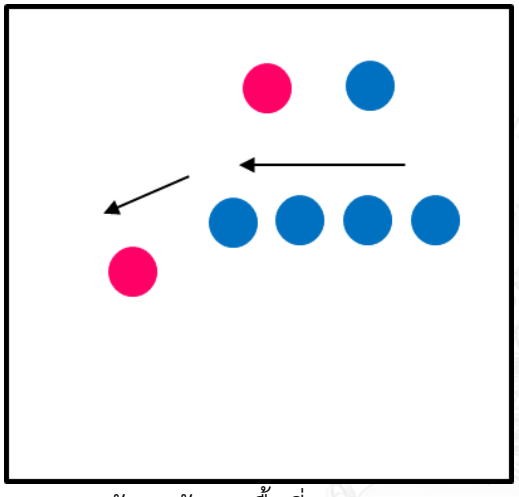
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงชายยกหมู่มุ้งทั้งสี่มุมขึ้นจากพื้น นักแสดงหญิงทำลีลาเดินไปที่มุมของมุ้งมุมหนึ่ง แล้วเดินมุ่งหน้าโดยใช่ร่างกายเป็นตัวนำพาให้มุ้งมีลักษณะที่ถูกดึงรั้งจากนักแสดงชายที่เหลืออีกสามคน จนหมู่มุ้งที่นักแสดงชายจับไว้อยู่หลุดออกจากมือ

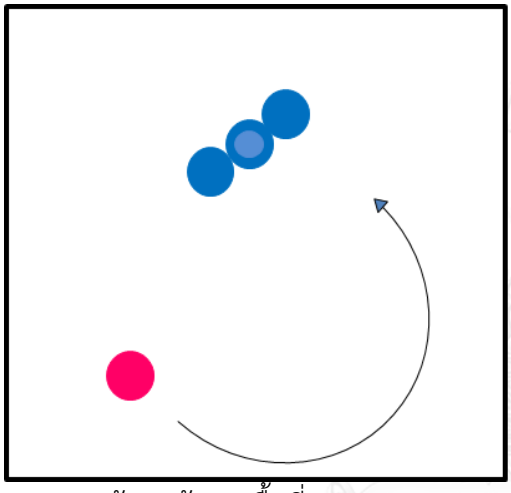
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.126 นักแสดงกำลังทำท่า “การติดตามและคลั่งไคล้ในตัณหาที่เย้ายวน”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงเดินทำลีลานำมุ้งที่ปกคลุมร่างต่อมาในลักษณะของการตีโค้งเพื่อไปสู่ตำแหน่งถัดไป โดยมีนักแสดงชายสี่คนเดินตามมาในลักษณะลีลาที่จับจ้องไม่ละทิ้งสายตาไปจากนักแสดงหญิง

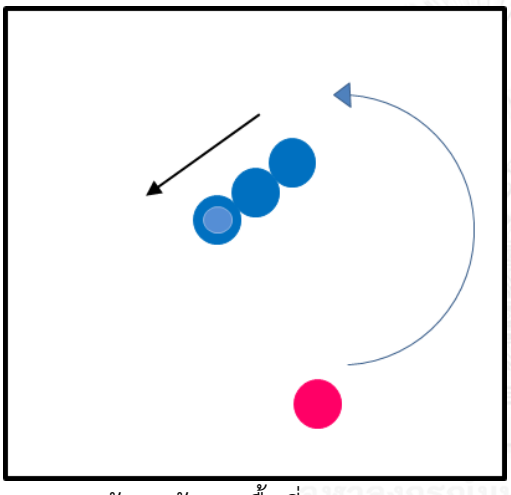
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงเดินผ่านช่องกลุ่มเสาไม้สี่ต้น โดยนักแสดงชายทั้งสี่ต่างก็เดินเบียดและลอดผ่านช่องระหว่างเสาทั้งสี่ต้น เพื่อแสดงความหมายถึงการติดตามและคลั่งไคล้ในตัณหาที่เย้ายวน แม้ว่าจะยากลำบากเพียงใด มนุษย์ก็ยังคงขวนขวายและดิ้นรนต่อความยากลำบากนั้นเพื่อนำจิตใจไปสู่ตัณหาตรงหน้า

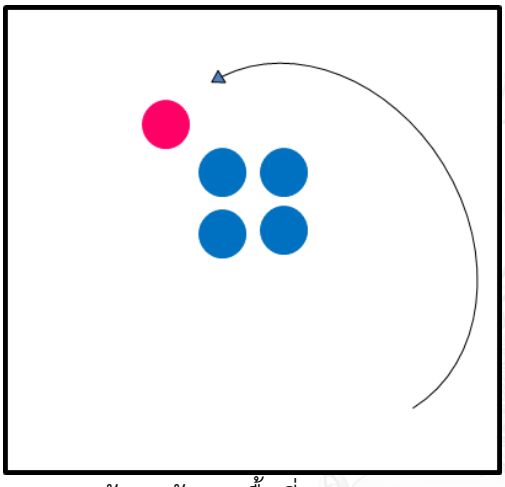
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงเดินแสดงลีลายั่วยวนในทิศทางโค้งลับกับกลุ่มเสา โดยนักแสดงชายจัดองค์ประกอบโดยอาศัยการต่อตัวและมีเสาเป็นองค์ประกอบ ผู้วิจัยแสดงความหมายผ่านองค์ประกอบนี้แทนถึงต่อจะให้มีความเสี่ยงมากเท่าไหร่ ตัณหาก็ยังคงนำพาจิตใจไปได้ทุกที่ ตัณหาสามารถพาจิตใจไปได้ที่หนแห่งต่อให้จะเสียงหรือยากลำบากเท่าใด

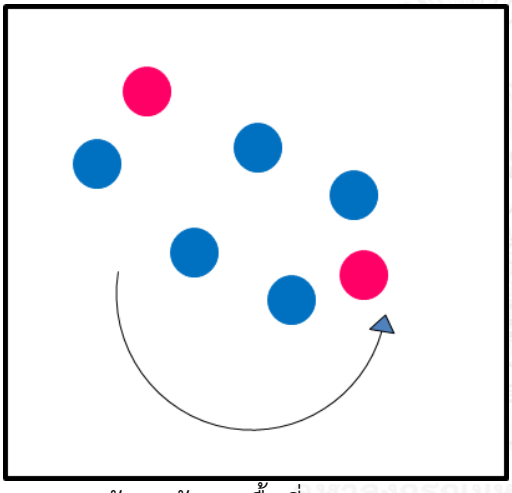
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.127 นักแสดงกำลังทำท่า “ไขว่คว้า”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงเดินทำลีลาตีวงโค้ง นักแสดงชายที่อยู่ยอดสุดลดตัวลงมาค่อย ๆ เอื้อมมาแสดงลีลาไขว่คว้านักแสดงหญิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

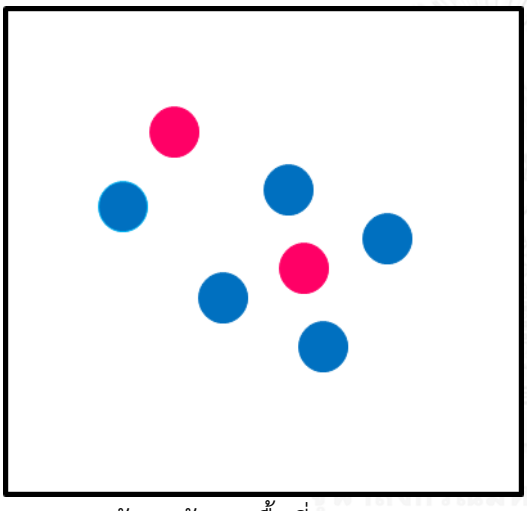
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายแยกจากกลุ่มที่ได้ต่อตัวมาจับเสาเพื่อเคลื่อนตำแหน่งเสาให้ไปอยู่ในตำแหน่งต่อไป ส่วนนักแสดงหญิงยังคงเดินทำลีลาตีวงโค้ง เพื่อเคลื่อนตัวสู่การแสดงลีลาในลำดับต่อไป ในภาพนี้เป็นการเคลื่อนลีลาที่ใช้เชื่อมต่อสู่ลีลาถัดไป

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงชายทั้งสี่คนจับเสาแยกแหกเป็นสี่มุม โดยมีนักแสดงหญิงเดินนำมุ้งที่คลุมร่างกายของตนเดินผ่านช่องเสาเข้าไปเพื่อให้มุ้งได้อยู่ระหว่างเสาทั้งสี่ต้น นักแสดงชายและนักแสดงหญิงอีกคู่เดินออกมาเพื่อรอประจำที่เข้าฉากในลำดับถัดไป

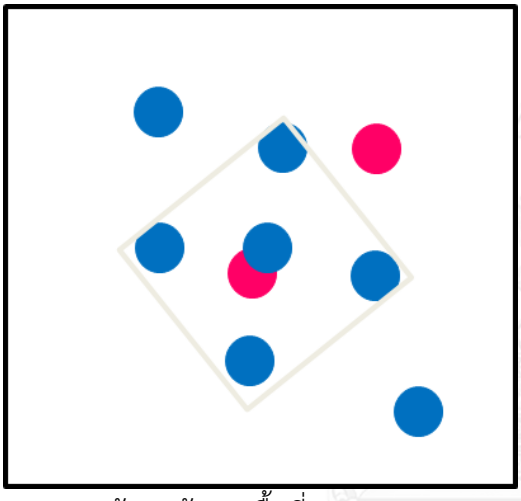
ที่มา: ผู้วิจัย

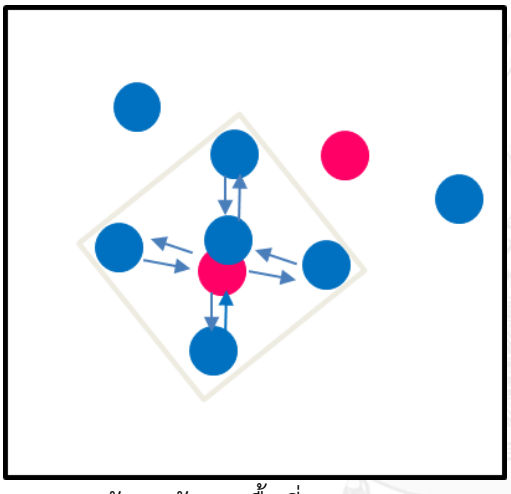
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.128 นักแสดงกำลังทำท่า“ลีลาแห่งรัก”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายจับมุมของมุ้งที่คลุมนักแสดงหญิงอยู่มาเกี่ยวขึงไว้ที่เสาของตนเอง โดยนักแสดงหญิงก็ยังคงทำลีลาอยู่ภายในมุ้ง

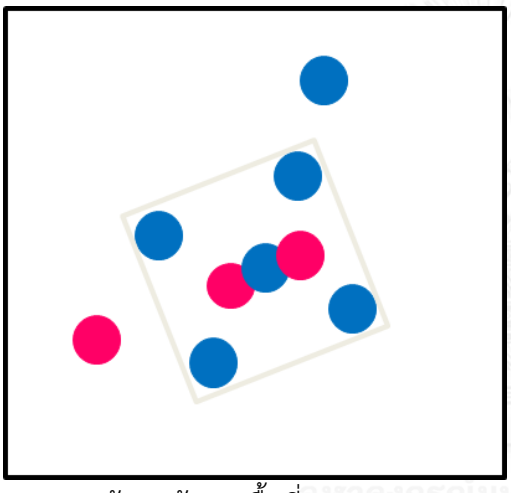
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	นักแสดงชายหนึ่งคนที่อยู่มุมเสาเดินเข้าไปหานักแสดงหญิงที่อยู่ในมุ้งแล้วจึงแสดงลีลาร่วมรักกัน ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายที่มารอประจำที่ก่อนหน้านี้จึงเข้ามาประจำจุดที่เสาแทน พร้อมกับนักแสดงซึ่งทำหน้าที่ขับร้องสามคนเข้าในพื้นที่แสดง เดินล้อมรอบมุ้งทำลีลามองเข้าไปภายในมุ้ง

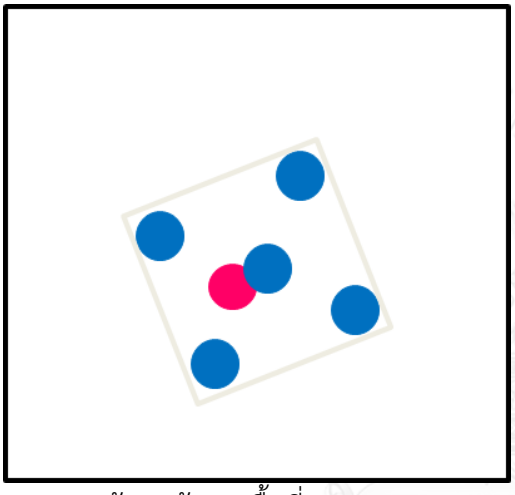
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	นักแสดงชายคนแรกที่เข้าไปในมุ้งออกจากมุ้งแล้วไปยืนประจำแทนมุมที่สองเพื่อให้นักแสดงที่ประจำมุมที่สองเข้าไปในมุ้งเพื่อแสดงลีลาร่วมรักกับนักแสดงหญิงที่นอนรออยู่ในมุ้ง ซึ่งจะทำการผลัดเปลี่ยนสิ้นสุดลงนักแสดงชายแบบนี้ไปจนครบทั้งสี่มุมหมายถึงการตีความถึงการมุดมุ้งการเข้าออกที่ไม่ซ้ำหน้า การแทนที่ อันหมายถึงตัณหาไม่เคยรู้จักหมด หรือเคยเพียงพอ

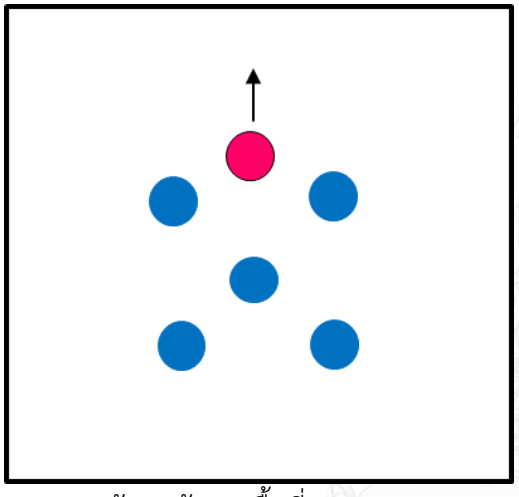
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.129 นักแสดงกำลังทำท่า“พันธนาการแห่งตัณหา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายทั้งสี่มุมยืนหันหลังให้เสา แล้วยกมือขึ้นเหนือศีรษะจับเสา มีความหมายแทนถึงเพศชายเองต่างก็เป็นทาสตัณหาเช่นกัน ติดพันธนาการแห่งตัณหา

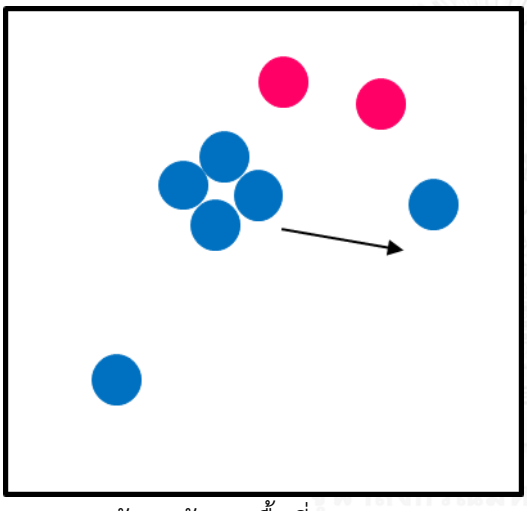
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	ในระหว่างที่นักแสดงชายหญิงในมุ้งกำลังทำลีลาร่วมรักประกอบการขับร้อง ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายทั้งสี่ที่มุมเสาหันหน้าเข้ามุ้งแล้วจับเสายกขึ้นจากฐานไม้ทรงกลม แล้วทำการกระทุ้งลงไปที่ฐานไม้ดังกล่าว เพื่อให้เกิดเสียงการกระแทก ผู้วิจัยตั้งใจแสดงใช้ลักษณะอาการและเสียงที่เกิดขึ้นแทนการร่วมเพศ และบอกจังหวะแห่งการร่วมรักที่เร้าร้อน

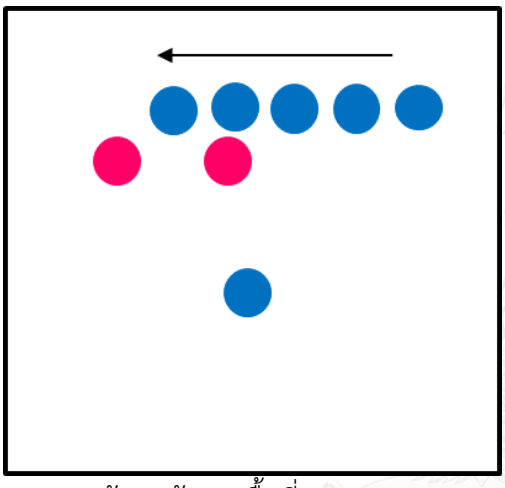
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	นักแสดงหญิงเดินทำลีลาออกไปจากมุ้งไปโดยยังมองส่งอารมณ์แห่งความเย้ายวนไปที่นักแสดงชายที่อยู่ในมุ้ง ส่วนนักแสดงชายที่อยู่มุมมุ้งทำการปลดหูมุ้งออกจากเสาให้มุ้งร่วงคลุมตัวนักแสดงชาย สิ้นสุดลงนักแสดงชายที่ประจำมุมมุ้ง ทำการเคลื่อนเสาโดยการจับที่เสาแล้วให้ฐานกลมของเสากลิ้งไปในทิศทางตำแหน่งที่นัดหมาย

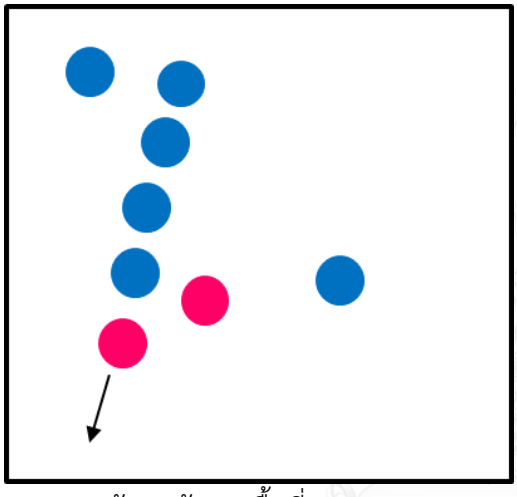
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.130 นักแสดงกำลังทำท่า“การตีความถึงการเดินทางสู่จุดสำเร็จ”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายที่อยู่ในมุ้งแสดงลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสด Improvisation กับมุ้งที่ยังปกคลุมตัว ในขณะที่นักแสดงชายทั้งสี่คนที่เหลือได้เคลื่อนเสาทั้งสี่ต้นไปรวมไว้ในจุดเดียวกัน

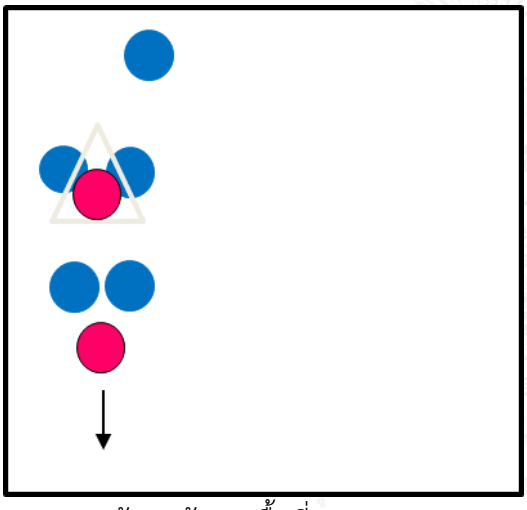
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายที่อยู่ในมุ้งยังคงแสดงลีลาการเคลื่อนไหวด้วยการด้นสด Improvisation เพียงลำพังในลักษณะตีโค้งวงกลม เพื่อนำมุ้งออกจากพื้นที่แสดง ส่วนนักแสดงที่เหลือเดินเป็นขบวนแสดงลีลามองมาที่นักแสดงชายที่แสดงลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายอยู่ในพื้นที่การแสดง

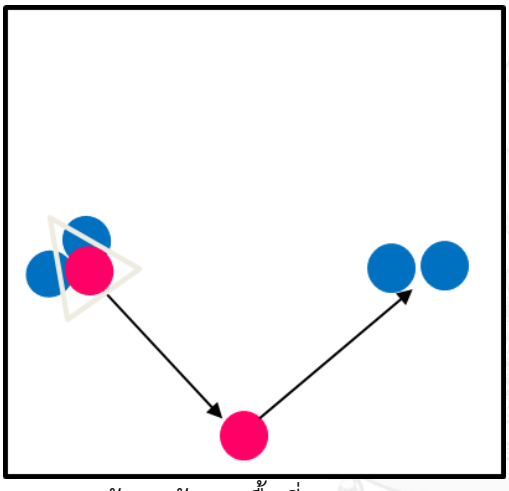
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	นักแสดงหญิงหนึ่งคนเดินนำหน้าพร้อมกับถือคบเพลิงที่ได้ปักกับพื้นมาด้วย สิ้นสุดลงนักแสดงชายอีกสองคนที่เดินร่วมมาในขบวน โดยที่สายตายังคงส่งอารมณ์มาที่นักแสดงชายที่กำลังแสดงลีลาด้วยการด้นสดImprovisation เพียงลำพังจนพ้นออกจากพื้นที่แสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.131 นักแสดงกำลังทำท่า“ไฟแห่งตัณหา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงหนึ่งคนเดินนำหน้าพร้อมกับถือคบเพลิงที่ได้ปักกับพื้นมาด้วย พร้อมกับนักแสดงชายอีกสองคนที่เดินร่วมมาในขบวน โดยที่สายตายังคงส่งอารมณ์มาที่นักแสดงชายที่กำลังแสดงลีลาด้วยการด้นสด Improvisation เพียงลำพังจนพ้นออกจากพื้นที่แสดง นักแสดงชายที่ ด้นสดImprovisation มาพบกับนักแสดงหญิงอีกคนที่ยืนรออยู่ จึงทำลีลาเข้ากอดจากด้านหลังนักแสดงหญิง ต่อเนื่องด้วยนักแสดง3คนที่ถือคบเพลิงยังคงเดินนำหน้าขบวนในขณะเดียวกันนักแสดงชายอีกสองคนถือไม้สามเหลี่ยมซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงออกมา โดยมีนักแสดงหญิงอีกหนึ่งคนนั่งทำลีลาอยู่กับโครงไม้สามเหลี่ยมดังกล่าว เดินตามขบวนนักแสดงทั้งสามคนที่ถือคบไฟนำหน้า

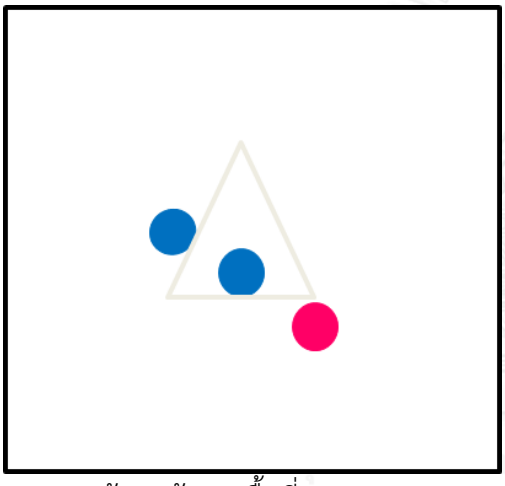
ที่มา: ผู้วิจัย

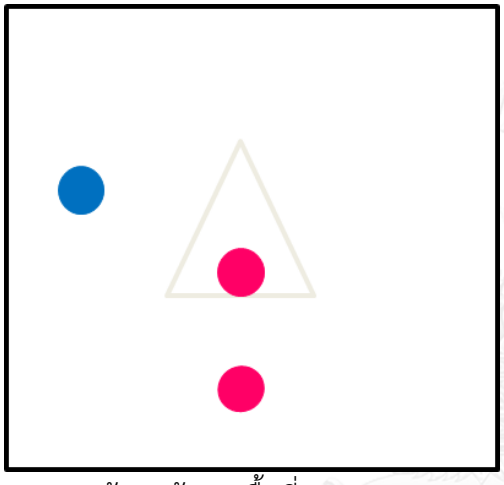
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงที่นำหน้าขบวนนำคบเพลิงกลับมาปักที่ตำแหน่งเดิม ส่วนนักแสดงชายที่ถือคบเพลิงมาด้วยเดินน้ำหน้ากลุ่มนักแสดงที่ถือโครงไม้สามเหลี่ยมต่อไปเพื่อนำคบเพลิงไปปักในตำแหน่งเดิมที่ดึงออกมา

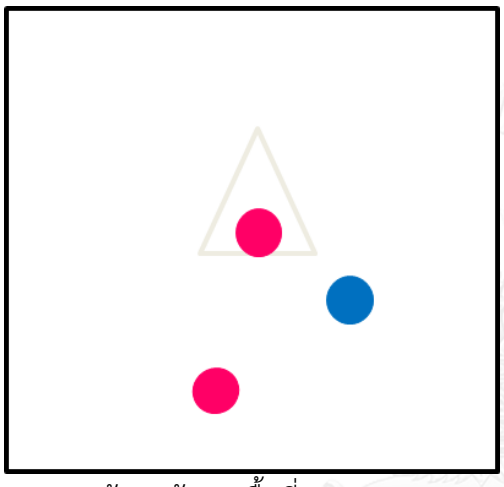
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.132 นักแสดงกำลังทำท่า“ลุ่มหลง สู่ตัณหา”

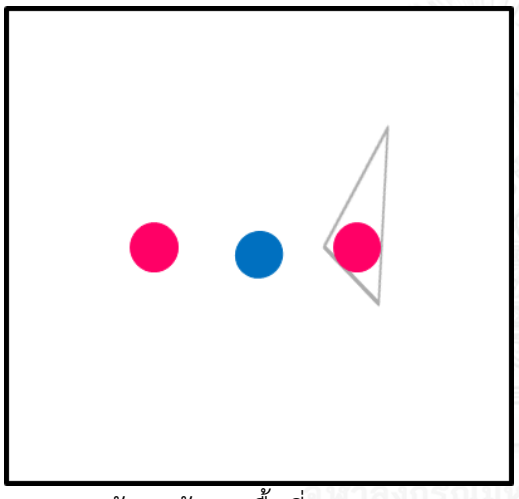
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงลงจากโครงไม้ ต่อด้วยนักแสดงทั้งสาม ทำการเคลื่อนโครงไม้ในลักษณะของการกลิ้งให้มุมทั้งสามสัมผัสที่พื้นโดยอาศัยการเคลื่อนตัวที่ล้อรับไปกับช่องว่างมุมและด้านของโครงไม้สามเหลี่ยมไปยังตำแหน่งเสาทั้งสี่ต้นที่รวมกันไว้

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	นักแสดงหญิงยืนพิงโครงไม้สามเหลี่ยม ในขณะที่นักแสดงชายสองคนที่ทำลีลามาด้วยก่อนหน้านี้เคลื่อนตัวออกไปจากพื้นที่แสดง ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงที่ถือคบเพลิงนำหน้าขบวนทอดกายลงนอนกับพื้นในลักษณะหันเท้าให้กับนักแสดงหญิงที่กำลังยืนพิงไม้โครงสามเหลี่ยม ในขณะเดียวกันนักแสดงชายอีกคนเดินเข้ามาในพื้นที่แสดงในสภาพเปลือยบนท่อนล่างนุ่งกางเกงรัดรูปสีเนื้อขาสั้น

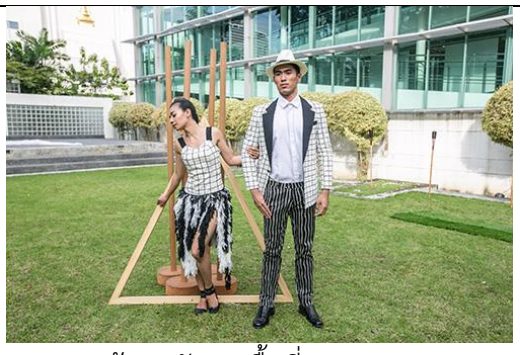
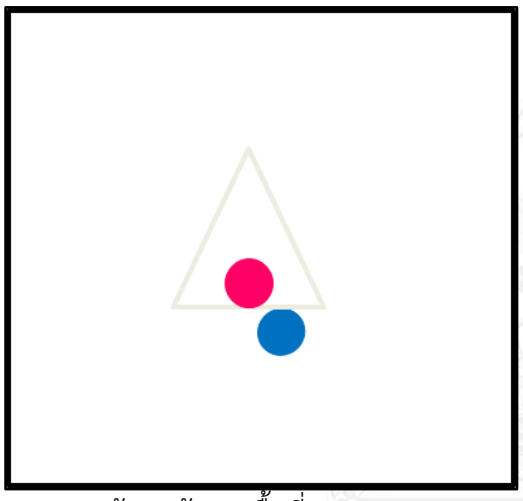
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงชายก้มลงหญิงเสื้อผ้าจากตำแหน่งที่ได้จัดเตรียมไว้มาสวมใส่ โดยแสดงลีลาท่าทางให้การแต่งตัวต่อหน้านักแสดงหญิงที่กำลังยืนพิงไม้โครงสามเหลี่ยม นักแสดงหญิงแสดงความรู้สึกถึงความลุ่มหลงในรูปลักษณ์อันนำพาไปสู่ตัณหา ในขณะเดียวกันแสดงหญิงอีกหนึ่งคนยังคงนอนกับพื้นเพื่อแสดงองค์ประกอบและสัญญะเลขสาม

ที่มา: ผู้วิจัย

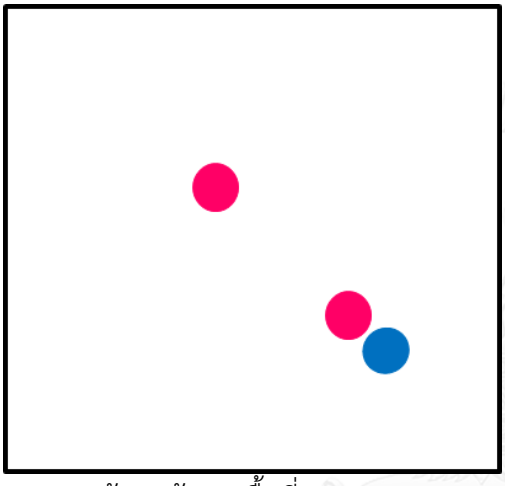
ภาพที่ 4.133 นักแสดงกำลังทำท่า“อำนาจแห่งตัณหา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายยืนแต่งตัวต่อหน้านักแสดงหญิง เพื่อแสดงความหมายถึงการมีอำนาจในการควบคุมเกมอารมณ์แห่งตัณหาซึ่งในส่วนนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นแนวคิดแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่(Post Modern)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	หลังจากที่นักแสดงชายแต่งตัวเสร็จสิ้น ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงคว้าแขวนนักแสดงชายในลักษณะเหมือนถูกแรงดึงดูดจากเพศตรงข้าม รวมถึงบทบาทของผู้ชายต่อการเป็นผู้นำในการร่วมรัก

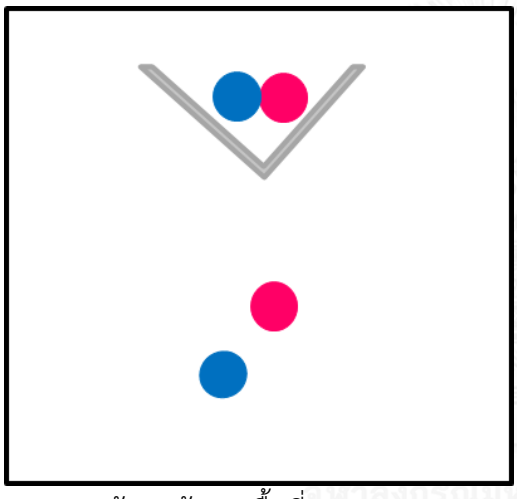
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงชายเดินนำนักแสดงหญิง ด้วยลีลาที่นิ่งเฉยอันหมายถึงการมีอำนาจที่เหนือกว่าเพศหญิง ส่วนนักแสดงหญิงแสดงลีลาคล้ายถูกชักจูง ให้ลุ่มหลง โดยมีนักแสดงหญิงอีกหนึ่งคนเดินเฝ้ามองติดตามแสดงความวาดหวังต่อตัณหา ถึงแม้ตนจะเป็นบุคคลที่สาม ในฉากนี้นักแสดงชายและหญิงจะเคลื่อนตัวออกไปจากพื้นที่แสดง

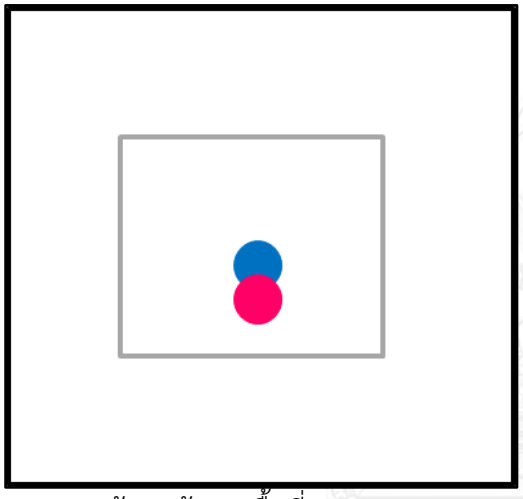
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

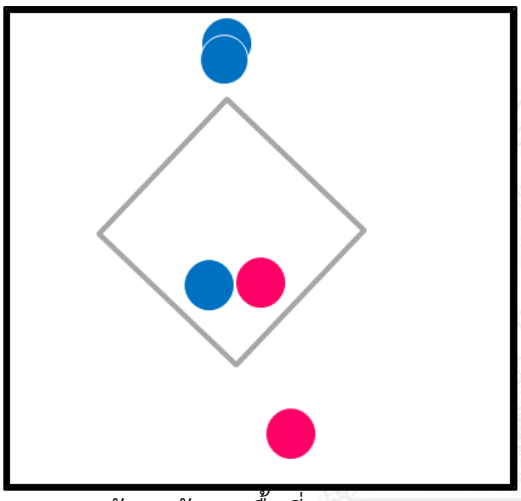
ภาพที่ 4.134 นักแสดงกำลังทำท่า “ห้วงแห่งตัณหา”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงและนักแสดงชายยืนมองไปที่ช่องหน้าต่างของฉากฝาบ้านเรื่อนไทยที่จำลองเป็นส่วนหนึ่งของห้องที่อยู่ในบ้านแบบเรือนไทยโบราณต่อเนื่องด้วยภายหลังของฉากมีนักแสดงชายและหญิงหนึ่งคู่กำลังแสดงลีลาร่วมรัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายและหญิงกำลังแสดงลีลาร่วมรักต่อเนื่องด้วยทั้งสองมองออกมาผ่านหน้าต่างเห็นว่ามีนักแสดงชายหญิงกำลังมองเข้าไป จึงทำการปิดหน้าต่าง

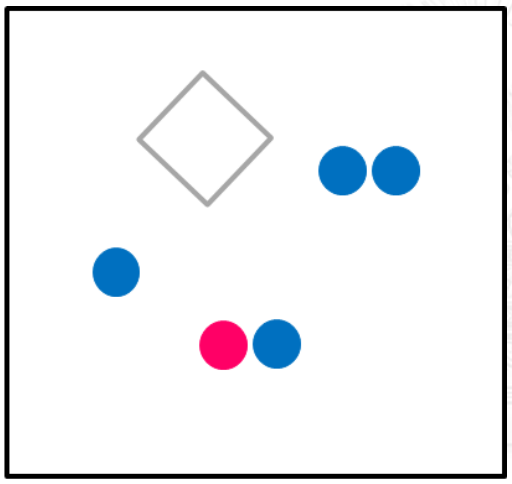
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงชายสองคนขี่คอกันแล้วนำกระจกชูขึ้นส่องจากทางด้านหลังเพื่อให้ผู้ชมได้มองผ่านกระจกเห็นนักแสดงชายหญิงกำลังแสดงลีลาร่วมรักกัน ในฉากนี้ผู้วิจัยออกแบบให้การมองภาพของผู้ชมเป็นการมองผ่านกระจกในลักษณะที่มองจากมุมต่ำไปหามุมสูง

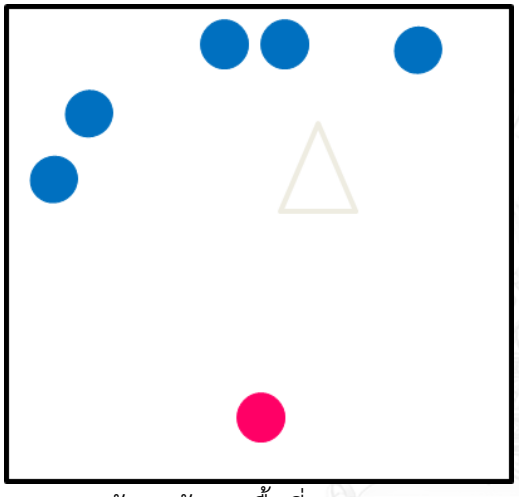
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.135 นักแสดงกำลังทำท่า“ตัณหาดับลง”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	เริ่มต้นจากนักแสดงชายและหญิงที่แสดงลีลาร่วมรักหลังฉากเดินออกมาด้วยเครื่องแต่งกายสำหรับการอาบน้ำ ทั้งสองเดินมายังที่ตุ่มที่ได้จัดเตรียมไว้ ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายอีกสามคนนั่งเฝ้ามองอยู่ไกลออกไปนักแสดงชายและนักแสดงหญิงกำลังตักน้ำจากตุ่มขึ้นเพื่ออาบน้ำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
 ด้านหลังของพื้นที่การแสดง  ด้านหน้าของพื้นที่การแสดง หมายเหตุ สัญลักษณ์นักแสดงผู้หญิง สัญลักษณ์นักแสดงผู้ชาย	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงและนักแสดงชายแยกกันเพื่อเดินมายังคบเพลิงเพื่อเป่าให้ไฟดับลง ตีความถึงการที่ตัณหามันดับลงและสามารถก่อตัวขึ้นได้ใหม่เมื่อมันถูกกระตุ้นด้วยสิ่งเร้า

ที่มา: ผู้วิจัย

2) เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงครั้งที่ 5 การทดลองในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะได้เพิ่มเติมในเรื่องของเสียงร้อง การขยับกรับเสภาและการใช้เสาไม้กระทุ้งไปบนแท่นรองเสาไม้ เพื่อทำให้เกิดเสียงกระทบ เป็นการให้จังหวะในระหว่างการขับเสภาด้วยการให้นักแสดงชายที่ยืนอยู่โดยรอบของมุ้งทั้งสี่ด้าน กระทุ้งเสาไม้เพื่อทำให้เกิดเสียง เป็นการให้จังหวะในระหว่างการขับเสภา เสียงที่เกิดขึ้นจากการกระทุ้งเสาไม้ช่วยสร้างเอกลักษณ์ทำให้เกิดความแตกต่างของการขับเสภาที่เคยมีมาและยังช่วยสร้างความรู้สึกในเรื่องของอารมณ์ทางการแสดงตามเนื้อหาของประพันธ์ได้ชัดเจนขึ้น ซึ่งการกระทุ้งเสานั้นจะมีลักษณะคล้ายกับเสียงกระทุ้งเส้าเพื่อสื่อสารแทนความหมายเชิงเปรียบเทียบกับพฤติกรรมทางกามวิสัยของตัวละครดังคำกล่าวของ สุปาณี พัดทอง ความว่า“...การเปรียบเทียบโดยใช้สัญลักษณ์เกี่ยวกับเรือในการสื่อนัยยะของการเสพสังวาสได้ปรากฏสืบมาในวรรณคดีรัตนโกสินทร์จำนวนมาก เช่น นิราศพม่าที่ท่าดินแดง ได้บรรยายบทอัศจรรย์ด้วยการอุปมาเปรียบเทียบเสียงกระทุ้งเส้าที่เร้าเร่งพลพายเหมือนพฤติกรรมความรักของกวีที่กระทำต่อนางผู้เป็นที่รักอันเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงนัยความสัมพันธ์ทางเพศ” (สุปาณี พัดทอง, 2552: 217)

อีกทั้ง จิรายุ พนมรักษ์ ได้กล่าวถึงการใช้เสียงกระทุ้งเส้ามาประกอบการแสดงไว้อย่างน่าสนใจว่า

> เคยมีประสบการณ์ในการร่วมงานแสดงแสงสีเสียงประกอบจินตภาพเรื่องคนดีศรีอยุธยาซึ่งออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี โดยมีฉากการแสดงการเห่เรือและผู้แสดงใช้ไม้พายกระทุ้งเส้าทำให้เกิดเสียงเป็นจังหวะประกอบการเห่เรือ ในฉากนั้นเสียงกระทุ้งเส้าสร้างความรู้สึก Erotic ที่เกิดจากเนื้อหาของเรื่องราวตามบทการแสดงที่เกิดขึ้นจากภาพนักแสดงชายซึ่งกำลังมองความงามของนักแสดงหญิงด้วยความเสน่ห์หา เสียงกระทุ้งเส้าสื่อได้ถึงเสียงเต้นของหัวใจที่แสดงออกถึงอารมณ์ทางเพศของตัวละครได้อย่างชัดเจน (จิรายุทธ พนมรักษ์, สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2559)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ก็ได้แสดงทรรศนะที่เป็นการสนับสนุนแนวทางในเรื่องของการใช้เสียงกระทุ้งเส้ามาประกอบการแสดงไว้ว่า

> เสียงกระทุ้งเส้า คือจังหวะของการพายเรือ แสดงความเป็นอีโรติกของการเห่เรือในแบบของครูแจ้ง คล้ายสีทอง ตีความว่าเหมือนเวลาดึก เนื่องจากในขณะที่แสดงเป็นเวลากลางคืน แต่ในเวลากลางคืนจะถือเป็นเวลาแห่งการหลับนอน จังหวะจะสม่ำเสมอ เสียงฮาไฮ จะเป็นเสียงสอดแทรก ที่คล้ายกับการร่วมเพศ เสียงหัวใจ เสียงชีพจร เสียงการหายใจ เสียงประกอบการแสดงที่ปรากฏจะไปกันคนละอย่าง ถือเป็นการแสดงแบบโพสโมเดริ์น (Posmodern) ความอีโรติก

(Erotic) ไม่จำเป็นต้องถ่ายทอดด้วยการตตีความแบบตรง ๆ แต่สามารถเป็นซิมโบลิคได้ ประสบการณ์ของคนดูก็เป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้คนเข้าใจความเป็นอีโรติกได้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 19 กันยายน 2559)

นอกจากนี้ อุมาภรณ์ กล้าหาญ ยังได้แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวการเลือกใช้เพลงคำหวานในการนำมาประกอบการแสดง ดังใจความต่อไปนี้

เพลงคำหวานเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมในการนำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงที่ต้องการสื่อถึงเรื่องของความรัก เป็นเพลงที่มีเนื้อร้องอยู่ในตับเรื่องนางไห้ แต่ในการนำไปใช้ในการแสดงเพื่อต้องการสื่อความหมายความรักที่อยู่ในฉากการอาบน้ำตามที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องการใช้นั้น ก็ควรนำไปใช้เพียงแค่ทำนองเท่านั้น ดังเช่นฉากหนึ่งของการแสดงภาพยนต์เรื่อง โหมโรง ที่ได้นำเพลงคำหวานมาใช้เป็นเสียงประกอบการแสดงในฉากที่พระเอกนั่งบรรเลงซอในเพลงคำหวานเพื่อแสดงถึงความรักที่มอบให้กับนางเอกของเรื่อง (อุมาภรณ์ กล้าหาญ, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2560)

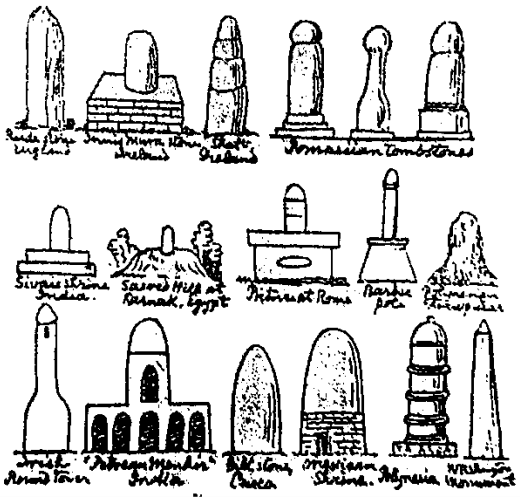
บุษกร บิณฑสันต์ ได้กล่าวถึงการเลือกใช้ เพลงประกอบในการแสดงไว้ว่า“หากต้องการเลือกใช้เพลงประกอบการแสดงที่ต้องการสื่อในเรื่องของความเป็นอีโรติก (Erotic) ก็ควรเลือกใช้เฉพาะทำนองเท่านั้น ควรตัดเนื้อร้องออกไปเนื่องจากคำร้องอาจทำให้ความหมายของรูปแบบการแสดงเปลี่ยนไป” (บุษกร บิณฑสันต์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2560)

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทดลองนำกรับเสภามาใช้ขยับเพื่อให้เกิดเสียง สร้างความรู้สึกที่เป็นเอกลักษณ์ของการขับเสภา ในการทดลองครั้งที่ 4 นี้ผู้วิจัยได้ทดลองให้นักแสดงขับเสภาในรูปแบบใหม่แต่ยังคงไว้ซึ่งเสียงเอื้อนและการขยับกรับ และเนื่องจากเป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ผู้วิจัยจึงได้ทดลองดัดแปลงการขับเสภาให้มีทำนองที่กระชับ ปรับวิธีการขับเสภาให้มีทำนองของการเอื้อนที่ยาวขึ้นกว่าการขับเสภาดั่งเดิมในแบบมาตรฐาน ทั้งนี้ก็เพื่อยืดจังหวะให้นักแสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาทางนาฏศิลป์ได้ทันตามบทร้องและสอดคล้องกับความหมายของบทอัศจรรย์ที่นำมาใช้ประกอบการทดลอง

3) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 5 สำหรับการออกแบบอุปกรณ์ในครั้งที่ 4 นั้น ผู้วิจัยได้ดำเนินการทดลองด้วยการออกแบบและใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงเป็นที่เรียบร้อย และในการทดลองในครั้งที่ 5 นี้ ผู้วิจัยจะได้ทดลองออกแบบเพิ่มเติมในเรื่องวิธีการเคลื่อนย้ายอุปกรณ์เพื่อนำเข้ามาใช้ในการแสดง โดยคำนึงถึงสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายของ

เสาไม้ และแท่นรองเสาไม้รูปทรงกลม นอกจากนี้ในเชิงสัญญะ เสาทั้ง 4 ต้น ยังถูกนำมาตีความแทนเพศสภาพนั่นหมายถึง อวัยวะเพศชาย โดยเสาทั้งสี่ต้นนี้เป็นอุปกรณ์ที่ถูกออกแบบมาเพื่อใช้กับนักแสดงชายโดยเฉพาะ มีการนำมาจัดวางเป็นองค์ประกอบในรูปแบบต่าง ๆ เช่นการตั้งเป็นกลุ่มแบบระยะชิดแล้วให้นักแสดงชายเดินผ่านเบียดช่องว่างระหว่างเสาทั้งสี่ต้น รวมถึงการที่ให้นักแสดงทำลีลาเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะของการต่อตัวโดยอาศัยเสาทั้งสี่ต้นนี้เป็นหลักในการถ่ายเทน้ำหนักในการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง อันหมายถึงเมื่อเพศชายมีความต้องการและตกอยู่ในความลุ่มหลงของตัณหาแล้ว แม้จะต้องเผชิญกับความยากลำบากมากแค่ไหน ตัณหานั้นก็มักจะนำจิตใจเราให้เข้าไปหาได้เสมอ จนบางครั้งลืมเฉลียวใจถึงศีลธรรมและความดีความชั่วของการกระทำที่เกิดจากตัณหา จากที่กล่าวไปข้างต้นแล้วว่า เสาไม้ ถูกนำมาแทนความหมายของอวัยวะเพศชาย การออกแบบลีลาโดยการนำเสามากระทบ เพื่อทำให้เกิดเสียงนั้นเป็นการตีความเชิงเปรียบเทียบอีกแนวคิดหนึ่ง เพราะโดยธรรมชาติแล้วในการร่วมเพศนั้น เพศชายมีบทบาทในการรุกเร้า และสร้างแรงกระแทก เสาในงานวิจัยนี้ถึงถูกออกแบบให้ทำหน้าที่ในเชิงเปรียบเทียบตีความตามหน้าที่ของเพศสภาพ ทั้งชายและหญิง ดังที่ ธานี ปิยสุข ได้แสดงทรรศนะกับการเพศสภาพไว้ได้อย่างน่าสนใจดังนี้

> การสืบค้นวัฒนธรรมเรื่องเพศในสังคมบรรพกาลจึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องกล่าวถึงเรื่องเพศคาดการณ์ว่าสิ่งแรกที่มนุษย์คนแรก ๆ ในยุคบรรพกาลค้นพบว่าร่างกายของมนุษย์ผู้ชายของมนุษย์ผู้หญิงมีความแตกต่างกันอย่างเด่นชัด ก็คืออวัยวะเพศนั่นเอง มนุษย์ผู้ชายมีเครื่องเพศเป็นแท่งยาวในขณะที่มนุษย์ผู้หญิงมีอวัยวะเพศเป็นรูกลม (ธานี ปิยสุข, 2548: 24)



ภาพที่ 4.136 ภาพวัตถุทรงสูง เป็นสัญลักษณ์แทนอวัยวะเพศชาย
ที่มา: ธานี ปิยสุข, 2548: 41

แท่นไม้วงกลม หรือ ฐานสำหรับรองรับเสาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงลักษณะทรงกลมคล้ายเคียงแต่มีความหนาประมาณ 15-20 ซ.ม. และมีรูตรงกลางเพื่อทำหน้าที่ในการปักเสา มีจำนวนทั้งสิ้น 4 ชิ้น ผู้วิจัยออกแบบอุปกรณ์การแสดงชิ้นนี้มาเพื่อประโยชน์ในการนำมาใช้ เพื่อเป็นฐานสำหรับรองรับเสา แต่ในขณะเดียวกันผู้วิจัยได้สอดแทรกความคิดเพื่อสื่อสารในเชิงสัญลักษณ์แทนเพศสภาพของอวัยวะเพศหญิง เฉกเช่นเดียวกันเสาไม้ที่แทนความหมายของอวัยวะเพศชาย ซึ่งไม่สามารถปฏิเสธได้ว่ากามวิสัยคือจุดมุ่งหมายของกามตัณหาโดยอวัยวะเพศชายและหญิงต่างก็มีบทบาทและหน้าที่ในการดำเนินกิจกรรมนั้น ฉะนั้นฐานสำหรับรองรับเสาในงานการทดลองครั้งนี้จึงถูกใช้แทนความหมายอวัยวะเพศหญิงดังที่ได้กล่าวไว้ และนำมาใช้ควบคู่กับลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงในลักษณะท่านิ่งด้วยการนั่งเพื่อรอรับให้เสาทั้งสี่ต้นที่นักแสดงชายเป็นผู้ถือมาปักลงไปบนฐานดังกล่าว

ในการทดลองออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งที่ 4 นี้ผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนขนาดของมุ้งที่ใช้ประกอบการแสดงจากเดิมให้มีขนาดของความกว้างและความยาวที่มากขึ้น และได้นำอุปกรณ์กระจกเงาและฉากฝาบ้านเรือนไทยมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ช่วยสนับสนุนกลยุทธ์สำคัญของรูปแบบการแสดงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานเรื่องการแอบมอง อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ได้นำมาทดลองปฏิบัติในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้มีความลงตัวในการนำมาใช้มากยิ่งขึ้น สำหรับกระจกเงาที่นำมาใช้ส่องแทนการแอบดู ในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้มีการปรับเปลี่ยนทิศทางของการยืนให้กับนักแสดงที่ทำหน้าที่ถือกระจกส่องเพื่อให้ผู้ชมการแสดงเห็นนั้น ถูกปรับแบบรูปให้อยู่เพียงด้านหลังของฉากฝาบ้านเรือนไทยเท่านั้น หลังจากทดลองพบว่าการยืนส่องเพียงจุดเดียวโดยไม่เคลื่อนย้ายไปที่อื่นสามารถสร้างความน่าสนใจในการมองให้กับผู้ชมการแสดงได้ดีมากขึ้นกว่าเดิม และในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทดลองนำอุปกรณ์ไม้ซึ่งมีลักษณะเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมด้านไม่เท่า ตามหลักทฤษฎีของสเติร์นเบิร์ก (Sternberg) (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วไว้ในบทที่ 2 หัวข้อที่ 2.9.2.3 หน้าที่ 119) เป็นทฤษฎีที่ใช้เป็นแนวทางในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อสื่อความหมายในเรื่องของความรักที่เกิดขึ้นตามเนื้อหาจากวรรณคดีที่หยิบยกมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้

ภาพที่ 4.137 การแสดงสัญลักษณ์ทางเพศจากดุษฎีนิพนธ์ทางนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแนวคิดจากวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

4) การออกแบบสถานที่แสดงครั้งที่ 5 ได้นำแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern dance) มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบสถานที่แสดง โดยเลือกใช้ลานสนามหญ้าบริเวณลานพิพิธศิลป์ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากเป็นพื้นที่เปิดโล่ง มีพื้นหญ้า และส่วนของเวทีที่สร้างลอยไว้บนพื้นสนามหญ้า บริเวณโดยรอบของสนามหญ้าสามารถจัดเป็นที่นั่งให้กับผู้ชมการแสดงโดยไม่มีการแบ่งแยกพื้นที่ของผู้ชมและพื้นที่สำหรับทำการแสดงอันจะส่งผลในเรื่องของการรับรู้ให้กับผู้ชมในเรื่องของความรู้สึกที่เหมือนจริงตรงตามความต้องการของผู้ศึกษาวิจัย ที่ต้องการนำเสนอผลงานด้วยการสร้างความรู้สึกที่เหมือนจริงให้กับผู้ชมการแสดงมีลักษณะความเป็นมิติในด้านความกว้าง ความสูงและความลึก ของรูปทรงสี่เหลี่ยมที่ผู้ชมการแสดงสามารถนั่งชมได้โดยรอบไม่แบ่งแยกระหว่างผู้แสดงและผู้ชม จะช่วยสร้างความรู้สึกในเรื่องของการแอบดูให้กับผู้ชมการแสดงได้ชัดเจนตรงตามแนวคิดหลักที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอในการสร้างสรรค์ผลงานในสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ อ้างถึงแนวคิดในการออกแบบสถานที่แสดงจากการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ชุด “Plain Land, Rice Field 2016”ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 2 หัวข้อการออกแบบสถานที่แสดงหน้าที่ 152)

ภาพที่ 4.138 การออกแบบเวทีการแสดงของดุษฎีนิพนธ์ทางนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแนวคิดจากวรรณคดีไทย”
ณ ลานพิพิธศิลป์ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: ผู้วิจัย

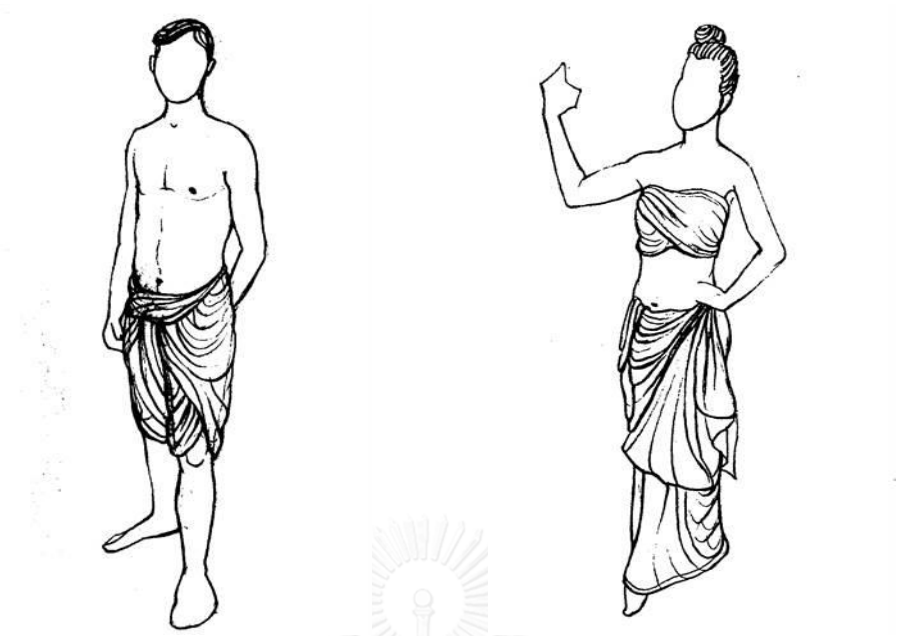
5) การออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 5 การออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดงในการทดลองในครั้งที่ห้านี้จะมีความแตกต่างจากการทดลองในการออกแบบเสื้อผ้าของนักแสดงในครั้งที่ 4 โดยมีความแตกต่างในเรื่องของโทนสีที่เลือกใช้ โดยผู้วิจัยเน้นการใช้สีน้ำตาลและสีเนื้อมาเป็นแนวทางในการออกแบบเครื่องแต่งกายในครั้งที่ 4 แต่ในครั้งที่ 5 ซึ่งเป็นครั้งสุดท้ายก่อนการแสดงจริง ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลจากผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องถึงความเหมาะสมในการออกแบบเครื่องแต่งกายให้กับนักแสดงทำให้ได้ข้อมูลและนำมาใช้ในการปรับเปลี่ยนสีของเครื่องแต่งกายด้วยการใช้สีโทนเย็น ดังคำกล่าวของ นวลจิตต์ เรืองศรีใส ได้กล่าวถึงลักษณะของสีไว้ว่า

> สีคือสิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งการเลือกใช้สีหรือจะกำหนดการใช้สีต่าง ๆ ต้องรู้ความหมายของสี จิตวิทยาของสี เข้าใจในเรื่องของสีอย่างถูกต้องซึ่งสีมีอยู่ 2 วรรณะคือ สีร้อน และ สีเย็น ซึ่งสีร้อนประกอบไปด้วย สีเหลืองอมส้ม ส้ม ส้มแข้ม แดง และม่วงแดง สีเย็น ประกอบไปด้วย สีเขียวตอง เขียว ฟ้า น้ำเงิน ม่วงคราม และสีที่เป็นทั้งสีร้อนและสีเย็นคือ สีเหลือง และสีม่วง (นวลจิตต์ เรืองศรีใส, 2545: 5)

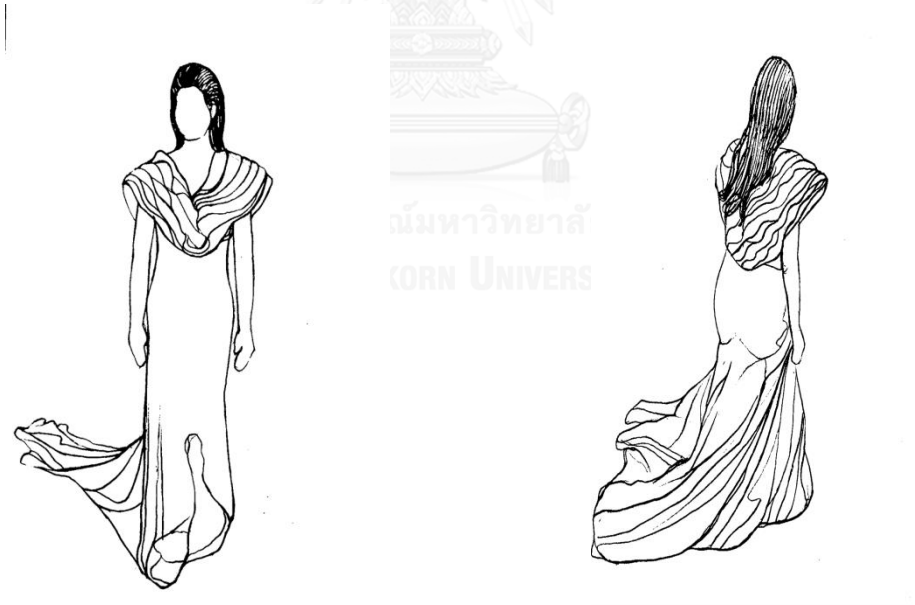
จากทรรศนะดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้สีโทนเย็นในการออกแบบสีเครื่องแต่งกายของนักแสดง ด้วยการใช้สี ขาวและสีเขียวเพื่อสร้างความราบรื่นในการมองของผู้ชมและเน้นให้เครื่องแต่งกายของนักแสดงมีความเรียบง่าย (Simplicity) ตามแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยให้

นักแสดงชายและหญิงแต่งกายในลักษณะการนุ่งผ้าในแบบวิถีชีวิตคนไทยสมัยโบราณตามเนื้อหาในวรรณกรรม โดยผ้านุ่งของนักแสดงหญิงจะมีลักษณะคล้ายกับการนุ่งผ้าถุงป้ายทางด้านหน้ามีจีบจับเรียงขึ้นไปจากข้อเท้าไปถึงบริเวของนักแสดง ส่วนนักแสดงชายก็จะใช้วิธีการนุ่งผ้าคล้ายกับการนุ่งโจงกระเบน เน้นสร้างความคล่องตัวให้กับนักแสดงแต่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์แบบไทยพื้นบ้านตามเนื้อหาจากวรรณคดีและมีการเพิ่มเติมเครื่องแต่งกายให้กับนักแสดงคีตศิลป์ และนักแสดงชายและหญิง 1 คู่ด้วยการสร้างรูปแบบเครื่องแต่งกายตามสมัยนิยมที่มีลักษณะผสมผสานคือมีทั้งเครื่องแต่งกายที่ได้แรงบันดาลใจมาจากวรรณคดีไทยและกายแต่งกายตามประวัติศาสตร์ไทยร่วมกับการให้นักแสดงสวมใส่เสื้อผ้าสมัยใหม่เช่นชุดราตรียาว ชุดราตรีสั้น ชุดสูทรองเท้าหนัง และรองเท้าส้นสูงเพื่อนำเสนอการก้าวล่วงเข้ามายังยุคสมัยปัจจุบันภายใต้การจัดวางแบบรูปตำแหน่งการอยู่ร่วมกันของนักแสดงในพื้นที่แสดงที่มีรูปแบบของเครื่องแต่งกายที่สร้างอารมณ์และความรู้สึกความขัดแย้งตามแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบทั้งนี้ผู้วิจัยโดยได้ใช้แนวคิดการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดงจากการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่ผ่านมา ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดจากการสร้างสรรค์ผลงานที่ผ่านมามาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบ (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 2 หัวข้อที่ 2.8.3.7 เครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง หน้าที่ 92)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



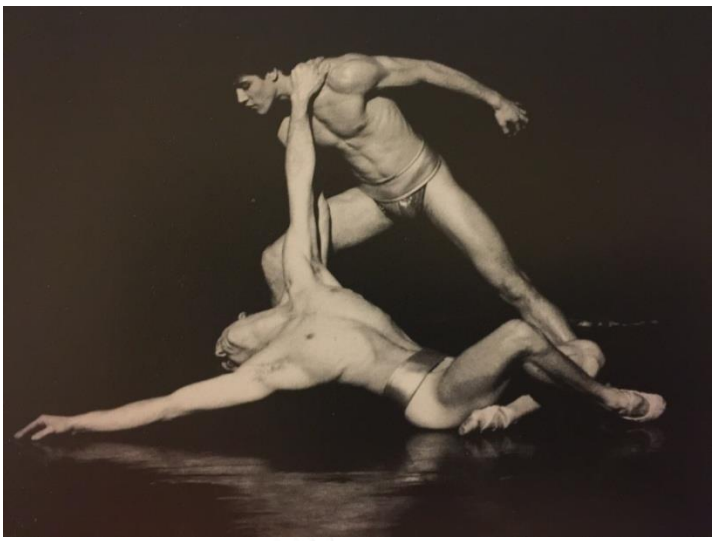
ภาพที่ 4.139 ภาพร่างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงของดุษฎีนิพนธ์ทางนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแนวคิดจากวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.140 ภาพร่างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงของดุษฎีนิพนธ์ทางนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแนวคิดจากวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.141 ภาพวาดตุ๊กตากระดาษของ Erté "Charleston Couple Poster"
ที่มา: Erté, 2017: n.p.

ภาพที่ 4.142 ภาพการแต่งกายของนักแสดงจากการแสดงดุษฎีนิพนธ์ทางนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแนวคิดจากวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.143 การแสดงนาฏศิลป์เรื่อง ออร์เฟียส (Orpheus) แสดงโดย รอย วิลสัน (Roy Wilson) และสตีเฟนนิโคลส์ (Stephen Nicholls)
(ที่มา: Haythorne, 2014: 89)

ภาพที่ 4.144 ภาพการแต่งกายของนักแสดงในองก์ที่ 2 คลั่งรักหลงไหล ในการแสดง เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแนวคิดจากวรรณคดีไทย” จากแนวคิดเครื่องแต่งกายของการแสดงนาฏศิลป์เรื่อง ออร์เฟียส
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.145 ภาพฉากการอาบน้ำจากละครโทรทัศน์
ที่มา: เพื่อนรัก เพื่อนริษยา,2558

ภาพที่ 4.146 ภาพฉากอาบน้ำจากภาพยนต์จันดารา
ที่มา: ภาพยนตร์จันดารา, 2555

ภาพที่ 4.147 ลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงในฉากการอาบน้ำจากการแสดงดุษฎีนิพนธ์ทางนาฏยศิลป์ เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแนวคิดจากวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จากภาพตัวอย่างที่ 4.146 และ 4.147 เป็นการเปรียบเทียบเพื่อการออกแบบเครื่องแต่งกายในฉาก การอาบน้ำนั้นผู้วิจัยต้องการความสมจริงของการแสดงจึงได้ออกแบบให้นักแสดง แสดงลีลาของการอาบน้ำตามบทการแสดง และสำหรับเครื่องแต่งกายที่นักแสดงสวมใส่นั้น ใช้แนวคิดในการออกแบบจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่แบบไทย ตามวรรณคดี ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมทย์โดยได้แสดงความคิดเห็นไว้ดังนี้ “ตามวัฒนธรรมไทยนั้นคนอาบน้ำต้องนุ่งผ้าทั้งผู้ชายผู้หญิง แม้กระโดดลงไปในคลองเห็นเพียงแค่คอแล้วก็นุ่งผ้า มิให้ผ้าหลุดจากตัวได้แต่ก่อนนั้นมักจะนิยมเอาขันตักน้ำอาบ เมื่อเครื่องมืออาบน้ำเป็นอย่างนี้การอาบน้ำนุ่งผ้าก็ดูออกจะเข้าทีอยู่เพราะเป็นการอาบน้ำกลางแจ้ง ใครต่อใครเดินผ่านมาหรือมายืนคุยด้วยก็ไม่อับอายอย่างใด” (หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมทย์, 2532: 81)

5) การออกแบบแสง ครั้งที่ 5 แสงที่ใช้ประกอบการแสดงนอกจากช่วยสร้างจุดเด่นและสร้างบรรยากาศและความรู้สึกที่สมจริงให้กับผู้ชมการแสดงแล้วนั้น แสงยังช่วยสร้างความสว่างให้กับเวทีการแสดง ดังนั้นหากต้องทำการแสดงในเวลากลางคืนหรือในโรงละครที่ต้องการแสงสว่าง การออกแบบแสงจึงมีความจำเป็นสำหรับการแสดงดังคำกล่าวของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ที่ได้แสดงทรรศนะไว้เกี่ยวกับการออกแบบแสงไว้ว่า

> แสงสีเสียง ก็มีความสำคัญ เพราะถ้าไม่มีองค์ประกอบนี้ก็ไม่สามารถเล่นได้ แต่ต้องพิจารณาตามบทละคร ว่าวันเวลาบอกเหตุการณ์อะไร ต้องมีการกำกับแสง หากเหตุการณ์เกิดในป่าแสงต้องเป็นอย่างไร ในการแสดงองค์ประกอบด้านนี้ มีกลางวัน กลางคืนหรือ เสียงนก ต้องใช้ประสบการณ์โดยยึดบทเป็นแนวทางเทคนิคต่าง ๆ ต้องมีจินตนาการตาม (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559)

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”เป็นการแสดงที่นำเสนอเรื่องราวของตัณหาจากบทอัศจรรย์ในบทวรรณคดีไทย ในการออกแบบแสงสำหรับใช้ในการแสดง ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบแสดงโดยเลือกใช้สีในการออกแบบแสงเพียงไม่กี่สี โดยจะให้น้ำหนักไปที่สีสีโทนร้อน (Warm Color) ผู้วิจัยจึงกำหนดการออกแบบแสงให้มีความเลือนลางเนื่องจากไม่ต้องการให้เกิดความชัดเจนมากนัก การออกแบบแสงที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงเวลากลางคืนเลือกใช้สีส้มซึ่งเป็นสีโทนร้อน (Warm Color) กับนักแสดง และเลือกใช้สีโทนเย็น (Cool Color)กั บฉาก เช่นกำแพง และฝาเรือนไทยที่ใช้เป็นอุปกรณ์ในการประกอบการแสดง ทั้งนี้ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการที่จะนำเสนอผลงานให้มีความแตกต่างจากงานการแสดงที่ผ่านมาซึ่งมักนิยมใช้แสงช่วยสร้างอารมณ์ความรู้สึก และเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในระหว่าง

การแสดง ในงานการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในชิ้นนี้จะมุ่งความสำคัญไปที่การเลือกใช้แสดงจากธรรมชาติซึ่งเป็นแสงสว่างในช่วงเวลากลางวันเพื่อสร้างอารมณ์และบรรยากาศที่ให้ความสมจริงทางการแสดงมากที่สุด

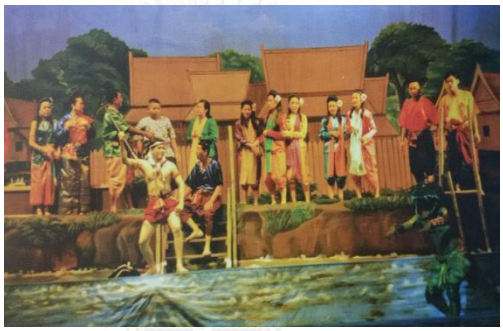
จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์เพื่อศึกษารูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ทั้ง 5 ครั้ง ซึ่งประกอบไปด้วยการศึกษาองค์ประกอบทางนาฏยศิลปด้วยการทดลององค์ประกอบทั้ง 8 ประการได้แก่ 1.การออกแบบบทการแสดง 2.การคัดเลือกนักแสดง 3.การออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ 4.เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง 5.การออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการการแสดง 6.สถานที่แสดง 7.เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง และ 8.การออกแบบแสง และภายหลังจากการทดลองทั้งสิ้น 5 ครั้งแล้วนั้น ผู้วิจัยจะได้นำเสนอผลงานการแสดงจริงดำเนินการวัดผลและประเมินผลและข้อเสนอแนะ โดยจะได้กล่าวไว้ในบทที่ 5 ซึ่งเป็นบทต่อไป

4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดในการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”ในการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อศึกษาถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้นำประเด็นคำถามของงานวิจัยมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาคำตอบในเรื่องแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงาน ประกอบด้วย 9 หัวข้อ ซึ่งจะขออธิบายในแต่ละหัวข้อให้ชัดเจน ดังต่อไปนี้

4.2.2.1 การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย

เมื่อกล่าวถึงสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่ปรากฏผลงานในประเทศไทย แม้ว่าส่วนใหญ่จะอาศัยแรงบันดาลใจและเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ เช่น วัฒนธรรม วิถีชีวิต ประเพณี วรรณกรรม ฯลฯ แต่ก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่ศิลปินจำนวนไม่น้อยหยิบยกเอาเหตุการณ์หรือเรื่องราวใกล้ตัวมาเป็นแก่นในการนำเสนอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสาระสำคัญที่ปรากฏในวรรณกรรมหรือวรรณคดีไทยก็เป็นอีกหนึ่งตัวอย่างของงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ แต่สิ่งที่น่าสังเกตคือ แนวคิดในวรรณกรรมไทยมักจะเกี่ยวข้องกับความรัก การฝ่าฟันอุปสรรค การตีแผ่เรื่องราวชีวิตของตัวละครในแง่มุมที่หลากหลาย ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการแสดงละครเสภา เรื่อง ขุนช้างขุนแผน การแสดงละครนอกเรื่องไกรทอง วรรณกรรมเรื่องลิลิตพระลอ หรือการแสดงนาฏยศิลป์ไทยรูปแบบของระบำ เช่น การแสดงพื้นบ้านภาคเหนือและภาคอีสาน

ภาพที่ 4.148 การแสดงละครเรื่องพระลิลิต
ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร



ภาพที่ 4.149 การแสดงละครนอกเรื่อง ไกรทอง
ที่มา: ศิลปิน ศิลปะ ศิลปากร, 2558: 20

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

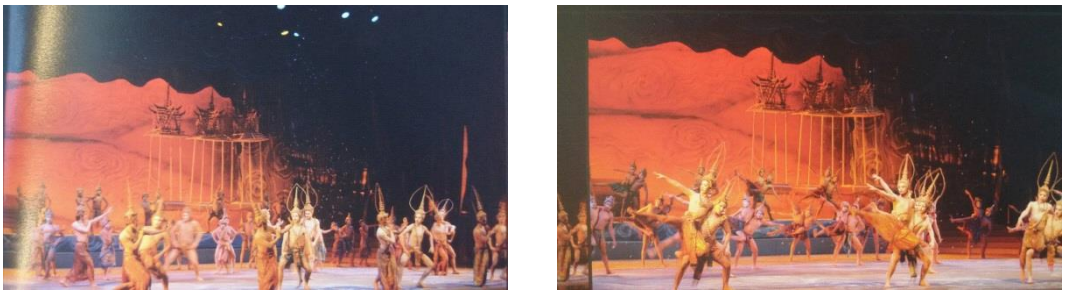
ภาพที่ 4.150 การแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน
ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

จากประสบการณ์ด้านการจัดการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ทั้งแบบราชสำนัก แบบพื้นเมืองและแบบสร้างสรรค์โดยดำเนินการของผู้วิจัยมากกว่า 18 ปี พบว่า ในการจัดการแสดงนาฏยศิลป์ผู้ชมการแสดงชอบดูการแสดงที่เป็นเรื่องราวใกล้ตัวที่มีความสนุกสนาน เข้าใจง่ายจากที่ยกตัวอย่างมานี้ จึงทำให้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการนำเสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยมักหลีกเลี่ยงมุมมองที่ขัดต่อศีลธรรมอันดีของสังคม หรือการนำเสนอเรื่องราวที่มีความเป็นส่วนตัวสูง ดังเช่นแนวคิดจากประเด็นเรื่องตัณหาหรือกามอารมณ์จุดที่น่าเน้น คือ การนำเสนอแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับตัณหาจากวรรณกรรมไทยที่เป็นแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงานนั้นยังไม่ปรากฏมาก่อนโดยผู้วิจัยขอเทียบเคียงจากองค์ความรู้ที่มีลักษณะใกล้เคียงเพื่อต้องการชี้ให้เห็นว่าการคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทยสามารถนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏยศิลป์อย่างเป็นรูปธรรมได้ ดังตัวอย่างผลงานที่เกี่ยวข้องที่จะขอนำเสนอไว้ที่นี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงมุมมองถึงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่คำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย ซึ่งเป็นตัวอย่างจากการแสดงนาฏยศิลป์ดังกล่าวไว้ว่า

> การแสดงในชุดคนดีศรีอยุธยา มีฉากการแสดงที่เป็นอีโรติก (Erotic)ในฉากที่นำบทวรรณกรรมเรื่องกากี ซึ่งเป็นฉากหนึ่งที่อยู่ในการแสดงเรื่องคนดีศรีอยุธยา โดยทำเป็นระบำประกอบบทวรรณกรรมเรื่องกากีนำเสนอภาพอีโรติก (Erotic) ถ่ายทอดภาพการแสดงออกมาด้วยลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงหรือการแสดงสื่บทที่อยู่ในการแสดงเรื่องนารายณ์ ในเซตยักย้าย โดยบทวรรณกรรมในสื่บทมีความเป็นอีโรติก (Erotic) และในการแสดงบางชุดลีลาในการแสดงจะมีความเป็น อีโรติก (Erotic) โดยที่ไม่ต้องอาศัยเนื้อร้องหรือบท (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 11 พฤศจิกายน 2558)

ภาพที่ 4.151 ผลงานการแสดงแสง สี เสียง (Light and Sound) เรื่องคนดีศรีอยุธยา
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี



ภาพที่ 4.152 ภาพจากหนังสือ Narai Avatara Performing The Thai Ramayana In The Modern World

ที่มา: Naraphong Charassri, 2007: 223

นพวรรณ จันทรักษา ได้กล่าวถึงประเด็นสำคัญในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยที่ใช้แนวคิดจากตัวบทประพันธ์ในวรรณกรรม ซึ่งเป็นเนื้อหาเชิงบทอัศจรรย์ที่เป็นจารีตในการแสดงโขน ละคร หรือระบำในนาฏยศิลป์ไทย โดยมีความเกี่ยวข้องกับการคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย ดังความว่า

> กระบวนท่าในบทอัศจรรย์จะถูกออกแบบและกำหนดการใช้ท่าโดยผู้กำกับการแสดง จะไม่มีการเรียงลำดับของการใช้ท่าในการเกี้ยวพาราสีของตัวละครชายหญิง หรือที่เรียกว่าการเข้าพระเข้านาง ส่วนท่าที่นำมาใช้ในการเกี้ยวขึ้นอยู่กับบทละคร โดยท่าในการเกี้ยวจะมีอยู่หลายท่าด้วยกันดังนี้ ท่าปัดมือเดียว ท่าหอมท่าปัดแก้ม ท่าเชยคาง ท่ากอด ท่าถูหน้าขา นอกจากนี้แล้วอาจมีท่าเพิ่มเติมที่จะทำให้ท่าทางในการเกี้ยวพาราสีดูสมจริงมากขึ้น ดังเช่นท่าการจับมือ การหอมแก้ม การจูบไปบนมือ การที่ตัวละครพระลูบไล้ไปบนแขนของตัวละครนาง เหล่านี้เป็นลีลาที่ผู้กำกับและนักแสดงนำมาใช้เป็นท่าเพิ่มเติมจากท่ารำในการเกี้ยวพาราสีของตัวละครจากซึ่งแตกต่างจากในบทเรียน สำหรับเพลงที่นำมาใช้จะเป็นเพลงหน้าพาทย์ โลม(ใช้ในการเกี้ยวพาราสี เล้าโลมด้วยความรัก) แต่ในปัจจุบันทางการแสดงมักนิยมนำเพลงอื่น ๆ ที่มีเนื้อร้องและความหมายตามบท มาใช้ประกอบการแสดงในบทการเกี้ยวพาราสีและตีท่าตามบท แทนเพลงโลมอยู่บ่อยครั้ง (นพวรรณ จันทรรักษา, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2559)

ทั้งนี้ ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้วิจัยพบว่า การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย เป็นแนวคิดสำคัญในการออกแบบและสร้างสรรค์ โดยนำเรื่องราวและมุมมองที่ปรากฏในวรรณกรรมไทย ได้แก่ ลิลิตพระลอ ละครเสภาขุนช้างขุนแผน และละครนอกเรื่องไกรทอง ซึ่งปรากฏอยู่ในการแสดงองก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหลดังภาพตัวอย่างการแสดงของผู้วิจัยที่เกี่ยวข้อง

ภาพที่ 4.153 การนำเสนอผลงานจากดุษฎีนิพนธ์ทางนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแนวคิดจากวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

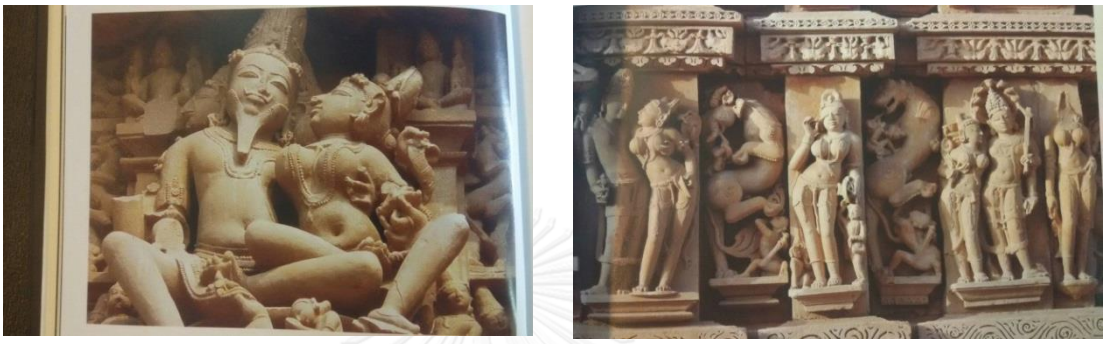
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างภาพการแสดงข้างต้น เป็นการนำเสนอจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัยที่ต้องการสะท้อนความคิดคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทยโดยนำเสนอผ่านท่าทางของนักแสดงผู้ชายและผู้หญิง ที่เคลื่อนไหวอย่างเชื่องช้า โดยลีลาการเคลื่อนไหวนำเสนอตัณหาระหว่างตัวละคร เช่น ท่ากอดรัด ท่าลูบไล้ ท่าเอนตัว ซึ่งกระทำอยู่ด้านหลังของฉากกั้นที่ผู้วิจัยใช้เป็นเอกลักษณ์สำคัญที่มาจากวรรณกรรม เรื่อง ขุนช้างขุนแผน อันเป็นการนำเสนอแนวคิดเรื่องตัณหาที่กระจ่างชัดภายใต้การเคลื่อนไหวและสัญลักษณ์

4.2.2.2 การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย

เมื่อกล่าวถึง“ตัณหา” ประเด็นเกี่ยวกับการกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกทางเพศรู้จักกันอีกชื่อหนึ่งคือ “กามวิสัย” ซึ่งตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Erotic สอดคล้องกับที่ ตรีศิลป์ บุญขจร ได้กล่าวว่าคำว่า“โป๊” ในภาษาอังกฤษใช้คำว่า Pornography หมายถึงการนำเสนอเกี่ยวกับพฤติกรรมที่เป็น

ลักษณะกามวิสัย (Erotic) ในสื่อประเภทต่าง ๆ เช่นภาพถ่ายภาพยนตร์และเว็บไซต์เป็นต้นสื่อเหล่านี้เป็นผลงานที่ทำงานขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ให้เป็นการกระตุ้นความตื่นตัวหรือเร่าร้อนทางเพศ (Sexual Excitement) (ตรีศิลป์ บุญขจร, 2552: 74)



ภาพที่ 4.154 ภาพงานสถาปัตยกรรมที่แสดงท่าการร่วมประเวณีจากหนังสือกามสูตร
ที่มา: วาตสยายน, 2558: 24, 35

จึงกล่าวโดยอนุโลมว่า “ตัณหา” ในบริบทของงานวิจัยเรื่องนี้จึงมีความหมายสอดคล้องและตรงกับคำว่า“กามวิสัย” ซึ่งมุ่งเน้นการเล่าเรื่องราวที่เป็นการกระตุ้นความตื่นตัวหรือเร่าร้อนแก่อารมณ์ทางเพศโดยมากมักพบเห็นได้จากงานศิลปกรรมแขนงอื่นมากกว่าประเภทนาฏยศิลป์ เป็นต้นว่าจิตรกรรม ประติมากรรม หรืองานปูนปั้นต่าง ๆ ผลงานนาฏยศิลป์ที่มีเนื้อหากล่าวถึงเรื่องกามวิสัยโดยตรงนั้น อาจมีเรื่องของความเหมาะสม จรรยาบรรณ หรือวัฒนธรรมในการตีแผ่เรื่องราวกามวิสัยที่อยู่ในกรอบหรือเกณฑ์ที่ทางสังคมในประเทศไทยได้กำหนดเอาไว้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เมื่อพิจารณาแล้วก็มักจะพบว่าเนื้อหาทางกามวิสัยกับงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยเป็นผลงานที่เผยแพร่ได้อย่างจำกัด แต่ก็มิได้หมายความว่าผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ไม่สามารถนำเนื้อหาทางกามวิสัยมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงาน ส่วนหนึ่งนั้นคงเห็นได้จากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก ตามแบบฉบับของกรมศิลปากร เช่น การแสดงละครรำประกอบเรื่อง ลิลิตพระลอซึ่งเป็นละครพันทางที่มีการพรรณนาเรื่องราวและแสดงท่าทางประกอบในทำนองของกามวิสัย ดังเช่นข้อคิดเห็นของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ได้กล่าวไว้ว่า

บทอัศจรรย์ในนาฏศิลป์ไทยก็คือการแสดงบทรัก หรือบทที่มีการได้เสียกันของตัวละครแต่ในทางนาฏศิลป์ไทยการแสดงบทอัศจรรย์จะไม่สามารถแสดงได้อย่างชัดเจนนัก ซึ่งต่างกับภาพยนตร์ที่สามารถกอดรัดฟัดเหวี่ยง เพื่อให้เห็นการแสดงออกในบทรักของตัวละครได้อย่างชัดเจนการแสดงแบบไทยจะไม่นิยมแสดงบทรักหรือบทการร่วมเพศของตัวละครอย่างเปิดเผยชัดเจนนัก โดยการแสดงบทอัศจรรย์ในแบบนาฏศิลป์ไทยจะใช้การเข้าเกี้ยว โดยการเกี้ยวของละครมีหลายอย่าง ขึ้นอยู่กับชนิดของละคร การเกี้ยวของละครในก็มีความแตกต่างกับการเกี้ยวในแบบละครนอก ส่วนการเกี้ยวพาราสีของละครพันทางและละครเสภาก็มีความแตกต่างเช่นเดียวกัน เช่นบทเกี้ยวพาราสี ในละครเรื่องขุนช้างขุนแผนการแสดงบทเกี้ยวพาราสีในเรื่องนี้จะแสดงแบบถึงเนื้อถึงตัวโดยการเล่นจะไม่มีความประณีตขาดความนุ่มนวลแต่จะแสดงออกมาได้เป็นธรรมชาติตามแบบชีวิตจริง แต่ในการแสดงในบทที่ต้องมีการจับก็ไม่ได้จับจริงเช่นการที่ตัวละครพระจะแตะหน้าอกตัวละครนาง ในการแสดงตัวละครนางก็จะต้องมีการปัดมือออก หรือการจูบก็ไม่ได้จูบจริงแต่ใช้วิธีการเอาตัวเข้ามาบังให้ดูเสมือนว่าจูบจริง ข้อจำกัดการแสดงบทอัศจรรย์ในทางนาฏศิลป์ที่ห้ามไม่ให้นำมาแสดงไม่มี เนื่องจากในทางการแสดงตามแบบนาฏศิลป์ไทยรู้ว่าต้องแสดงอย่างไรเนื่องจากมีจารีตของการแสดงละคร ด้วยการใช้เพลงหน้าพาทย์ โลมและตระนอน ประกอบเข้ากับท่าทางของตัวละครเช่นในเพลงหน้าพาทย์ตระนอนเมื่อตัวละครนางนอนด้านหน้า ตัวละครพระนอนอยู่ด้านหลัง ก็สามารถนำมาใช้ในการสื่อสารกับคนดูทำให้เข้าใจได้ว่าตัวละครกำลังทำอะไรกัน มีการได้เสียกันของตัวละครตามบท โลมก็คือการเล้าโลมก่อนที่จะมีการหลับนอน เปรียบเทียบจากผู้ชาย-ผู้หญิง ก่อนที่จะมีการร่วมเพศ ก็จะต้องมีการเล้าโลม โลมในที่นี่ก็ได้มาจากคำว่าเล้าโลม ถ้าตามบทละครก็คือการถูกเนื้อต้องตัว เพื่อเชื้อเชิญให้เกิดการร่วมหลับนอนแต่ยังไม่ได้เสียกัน จากนั้นก็เข้าสู่เพลงหน้าพาทย์ตระนอน ตามจารีตของการแสดงละครหมายความว่าได้ร่วมหลับนอน ได้เสียกันเป็นที่เรียบร้อย หน้าพาทย์โลมกับตระนอนไม่จำเป็นต้องใช้คู่กัน บางคนก็จะใช้เฉพาะหน้าพาทย์เพลงโลมอย่างเดียวในการใช้เพื่อสื่อความหมายในเรื่องของการแสดงบทอัศจรรย์ก็ได้ (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2559)

จุดที่น่าสังเกตประการหนึ่งคือกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในประเทศไทยที่คำนึงถึงเรื่องตัณหาในบริบทสังคมไทยมักอาศัยบทขับร้องบทประพันธ์เป็นตัวดำเนินเรื่องราวมากกว่าที่จะอาศัยลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายของผู้ร่ายรำหรือผู้แสดงเป็นตัวถ่ายทอดโดยตรงอย่างไรก็ตามจากข้อคิดเห็นของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ดังที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยมีมุมมองที่คิดเห็นเพิ่มเติมกล่าวคือสังคมไทยเป็นสังคมที่ยึดถือเอาวัฒนธรรมเป็นใหญ่การอธิบายเรื่องเพศตัณหากามวิสัยจึงเป็นเรื่องที่ควรกระทำในที่รโหฐานพฤติกรรมกามวิสัยหรือพฤติกรรมตัณหาในบริบทสังคมไทยจึงควรได้รับการเปิดโอกาสให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และพูดคุยกันอย่างเปิดเผยโดยต้องคำนึงถึงเรื่องความเหมาะสมกาละเทศะอย่างไรก็ตามเมื่อสังคมไทยเป็นสังคมที่ไม่เปิดเผยเรื่องดังกล่าวการแสดงออกของเหล่าบรรดาศิลปินทั้งหลายจึงตกไปอยู่ที่ตัวผลงานศิลปะในที่สุดดังเห็นได้จากผลงานศิลปะยุคหลัง

ปีพ.ศ. 2550 ที่มีเนื้อหากล่าวถึงเรื่องตัณหาหรือกามวิสัยอย่างชัดแจ้งเช่นภาพยนตร์เรื่องจันดาราและภาพยนตร์เรื่องชั่วฟ้าดินสลายซึ่งทั้งสองเรื่องกำกับการแสดงโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

ภาพที่ 4.155 ภาพการแสดงบทการร่วมประเวณีของนักแสดงโดยมีมุ้งเป็นส่วนประกอบของฉาก
ที่มา: ภาพยนตร์จันดารา, 2555

ภาพที่ 4.156 ภาพการแสดงบทการร่วมประเวณีโดยมีมุ้งเป็นส่วนประกอบของฉากในการแสดง
ที่มา: ภาพยนตร์จากชั่วฟ้าดินสลาย, 2553

ในด้านของงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ก็ยังสามารถพบการแสดงที่มีเนื้อหาเรื่องตัณหาหรือกามวิสัยแอบแฝงอยู่ในการแสดงด้วยเช่นกันเช่นการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเรื่องนารายณ์อวตารผลงานกำกับและออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี ดังตอนหนึ่งของบทสัมภาษณ์ที่ได้กล่าวถึงประเด็นตัณหาในการแสดงนาฏยศิลป์ในบริบทสังคมไทยดังความว่า

ตัณหาหรือเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเพศมักไม่ค่อยนำมาสร้างงานนาฏยศิลป์อย่างเปิดเผยคำว่าเปิดเผยในที่นี้คือการแสดงท่าทางและลีลาอย่างตรงไปตรงมาเมื่อนึกถึงกิจกรรมทางเพศก็มักถูกมองว่าเป็นเรื่องผิดปกติที่จะนำมาเผยแพร่เป็นเรื่องผิดปกติของสังคมหากศิลปินคนใดคนหนึ่งนำเรื่องดังกล่าวมาสร้างสรรค์ซึ่งในการแสดงนารายณ์อวตารของข้าพเจ้าเป็นการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในแบบจินตภาพเลียนแบบประติมากรรมและภาพวาดฝาผนังจากวัดพระแก้วการเปิดเปลือยอกของนักแสดงจึงเป็นเรื่องปกติโดยมีการใช้นักแสดงผู้ชายสวมบทบาทเป็นตัวละครผู้หญิงและใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ช่วยตกแต่งให้เกิดความสมจริงมากยิ่งขึ้นอาศัยการเคลื่อนไหวที่เป็นการเต้นรำคู่ผู้ชายยกผู้หญิงใช้ทักษะของการแสดงบัลเลต์มาสนับสนุนทำให้การนำเสนอเรื่องตัณหาหรือกามวิสัยแทนที่จะถูกมองว่าเป็นเรื่องไม่สมควรกลับกลายเป็นเรื่องของงานศิลปะไปในที่สุดทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับการเปิดใจยอมรับและเห็นคุณค่าในงานศิลปะด้วยต่างคนต่างคิดต่างคนต่างมุมมอง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2559)

จึงอาจกล่าวได้ว่าในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยค้นพบว่าการคำนึงถึงตัณหาในบริบทสังคมไทยเป็นแนวคิดที่ควรนำมาใช้พัฒนาผลงานสร้างสรรค์ โดยเฉพาะการนำเรื่องราวและมุมมองของผู้ประพันธ์บทวรรณคดีที่พรรณนาบทอัศจรรย์เอาไว้อย่างไพเราะงดงาม ดังปรากฏในวรรณคดีไทยเรื่องละครเสภาขุนข้างขุนแผน ลิลิตพระลอ และละครนอกไกรทอง นำมาเป็นแรงบันดาลใจและแนวทางในการสร้างลักษณะเฉพาะให้กับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้ โดยการคำนึงถึงเรื่องราวตัณหาปรากฏอยู่ในการแสดงองก์ที่ 1 กำเนิดของตัณหา และองก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล ดังภาพตัวอย่างของการแสดงดังนี้

ภาพที่ 4.157 การนำเสนอผลงานจากดุษฎีนิพนธ์ทางนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแนวคิดจากวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างภาพการแสดงข้างต้น เป็นการนำเสนอจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัยที่ต้องการสะท้อนความคิดคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย โดยนำเสนอผ่านการเคลื่อนไหวท่าทางของนักแสดงผู้หญิงที่กระทำท่าทางด้วยโจทย์ที่ว่าด้วยเรื่องกามวิสัยบนเรือนร่างของนักแสดงผู้ชายที่อยู่ในลักษณะแนวราบไปกับพื้น เช่น ท่าผู้หญิงขึ้นคร่อมนั่งทับอยู่บนช่วงบั้นเอวของนักแสดงผู้ชาย ท่าที่นักแสดงชายลูบไล้และกอดรัดนักแสดงผู้หญิง ท่าที่นักแสดงหญิงสองคนกอดรัดนักแสดงชายคนเดียว โดยแสดงชายอยู่ตรงกลาง เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้เอกลักษณ์เด่นของการสร้างสรรค์ท่าทางจากวรรณกรรมเรื่องลิลิตพระลอ เป็นแนวทางหลักในการสร้างสรรค์ และใช้ละครเสภาเรื่องขุนข้างขุนแผน และละครนอกเรื่องไกรทอง เป็นแนวทางรองในการสร้างสรรค์ อันเป็นการบ่งบอกและอธิบายเรื่องราวของตัณหาที่ปรากฏในบริบทสังคมไทยอย่างตรงไปตรงมา ภายใต้กระบวนการสร้างสรรค์ลีลานาฏยศิลป์

ในวัฒนธรรมอินเดียมีคัมภีร์ที่ว่าด้วยเรื่องของกามวิสัย หรือที่รู้จักกันในนามว่า กามสูตร (kāmasūtra) ซึ่งเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่มีการบันทึกเอาไว้เป็นภาพวาดและลายลักษณ์อักษรเกี่ยวกับกามวิสัยของมนุษยชาติ หรือแม้กระทั่งศิลปะหรือจิตรกรรมของโลกตะวันตกที่มีการใช้เรือนร่างอันเปลือยเปล่าของมนุษย์ในการนำเสนอผลงาน เช่น ผลงานที่ชื่อ เดวิด (David) ของศิลปินชื่อ ไมเคิล แองเจลโล (Michel Angelo) จากที่ยกตัวอย่างมานี้ ผู้วิจัยต้องการชี้ให้เห็นว่า ประเด็นเรื่องกามวิสัย เป็นสิ่งที่ถูกกล่าวถึงมาตั้งแต่อดีตปรากฏอยู่ในผลงานประเภทต่าง ๆ จึงกล่าวโดยอนุมานได้ว่ากามวิสัยหรือตัณหาเป็นเรื่องที่อยู่เคียงคู่กับบริบททางสังคมมนุษย์มาโดยตลอด

4.2.2.3 การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเชิงสร้างสรรค์โดยส่วนใหญ่ที่พบเห็นกันในปัจจุบันมักเป็นส่วนหนึ่งของผลงานนิสิตนักศึกษาที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาบัณฑิตบ้างหรือปริญญามหาบัณฑิตบ้างผู้ชมส่วนใหญ่ก็มักจะเป็นนิสิตนักศึกษาผู้ปกครองและญาติมิตรที่มาชมและให้กำลังใจผู้สร้างสรรค์ผลงานแต่ก็มีผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเชิงสร้างสรรค์จำนวนไม่มากนักที่มีผู้ชมจากหลากหลายสถานะหากแต่ประเด็นของการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้คือการนำเสนอสาระสำคัญของกามวิสัยร่วมกับการแอบมองและการแอบดูผ่านแนวเรื่องจากวรรณคดีไทย 3 เรื่องได้แก่ละครเสภาขุนข้างขุนแผน ละครนอกเรื่องไกรทอง และลิลิตพระลอ เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่าวรรณคดีไทยทั้ง 3 เรื่องนั้นเป็นวรรณคดีที่ได้รับความนิยมในหมู่นักวิชาการวรรณคดีอีกทั้งในทางนาฏยศิลป์ไทยแบบอนุรักษ์ตามแบบแผนของกรมศิลปากรก็ยังนำเรื่องราวของวรรณคดีทั้ง 3 เรื่องนี้ไปสร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบและการนำเสนอที่แตกต่างกันออกไปด้วยเช่นกัน สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้นำเสนอมุมมองที่น่าสนใจเอาไว้ว่า

การนำวรรณคดีไทยมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงรูปแบบใหม่ทำให้กลุ่มคนดูที่เป็นคนหลากหลายรุ่นได้เข้าใจและซึมซับวรรณคดีเรื่องนั้น ๆ ไม่ทางตรงก็ทางอ้อมแม้ว่ารูปแบบการแสดงที่ปรากฏนั้นจะมีความแตกต่างกันออกไปแต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าการนำเนื้อหาหรือแนวคิดสำคัญที่อยู่ในวรรณคดีไทยมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบการแสดงใหม่ๆย่อมทำให้ผู้สร้างงานทำงานได้ง่ายขึ้นไม่ต้องไปยึดติดกับกรอบจารีตประเพณีหรือข้อจำกัดทางการแสดงนั้น ๆ สามารถออกแบบได้อย่างอิสระทำให้ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่เกิดความเข้าใจและเห็นคุณค่าของวรรณคดีเรื่องนั้น ๆ มากขึ้นอย่างน้อยก็ทำให้เกิดการแพร่หลายและเป็นที่รู้จักใหม่หมู่ของคนรุ่นใหม่หรือปัจจุบัน (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์, 18 ธันวาคม 2559)

อีกทั้ง ธรากร จันทนะสาโร ยังมีความเห็นสอดคล้องกันกับความคิดเห็นข้างต้นด้วยเช่นกัน กล่าวคือ “วรรณคดีไทยหรือตะวันตกสามารถใช้เป็นสื่อกลางในการสื่อสารระหว่างคนในอดีตและปัจจุบันเกิดการจินตนาการผ่านตัวบทละครเนื้อหาหรือแก่นสารของเรื่องที่ต่างยุคต่างสมัยกัน” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 22 ธันวาคม 2559)

ภาพที่ 4.158 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยรูปแบบของละครพันทางเรื่องพระลอ
ที่มา: ศิลปิน ศิลปะ ศิลปากร, 2558: 48

ภาพที่ 4.159 การแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน
ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพที่ 4.160 การแสดงวิพิธทัศนา “นาฏยศิลป์ไม่สิ้นสายใยร้อยรวมใจร่วมสดุดี”เรื่องไกรทอง
ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

อนึ่งผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ในที่นี้จึงหมายถึงกลุ่มผู้ชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”ที่มีอายุในช่วงที่หลากหลายแตกต่างกันออกไปการวิจัยครั้งนี้จึงให้ความสำคัญไปที่กลุ่มผู้ชมที่มีอายุที่หลากหลายด้วยเช่นกัน เพราะแนวเรื่องที่นำมาจากวรรณคดีไทยทั้ง 3 เรื่องนั้นล้วนแต่เป็นที่รู้จักและนิยมกันอย่างแพร่หลาย ผู้ชมที่มีช่วงอายุที่แตกต่างกันไปนั้นก็จะมีประสบการณ์ทางด้านวรรณคดีและนาฏยศิลป์ที่แตกต่างกันด้วยเช่นกันผู้วิจัยให้ความสนใจกับประเด็นที่ว่าคุณค่าของผลงานศิลปะนั้นจะต้องเข้าถึงต่อผู้ชมทุกเพศทุกวัยเนื่องด้วยดังคำกล่าวของ ธรากร จันทนะสาโร ที่ได้ให้ความเห็นไว้ว่า “ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ไม่ควรจำกัดผู้ชมว่าต้องอายุเท่าไหร่เพศสภาพเป็นเช่นไรควรเปิดกว้างมากขึ้นให้สอดคล้องกับแนวเรื่องแนวคิดและกระบวนวิธีของการสร้างงานในปัจจุบันที่มีความก้าวหน้าไปมากกว่าอดีตการกำหนดกลุ่มผู้ชมอาจเหมาะสมกับงานนาฏยศิลป์บางประเภท” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 17

มกราคม 2560) นอกจากนี้ในประเด็นของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่มุ่งคำนึงถึงคนรุ่นใหม่ยังปรากฏในการแสดงที่มีลักษณะใกล้เคียงกันดังบทสัมภาษณ์ของนาฏยศิลปินและนักวิชาการเป็นต้นว่า นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้นำเสนอความเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่คำนึงถึงกลุ่มผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่เอาไว้อย่างน่าสนใจโดยมีใจความว่า

> งานนาฏยศิลป์ในปัจจุบันต้องตอบสนองผู้ชมที่หลากหลายเห็นได้จากการแสดงพิธีปิดกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 เมื่อปี พ.ศ. 2541 ที่ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพซึ่งข้าพเจ้าได้มีโอกาสกำกับและออกแบบการแสดงที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีปิดนี้ด้วยในชุดบูรพประทีป (The Light Of Asia) ใช้กลุ่มนักแสดงเป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่มากกว่า 600 คนและมีคนดูที่เป็นทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติมากกว่า 3,000 คนทั้งพระบรมวงศานุวงศ์พระราชอาคันตุกะรวมถึงแขกผู้มีเกียรติต่าง ๆ จึงเห็นได้ว่าผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์หากมีผู้ชมที่หลากหลายทั้งวัยเพศและประสบการณ์โดยเฉพาะมีกลุ่มคนรุ่นใหม่เข้ามามีส่วนร่วมทั้งในฐานะนักแสดงทีมงานหรือคนดูก็ทำให้ผลงานนั้นตราตรึงใจอยู่ตลอดเวลาถูกกล่าวถึงอยู่โดยตลอด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2560)

อีกทั้ง ธรากร จันทนะสาโร ก็ยังให้ข้อคิดเห็นที่สัมพันธ์กับบทสัมภาษณ์ดังกล่าวข้างต้น โดยได้แสดงทรรศนะไว้ว่าอย่างน่าสนใจว่า

> โดยส่วนตัวเคยมีโอกาสชมผลงานการแสดงชุดบูรพประทีปซึ่งเป็นผลงานกำกับและออกแบบการแสดงทั้งหมดโดยอาจารย์ตั้ม (นราพงษ์ จรัสศรี) ผ่านการถ่ายทอดสดในโทรทัศน์สมัยนั้นกระทั่งปัจจุบันล่วงเลยมามากว่า 20 ปีและปัจจุบันก็มีโอกาสได้รับชมภาพบันทึกการแสดงสดในรูปแบบวีดีทัศน์และสื่อออนไลน์ผ่านเว็บไซต์ยูทูปดอทคอมยังประทับใจกับการแสดงที่ได้ชมไม่ลืมเพราะเป็นการแสดงที่ใช้นักแสดงจำนวนมากพร้อมเพรียงสร้างความตระการตาตื่นตาตื่นใจและที่สำคัญคือมีผู้ชมหลายพันคนในสนามกีฬาที่ใช้จัดแสดงจึงฉุกคิดเกิดเป็นคำถามว่าศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้นบนกลางสนามกีฬานั้นสามารถเป็นสื่อกลางและเชื่อมโยงกับคนที่หลากหลายได้ด้วยหรือไม่อย่างไรเพราะเห็นทั้งคนรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ต่างมีส่วนร่วมในงานนาฏยศิลป์อย่างกลมกลืนทำให้เกิดเป็นสมมุติฐานสำคัญของการวิจัยทางนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ว่าจำเป็นต้องพิจารณาถึงคุณค่าที่ต้องคำนึงถึงกลุ่มคนดูที่เป็นคนรุ่นเก่าและรุ่นใหม่อย่างปฏิเสธไม่ได้ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2560)

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยค้นพบว่าการคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่เป็นแนวคิดที่เหมาะสมและมีความสำคัญที่จะนำมาใช้พัฒนาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในการวิจัยครั้งนี้โดยนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบบทการแสดงเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เข้าถึงกลุ่มคนดูที่เป็นคนรุ่นใหม่อีกทั้งยังเป็นการสร้างลักษณะเฉพาะให้กับผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ได้อีกด้วย ดังปรากฏอยู่ในองค์ประกอบส่วนประกอบต่าง ๆ ดังเช่น

ภาพที่ 4.161 การแสดงที่เชื่อมโยงเหตุการณ์ในอดีต (ตามบทวรรณคดี)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.162 การใช้เครื่องแต่งกายที่ผสมผสานและเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ในอดีต
และเหตุการณ์ในปัจจุบัน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.163 การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ผสมผสานและเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ในอดีต
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างภาพการแสดงข้างต้นเป็นการนำเสนอจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัยที่ต้องการคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่โดยนำเสนอผ่านบทการแสดงที่มุ่งเน้นการใช้เรื่องราวที่ไม่ได้ถูกเปิดเผยในสังคมไทยนั่นคือเรื่องของกามวิสัยประกอบด้วยนักแสดงที่ทำท่าทางในลักษณะที่เป็นบทอัศจรรย์โดยมีลีลาท่าทางเป็นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นอกจากนี้ยังปรากฏในเครื่องแต่งกายของนักแสดงที่มีลักษณะผสมผสานคือมีทั้งเครื่องแต่งกายที่ได้แรงบันดาลใจมาจากวรรณคดีไทยและกายแต่งกายตามประวัติศาสตร์ไทยร่วมกับการให้นักแสดงสวมใส่เสื้อผ้าสมัยใหม่เช่นชุดราตรียาวชุดสูทรองเท้าส้นสูงฯลฯอีกทั้งอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่มีความหลากหลายสามารถสื่อสารให้คนรุ่นใหม่ได้เข้าใจกับสาระสำคัญของการแสดงได้อย่างชัดเจนขึ้นเช่นโอ่งน้ำ ขันน้ำกระจกมองมุมถนนของงานจราจรไม้กลึงรูปทรงสามเหลี่ยม ฯลฯสิ่ งที่กล่าวมาข้างต้นจึงเป็นองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่สอดรับกับวัตถุประสงค์และเป็นไปตามแนวคิดเรื่องการคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ได้อย่างลงตัว

ผู้ปกครองที่มีบุตรหลานเป็นเยาวชนหรือวัยรุ่นที่มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านร่างกายเป็นวัยที่กำลังเจริญเติบโตมีการเปลี่ยนแปลงของจิตใจและมักสนใจเพศตรงข้ามหรือสนใจเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับเพศก็มักได้รับการอธิบายเรื่องของเพศตัณหาหรือกามวิสัยอย่างไม่เปิดเผยทำให้กลุ่มเยาวชนหรือวัยรุ่นเหล่านั้นต้องหันไปศึกษาและเรียนรู้เรื่องตัณหาหรือกามวิสัยจากเพื่อนในวัยเดียวกันขาดความ

ถูกต้องขาดการเรียนรู้ที่ถูกวิธีซึ่งที่กล่าวมานี้ผู้วิจัยมิได้มีเจตนาที่จะวิพากษ์สังคมไทยในทางลบแต่เป็นการอธิบายเพื่อให้เห็นภาพที่ชัดเจนขึ้นเกี่ยวกับการเรียนรู้และถ่ายทอดเรื่องตัณหาหรือกามวิสัยที่อยู่ในบริบทของสังคมไทยที่ส่วนใหญ่มองว่าเป็นเรื่องต้องห้ามนั่นเองในทางตรงกันข้ามประเทศที่ได้รับการพัฒนาทางด้านสังคมเศรษฐกิจการสื่อสารเช่นประเทศในแถบตะวันตกหลาย ๆ ประเทศนั้นต่างก็มองว่าเรื่องเพศหรือกามวิสัยเป็นเรื่องปกติธรรมชาติและควรปลูกฝังบุตรหลานให้รู้จักพฤติกรรมของมนุษย์ดังกล่าวในทางที่ถูกต้องเช่นการรู้จักป้องกันโดยใช้สวมถุงยางอนามัยหรือการคุมกำเนิดด้วยวิธีการต่าง ๆ (ในกรณีนี้ผู้วิจัยมิได้เจาะจงว่าประเทศตะวันตกที่เจริญแล้วจะไม่มีปัญหาเรื่องการทำแท้งการท้องก่อนวัยอันควรหรือปัญหาการล่วงละเมิดทางเพศแต่อย่างใด) ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นว่าบริบททางสังคมของประเทศโลกตะวันตกยอมรับและเปิดกว้างให้กับการพูดคุยและเรียนรู้เรื่องตัณหาหรือกามวิสัยอย่างตรงไปตรงมาโดยบุคคลในครอบครัวมีส่วนในการอธิบายข้อเท็จจริงข้อควรปฏิบัติหรือระวังเมื่อบุตรหลานต้องเข้าไปอยู่ในพื้นที่หรือบรรยากาศที่เสี่ยงต่อพฤติกรรมในลักษณะกามวิสัย

4.2.2.3 การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเชิงสร้างสรรค์โดยส่วนใหญ่ที่พบเห็นกันในปัจจุบันมักเป็นส่วนหนึ่งของผลงานนิสิตนักศึกษาที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาบัณฑิตบ้างหรือปริญญามหาบัณฑิตบ้างผู้ชมส่วนใหญ่ก็มักจะเป็นนิสิตนักศึกษาผู้ปกครองและญาติมิตรที่มาชมและให้กำลังใจผู้สร้างสรรค์ผลงานแต่ก็มีผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเชิงสร้างสรรค์จำนวนไม่มากนักที่มีผู้ชมจากหลากหลายสถานะหากแต่ประเด็นของการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้คือการนำเสนอสาระสำคัญของกามวิสัยร่วมกับการแอบมองและการแอบดูผ่านแนวเรื่องจากวรรณคดีไทย 3 เรื่อง ได้แก่ ละครเสภาขุนข้างขุนแผน ละครนอกเรื่องไกรทอง และลิลิตพระลอ เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่าวรรณคดีไทยทั้ง 3 เรื่องนั้นเป็นวรรณคดีที่ได้รับความนิยมในหมู่นักวิชาการวรรณคดีอีกทั้งในทางนาฏยศิลป์ไทยแบบอนุรักษ์ตามแบบแผนของกรมศิลปากรก็ยังนำเรื่องราวของวรรณคดีทั้ง 3 เรื่องนี้ไปสร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบและการนำเสนอที่แตกต่างกันออกไปด้วยเช่นกันสทาศัยพงศ์หิรัญได้นำเสนอมุมมองที่น่าสนใจเอาไว้ว่า

> การนำวรรณคดีไทยมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงรูปแบบใหม่ทำให้กลุ่มคนดูที่เป็นคนหลากหลายรุ่นได้เข้าใจและชื่นชมวรรณคดีเรื่องนั้นๆไม่ทางตรงก็ทางอ้อมแม้ว่ารูปแบบการแสดงที่ปรากฏนั้นจะมีความแตกต่างกันออกไปแต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าการนำเนื้อหาหรือแนวคิดสำคัญที่อยู่ในวรรณคดีไทยมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบการแสดงใหม่ๆย่อมทำให้ผู้สร้างงานทำงานได้ง่ายขึ้นไม่ต้องไปยึดติดกับกรอบจารีตประเพณีหรือข้อจำกัดทางการแสดงนั้นๆสามารถออกแบบได้

อย่างอิสระทำให้ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่เกิดความเข้าใจและเห็นคุณค่าของวรรณคดีเรื่องนั้นๆมากขึ้น อย่างน้อยก็ทำให้เกิดการแพร่หลายและเป็นที่รู้จักใหม่หมู่ของคนรุ่นใหม่หรือปัจจุบัน (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์, 18 ธันวาคม 2559)

อีกทั้ง ธรากร จันทนะสาโร ยังมีความเห็นสอดคล้องกับข้างต้นด้วยเช่นกันกล่าวคือ “วรรณคดีไทยหรือตะวันตกสามารถใช้เป็นสื่อกลางในการสื่อสารระหว่างคนในอดีตและปัจจุบันเกิดการจินตนาการผ่านตัวบทละครเนื้อหาหรือแก่นสารของเรื่องที่ต่างยุคต่างสมัยกัน” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 22 ธันวาคม 2559)

ภาพที่ 4.164 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยรูปแบบของละครพันทางเรื่องพระลอ
ที่มา: ศิลปิน ศิลปะ ศิลปากร, 2558: 48

ภาพที่ 4.165 การแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน
ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพที่ 4.166 การแสดงวิพิธทัศนา “นาฏยศิลป์ไม่สิ้นสายใยร้อยรวมใจร่วมสดุดี”เรื่องไกรทอง
ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

อนึ่งผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ในที่นี้จึงหมายถึงกลุ่มผู้ชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”ที่มีอายุในช่วงที่หลากหลายแตกต่างกันออกไป การวิจัยครั้งนี้จึงให้ความสำคัญไปที่กลุ่มผู้ชมที่มีอายุที่หลากหลายด้วยเช่นกัน เพราะแนวเรื่องที่นำมาจากวรรณคดีไทยทั้ง 3 เรื่องนั้นล้วนแต่เป็นที่รู้จักและนิยมกันอย่างแพร่หลาย ผู้ชมที่มีช่วงอายุที่แตกต่างกันไปนั้นก็จะมีประสบการณ์ทางด้านวรรณคดีและนาฏยศิลป์ที่แตกต่างกันด้วยเช่นกันผู้วิจัยให้ความสนใจกับประเด็นที่ว่าคุณค่าของผลงานศิลปะนั้นจะต้องเข้าถึงต่อผู้ชมทุกเพศทุกวัยเนื่องด้วยดังคำกล่าวของ ธรากร จันทนะสาโร ที่ได้ให้ความเห็นไว้ว่า “ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ไม่ควรจำกัดผู้ชมว่าต้องอายุเท่าไหร่เพศสภาพเป็นเช่นไรควรเปิดกว้างมากขึ้นให้สอดคล้องกับแนวเรื่องแนวคิดและกระบวนวิธีของการสร้างงานในปัจจุบันที่มีความก้าวหน้าไปมากกว่าอดีตการกำหนดกลุ่มผู้ชมอาจเหมาะสมกับงานนาฏยศิลป์บางประเภท” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2560) นอกจากนี้ในประเด็นของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่มุ่งคำนึงถึงคนรุ่นใหม่ยังปรากฏในการแสดงที่มีลักษณะใกล้เคียงกันดังบทสัมภาษณ์ของนาฏยศิลปินและนักวิชาการเป็นต้นว่า นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้นำเสนอความเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่คำนึงถึงกลุ่มผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่เอาไว้อย่างน่าสนใจโดยมีใจความว่า

> งานนาฏยศิลป์ในปัจจุบันต้องตอบสนองผู้ชมที่หลากหลายเห็นได้จากการแสดงพิธีปิดกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 เมื่อปี พ.ศ. 2541 ที่ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพซึ่งข้าพเจ้าได้มีโอกาสกำกับและออกแบบการแสดงที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีปิดนี้ด้วยในชุดบูรพประทีป (The Light Of Asia) ใช้กลุ่มนักแสดงเป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่มากกว่า 600 คนและมีคนดูที่เป็นทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติมากกว่า 3,000 คนทั้งพระบรมวงศานุวงศ์พระราชอาคันตุกะรวมถึงแขกผู้มีเกียรติต่าง ๆ จึงเห็นได้ว่าผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์หากมีผู้ชมที่หลากหลายทั้งวัยเพศและประสบการณ์โดยเฉพาะมีกลุ่มคนรุ่นใหม่

> เข้ามามีส่วนร่วมทั้งในฐานะนักแสดงทีมงานหรือคนดูก็ทำให้ผลงานนั้นตราตรึงใจอยู่ตลอดเวลาถูกกล่าวถึงอยู่โดยตลอด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2560)

อีกทั้ง ธรากร จันทนะสาโร ก็ยังให้ข้อคิดเห็นที่สัมพันธ์กับบทสัมภาษณ์ดังกล่าวข้างต้น โดยได้แสดงทรรศนะไว้ว่าอย่างน่าสนใจว่า

> โดยส่วนตัวเคยมีโอกาสชมผลงานการแสดงชุดบูรพประทีปซึ่งเป็นผลงานกำกับและออกแบบการแสดงทั้งหมดโดยอาจารย์ตั้ม (นราพงษ์ จรัสศรี) ผ่านการถ่ายทอดสดในโทรทัศน์สมัยนั้นกระทั่งปัจจุบันล่วงเลยมามากว่า 20 ปีและปัจจุบันก็มีโอกาสได้รับชมภาพบันทึกการแสดงสดในรูปแบบวีดีทัศน์และสื่อออนไลน์ผ่านเว็บไซต์ยูทูปดอทคอมยังประทับใจกับการแสดงที่ได้ชมไม่ลืมเพราะเป็นการแสดงที่ใช้นักแสดงจำนวนมากพร้อมเพรียงสร้างความตระการตาตื่นตาตื่นใจและที่สำคัญคือมีผู้ชมหลายพันคนในสนามกีฬาที่ใช้จัดแสดงจึงฉุกคิดเกิดเป็นคำถามว่าศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้นบนกลางสนามกีฬานั้นสามารถเป็นสื่อกลางและเชื่อมโยงกับคนที่หลากหลายได้ด้วยหรือไม่อย่างไรเพราะเห็นทั้งคนรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ต่างมีส่วนร่วมในงานนาฏยศิลป์อย่างกลมกลืนทำให้เกิดเป็นสมมุติฐานสำคัญของการวิจัยทางนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ว่าจำเป็นต้องพิจารณาถึงคุณค่าที่ต้องคำนึงถึงกลุ่มคนดูที่เป็นคนรุ่นเก่าและรุ่นใหม่อย่างปฏิเสธไม่ได้ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2560)

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยค้นพบว่าการคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่เป็นแนวคิดที่เหมาะสมและมีความสำคัญที่จะนำมาใช้พัฒนาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในการวิจัยครั้งนี้โดยนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบบทการแสดงเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เข้าถึงกลุ่มคนดูที่เป็นคนรุ่นใหม่อีกทั้งยังเป็นการสร้างลักษณะเฉพาะให้กับผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ได้อีกด้วยดังปรากฏอยู่ในการแสดงผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ตามองค์ประกอบส่วนประกอบต่าง ๆ ดังเช่น

ภาพที่ 4.167 การแสดงที่เชื่อมโยงเหตุการณ์ในอดีต (ตามบทวรรณคดี)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.168 การใช้เครื่องแต่งกายที่ผสมผสานและเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ในอดีตและเหตุการณ์ในปัจจุบัน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.169 การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ผสมผสานและเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ในอดีต
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างภาพการแสดงข้างต้นเป็นการนำเสนอจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัยที่ต้องการคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่โดยนำเสนอผ่านบทการแสดงที่มุ่งเน้นการใช้เรื่องราวที่ไม่ได้ถูกเปิดเผยในสังคมไทยนั่นคือเรื่องของกามวิสัยประกอบด้วยนักแสดงที่ทำท่าทางในลักษณะที่เป็นบทอัศจรรย์โดยมีลีลาท่าทางเป็นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นอกจากนี้ยังปรากฏในเครื่องแต่งกายของนักแสดงที่มีลักษณะผสมผสานคือมีทั้งเครื่องแต่งกายที่ได้แรงบันดาลใจมาจากวรรณคดีไทยและกายแต่งกายตามประวัติศาสตร์ไทยร่วมกับการให้นักแสดงสวมใส่เสื้อผ้าสมัยใหม่เช่นชุดราตรียาวชุดสูทรองเท้าส้นสูงฯลฯอีกทั้งอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่มีความหลากหลายสามารถสื่อสารให้คนรุ่นใหม่ได้เข้าใจกับสาระสำคัญของการแสดงได้อย่างชัดเจนขึ้นเช่นโอ่งน้ำ ขันน้ำกระจกมองมุมถนนของงานจราจรไม้กลึงรูปทรงสามเหลี่ยมฯลฯสิ่งที่กล่าวมาข้างต้นจึงเป็นองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่สอดรับกับวัตถุประสงค์และเป็นไปตามแนวคิดเรื่องการคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ได้อย่างลงตัว

ผู้ปกครองที่มีบุตรหลานเป็นเยาวชนหรือวัยรุ่นที่มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านร่างกายเป็นวัยที่กำลังเจริญเติบโตมีการเปลี่ยนแปลงของจิตใจและมักสนใจเพศตรงข้ามหรือสนใจเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับเพศก็มักได้รับการอธิบายเรื่องของเพศตัณหาหรือกามวิสัยอย่างไม่เปิดเผยทำให้กลุ่มเยาวชนหรือวัยรุ่นเหล่านั้นต้องหันไปศึกษาและเรียนรู้เรื่องตัณหาหรือกามวิสัยจากเพื่อนในวัยเดียวกันขาดความ

ถูกต้องขาดการเรียนรู้ที่ถูกวิธีซึ่งที่กล่าวมานี้ผู้วิจัยมิได้มีเจตนาที่จะวิพากษ์สังคมไทยในทางลบแต่เป็นการอธิบายเพื่อให้เห็นภาพที่ชัดเจนขึ้นเกี่ยวกับการเรียนรู้และถ่ายทอดเรื่องตัณหาหรือกามวิสัยที่อยู่ในบริบทของสังคมไทยที่ส่วนใหญ่มองว่าเป็นเรื่องต้องห้ามนั่นเองในทางตรงกันข้ามประเทศที่ได้รับการพัฒนาทางด้านสังคมเศรษฐกิจการสื่อสารเช่นประเทศในแถบตะวันตกหลายๆประเทศนั้นต่างก็มองว่าเรื่องเพศหรือกามวิสัยเป็นเรื่องปกติธรรมชาติและควรปลูกฝังบุตรหลานให้รู้จักพฤติกรรมของมนุษย์ดังกล่าวในทางที่ถูกต้องเช่นการรู้จักป้องกันโดยใช้สวมถุงยางอนามัยหรือการคุมกำเนิดด้วยวิธีการต่างๆ (ในกรณีนี้ผู้วิจัยมิได้เจาะจงว่าประเทศตะวันตกที่เจริญแล้วจะไม่มีปัญหาเรื่องการทำแท้งการท้องก่อนวัยอันควรหรือปัญหาการล่วงละเมิดทางเพศแต่อย่างใด) ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นว่าบริบททางสังคมของประเทศโลกตะวันตกยอมรับและเปิดกว้างให้กับการพูดคุยและเรียนรู้เรื่องตัณหาหรือกามวิสัยอย่างตรงไปตรงมาโดยบุคคลในครอบครัวมีส่วนในการอธิบายข้อเท็จจริงข้อควรปฏิบัติหรือระวังเมื่อบุตรหลานต้องเข้าไปอยู่ในพื้นที่หรือบรรยากาศที่เสี่ยงต่อพฤติกรรมในลักษณะกามวิสัย

4.2.2.4 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์

คำว่า “ความคิดสร้างสรรค์” ในที่นี้ผู้วิจัยหมายถึงความแปลกใหม่ความแตกต่างที่ผิดแผกไปจากเดิมโดยมุ่งเน้นในเรื่องผลงานนาฏยศิลป์ซึ่งพิจารณาในด้านองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ทั้ง 8 ประการว่าแต่ละองค์ประกอบมีลักษณะใดบ้างที่ถือได้ว่าเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงความคิดสร้างสรรค์ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นเพราะหากสังเกตผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยส่วนใหญ่พบว่าการคิดแบบสร้างสรรค์มักมุ่งเน้นไปด้านลีลาการเคลื่อนไหวอุปกรณ์ประกอบการแสดงหรือดนตรีเป็นสำคัญดังสอดรับกับข้อคิดเห็นที่น่าสนใจของ ธรากร จันทนะสาโร ที่ได้กล่าวว่า

> การออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ให้เกิดความแปลกใหม่หรือมีความคิดสร้างสรรค์ศิลปินมักให้ความสนใจไปที่การเคลื่อนไหวเพลงประกอบและอุปกรณ์การแสดงเพราะผู้ชมเห็นและรับรู้ได้โดยง่ายมากกว่าที่จะไปมุ่งเน้นความคิดสร้างสรรค์ในด้านบทการแสดงหรือนักแสดงทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับประเภทของงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชุดนั้น ๆ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2560)

สอดคล้องกับทรรศนะของ รักษ์สินี อัครศวะเมฆ ที่ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> ความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏยศิลป์หากให้ความสนใจที่ท่าทางเพลงดนตรีและอุปกรณ์ประกอบฉากในการแสดงก็จะทำให้คนดูรู้สึกตื่นตาตื่นใจและตกอยู่ในมนต์สะกดแห่งการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์นั้น ๆ ได้โดยง่ายยิ่งนำการแสดงที่เป็นเรื่องใกล้ตัวคนดูมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ก็ยิ่งสร้างความประทับใจให้กับคนดูเพิ่มมากขึ้นตามไปด้วยเช่นกัน (รักษ์สินี อัครศวะเมฆ, สัมภาษณ์,17 กุมภาพันธ์ 2560)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์โดยกล่าวไว้ว่า

> นาฏศิลป์สร้างสรรค์คือการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการนำเสนอสิ่งที่ยังไม่เคยมีปรากฏมาก่อนโดยการนำเสนอผลงานในเรื่องของความคิดสร้างสรรค์อาจจะมีความมากน้อยแตกต่างกันออกไปมีศิลปินเคยกล่าวไว้ว่าในโลกนี้ไม่มีอะไรใหม่เลยแสดงว่าการสร้างสรรค์มาจากการนำสิ่งที่มีอยู่แล้วในอดีตมาหมุนเวียนใช้แต่นำมาพัฒนาปรับปรุงเพื่อชดเชยในสิ่งที่ขาดหายไปและไม่เหมาะสมหรือเข้ากับยุคสมัยนั้นได้จึงจำเป็นต้องสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมาอาจจะเป็นการสร้างสรรค์แบบใหม่อย่างที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อนเลย หรือนำของเก่าบางอย่างที่มีอยู่แล้วมาบูรณาการ เช่น การนำบทละครในเรื่องของอิเหนาตอนดรสาแบหลาโดยนำบทเก่ามาสร้างใหม่โดยทำให้เป็นแบบละคร เพื่อนำเสนอแง่มุมในเรื่องสิทธิของผู้หญิง สาเหตุที่เป็นงานสร้างสรรค์เนื่องจากไม่ได้คำนึงถึงความเป็นธุรกิจ ไม่ได้สร้างเพื่อความบันเทิง เป็นการนำเสนองานแบบซ้ำไปซ้ำมา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์,14 ธันวาคม 2558)

ภาพที่ 4.170 ภาพการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นเสมือนกุญแจเปิดประตูแห่งความมหัศจรรย์ความแปลกใหม่และความตื่นตาตื่นใจให้กับเหล่าบรรดาผู้ที่มาชมงานศิลปะสร้างความประทับใจและอาจเกิดเป็นแรงบันดาลใจในการผลิตงานนาฏยศิลป์ต่อ ๆ ไปในอนาคตได้ด้วยโดยประเด็นของความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์นั้นผู้วิจัยได้ค้นคว้าและศึกษาผ่านผลงานนาฏยศิลป์ในหลายเรื่องที่ผ่านมา ดังเช่น

ภาพที่ 4.171 การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
ที่มา: ธรากร จันทนะสาโร

จากตัวอย่างภาพการแสดง ในลำดับภาพที่ 4.165 พบว่า มีประเด็นน่าสนใจ ซึ่ง นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเสนอเอาไว้ว่า “การแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง ไตรลักษณ์ นี้ มีจุดที่เรียกว่าสร้างสรรค์อันเป็นลักษณะเฉพาะของผลงานคือ ความน่าเบื่อหน่าย เป็นเรื่องท้าทายสำหรับผู้สร้างสรรค์งานและผู้ชม เป็นนาฏยศิลป์ที่ไม่มุ่งคำนึงถึงคนดูเป็นหลัก แตกต่างจากนาฏยศิลป์เชิงพาณิชย์” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 18 กุมภาพันธ์ 2560) นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับที่ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ที่ได้กล่าวไว้ว่า “ผลงานนี้ความท้าทายอยู่ที่จะสร้างสรรค์อย่างไร ให้แตกต่างไปจากเดิม โดยลองปรับมุมมองเรื่องการให้ความสนใจไปที่ผู้ชม เปลี่ยนเป็นนำเสนอความต้องการของผู้สร้างงานแทน ซึ่งเป็นงานที่ท้าทายมากต่อตัวผู้สร้างงาน หลังเสร็จการแสดงพบว่า ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่ายจริง แต่ขณะเดียวกันก็ไม่ประสงค์จะลุกออกจากพื้นที่ที่จัดการแสดง” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2560)

สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ที่มีความโดดเด่นในด้านความคิดสร้างสรรค์ คือผลงานเรื่อง เพลนแลนด์ แอน ไรซ์ฟิล์ด (Plain Land And Rice Fields) สร้างสรรค์และแสดงผลงานโดย นราพงษ์ จรัสศรี จัดแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 28 มิถุนายน พ.ศ. 2559 โดยมีประเด็นเรื่องความคิดสร้างสรรค์ที่น่าสนใจตอนหนึ่ง ความว่า

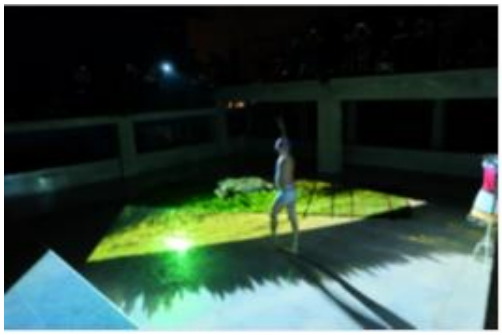
> การออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ ชุด เพลนแลนด์ แอน ไรซ์ฟิล์ด (Plain Land And Rice Fields) ส่วนสำคัญที่จะทำให้ผลงานโดดเด่นและยังคงประทับใจคนดูคือ การตั้งคำถามว่า ศิลปินจะทำอย่างไรให้งานนั้นสร้างสรรค์ได้มากที่สุด งานนี้ผสมผสานเรื่องวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตกเข้าไว้ด้วยกัน ทั้งในด้านเครื่องแต่งกาย ลีลาการเคลื่อนไหว ดนตรีประกอบการแสดงหรือบรรยากาศของการแสดงโดยรอบ รวมถึงยังให้กลุ่มผู้ชมซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวต่างชาติ ได้เข้ามามีส่วนร่วมอย่าง

> ใกล้ชิดโดยเฉพาะฉากที่ลงไปเคลื่อนไหวในแนวราบกับพื้น แล้วฉายภาพทุ่งหญ้าเขียวขจี ซึ่งคนดูจะต้องมองดูจากมุมสูงเท่านั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2559)

อีกทั้งยังสอดคล้องกับที่ ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับการแสดงชุดนี้เอาไว้อย่างน่าสนใจว่า

> ศิลปินมีความคิดสร้างสรรค์อย่างมาก ต้องยกย่องผลงานนี้ให้เป็นผลงานที่ดีที่สุดแห่งปี ชาวต่างชาติที่เข้ามาร่วมชมการแสดงต่างยกย่องในความแปลกใหม่ และความน่าสนใจของการแสดงทั้งหมด ยิ่งเมื่อเห็นนักแสดงเคลื่อนไหวท่ามกลางพื้นที่ที่กว้างใหญ่ ด้วยตัวคนเดียว แสดงถึงความแข็งแรง และการรักษาไว้ซึ่งสถานภาพของศิลปินมาโดยตลอด นอกจากมุมมองเรื่องความคิดสร้างสรรค์ที่การแสดงชุดนี้คลายข้อสงสัยได้ทั้งหมดแล้ว การผสมผสานเรื่องวัฒนธรรมท้องถิ่น และความเป็นอยู่แบบดั้งเดิมของศิลปินผู้สร้างงาน ก็ยิ่งทำให้ความคิดสร้างสรรค์มีความโดดเด่น และเป็นเอกลักษณ์ของศิลปิน (ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์, 28 มิถุนายน 2559)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังมีประสบการณ์ร่วมโดยตรง ในฐานะเป็นนักดนตรี ในการแสดงเรื่อง เพลน แลนด์ แอน ไรซ์ฟิล์ด (Plain Land And Rice Fields) มีความคิดเห็นว่า เป็นการแสดงที่แปลกใหม่และสร้างสรรค์ โดยเฉพาะเมื่อเห็นศิลปินเคลื่อนไหวโดยใช้ทักษะของบัลเลต์ ประกอบการฉายภาพบนพื้น มีแสงไฟแบบแอลอีดี (LED) ส่องทาบไปมาบนตัวนักแสดง และการใช้ดนตรีไทย เช่น ระนาด ซอ ฉิ่ง จะเข้ ซึ่งในส่วนของดนตรีเป็นการด้นสดไปตามจังหวะและการเคลื่อนไหวของนักแสดง นักแสดงนำเสนออารมณ์ใด นักดนตรีก็บรรเลงเพลงตาม ซึ่งมีการหยุดจังหวะ สร้างความเงียบให้เกิดขึ้น โดยนักดนตรีต้องคอยสังเกตนักแสดงตลอด จากที่กล่าวมานี้ โดยส่วนตัวของผู้วิจัยเห็นว่า ความคิดสร้างสรรค์ไม่จำเป็นต้องนำเสนอให้อยู่ในรูปของลีลาการเคลื่อนไหว แต่สามารถไปปรากฏอยู่ในส่วนใดส่วนหนึ่งขององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์



ภาพที่ 4.172 นาฏยศิลป์ ชุด เพลนแลนด์ แอน ไรซ์ฟิล์ด (Plain Land And Rice Fields) ออกแบบการแสดง สร้างสรรค์การแสดง และแสดงผลงานโดย นราพงษ์ จรัสศรี เมื่อปี พ.ศ. 2559
ที่มา: ธรากร จันทนะสาโร

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานนาฏยศิลป์ เป็นแนวคิดที่เหมาะสมและมีความสำคัญที่จะนำมาใช้พัฒนาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในการวิจัยครั้งนี้ โดยปรากฏอยู่ในองค์ประกอบของการแสดงในด้านบทการแสดง ลีลานาฏยศิลป์ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นต้น ซึ่งเป็นการมุ่งเน้นและให้ความสำคัญเรื่องความคิดสร้างสรรค์ที่พัฒนามาจากเรื่องราวของสังคมในอดีตและปัจจุบันที่ว่าด้วยเรื่องกามวิสัย ดังปรากฏอยู่ในองก์ต่าง ๆ ของการแสดง ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.173 ภาพการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างภาพการแสดงข้างต้น เป็นการนำเสนอจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัยที่ต้องการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานนาฏยศิลป์ โดยนำเสนอผ่านบทการแสดงที่ใช้เรื่องราวของบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทยซึ่ง เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ“เมื่อบทอัศจรรย์ที่เป็นตัวอักษรถูกนำไปใช้ออกแบบในงานนาฏยศิลป์แบบราชสำนัก จะมีวิธีการการและจารีตในการแสดง คือไม่แสดงท่าทางที่ตรงไปตรงมาตามบทประพันธ์” (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, สัมภาษณ์, 13 มกราคม 2560) บทการแสดงในการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้จึงเชื่อมโยงแนวคิดเรื่องพฤติกรรมศาสตร์และคติชนวิทยา ที่ว่าด้วยพฤติกรรมการสืบพันธุ์ของมนุษย์ทุกเผ่าพันธุ์บนโลก และความเชื่อแบบคติชนที่มีต่อเรื่องเพศกามวิสัย หรือตัณหา ที่มักไม่ถูกเปิดเผยในที่สาธารณะ เพราะถูกมองว่าเป็นเรื่องไม่เหมาะสมต่อสังคม โดยส่วนใหญ่อีกทั้งลีลานาฏยศิลป์ก็ยังสอดแทรกความคิดสร้างสรรค์ด้วยท่าทางนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตกซึ่งผสมผสานกันให้กลมกลืนด้วยทักษะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในนาฏยศิลป์แต่ละประเภท ในด้านของเครื่องแต่งกายใช้วัฒนธรรมการนุ่งผ้าแบบพื้นบ้าน การเลือกใช้สีแนวสบายสายตา คือ สีเอิร์ธโทน (Earth Tone) ประกอบกับการใช้เสื้อผ้าที่มีความทันสมัย แตกต่างยุคสมัยกัน ได้แก่ ชุดสูท ชุดราตรี ในด้านของอุปกรณ์ประกอบการแสดง เลือกใช้สิ่งที่เป็นปัจจุบันและเป็นอดีตหรือให้ความเป็นพื้นบ้านตามแนวคิดของวรรณคดี การใช้กระจกส่องทางแยกในงานจราจร ฝาบ้านแนว

วรรณคดีจากเรื่องขุนช้างขุนแผน โอ่งหรือตุ่มตักอาบน้ำ ที่ทั้งหมดนี้อยู่ท่ามกลางการเลือกใช้พื้นที่ที่ทันสมัย รายรอบไปด้วยอาคารและงานสถาปัตยกรรมแบบสมัยใหม่ และพื้นที่ที่เป็นผืนหญ้าสีเขียว ก็สร้างความโดดเด่นให้กับการแสดงในเรื่องของบรรยากาศสีและแสงที่เกิดขึ้น ซึ่งช่วยกระตุ้นและนำพาอารมณ์ของการแสดงไปสู่เรื่องราวและสาระสำคัญที่ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นคำถามในงานวิจัยเอาไว้อย่างครบถ้วน

4.2.2.5 การคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์

ในการสร้างสรรค์และออกแบบการแสดงดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”จุดที่น่าสนใจคือ ผู้วิจัยเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ต้องการนำเสนอถึงความเป็นวัฒนธรรมร่วมกัน ระหว่างสมัยอดีตและสมัยปัจจุบัน โดยอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ใช้ในการแสดงจะนำเสนอหรือแอบแฝงไปด้วยความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอทั้งโดยที่ตั้งใจและไม่ตั้งใจ อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาประเด็นของการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง และสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ขอนำเสนอทรรศนะที่เกี่ยวข้องของทั้งสองเรื่อง ซึ่งผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความสอดคล้องกับผลการวิจัยในครั้งนี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงประเด็นของการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงไว้ว่า

> ในมุมมองการเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงให้เกิดความหลากหลายและสร้างสรรค์ ผู้ออกแบบผลงานจะต้องดูความเหมาะสมและสอดคล้องกับแนวเรื่อง ว่าจะพัฒนาอุปกรณ์นั้นอย่างไร อุปกรณ์ที่ใช้มักทำหน้าที่ได้ 2 อย่าง คือ ทำหน้าที่ในการเป็นอุปกรณ์การแสดงด้วยตัวของอุปกรณ์เอง และทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ในการแสดง ซึ่งจากตัวอย่างการแสดงเรื่อง ซาโลเม่ (Salome) มีการเลือกใช้อุปกรณ์การแสดงที่หลากหลายและร่วมสมัย เช่น น้ำ บันได ศิราภรณ์แบบขอม ผืนผ้าแพร กล่องไม้ ต้นไม้ในแจกัน ฯลฯ ซึ่งมีทั้งอุปกรณ์ที่ทำหน้าที่โดยตรงไม่ต้องตีความและอุปกรณ์ที่ทำหน้าที่แฝงซึ่งผู้สร้างงานต้องรู้จักเลือกใช้และประยุกต์ให้เข้ากับการแสดงอย่างเหมาะสม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2560)

ธรากร จันทนะสาโร ยังได้กล่าวถึงเรื่องการเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงไว้ว่า

> ในการแสดงที่มีเนื้อหามาจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน ควรมีบางสิ่งบางอย่างที่บ่งบอกถึงความเป็นพื้นบ้านนั้นเอาไว้ด้วย แต่อาจอยู่ในรูปของอุปกรณ์การแสดงที่มีการประยุกต์แล้ว เช่นในการแสดงของกรมศิลปากร ในละครนอกเรื่อง ไกรทอง มีฉากกระท่อมอยู่บนเวทีการแสดง ก็ใช้ใบจากหรือใบหญ้าแทนสัญลักษณ์ของกระท่อมจริง ๆ โดยนำมาทำเป็นฝาบ้าน ซึ่งบนเวทีก็ไม่ได้มีกระท่อมจริง ๆ ตั้งอยู่ เห็นได้ว่าการเลือกใช้วัสดุบางอย่าง อาจทำหน้าที่ทดแทนบางอย่างได้เช่นกัน (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2560)

อีกทั้ง สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้นำเสนอความเห็นอย่างสอดคล้องกันไว้ว่า

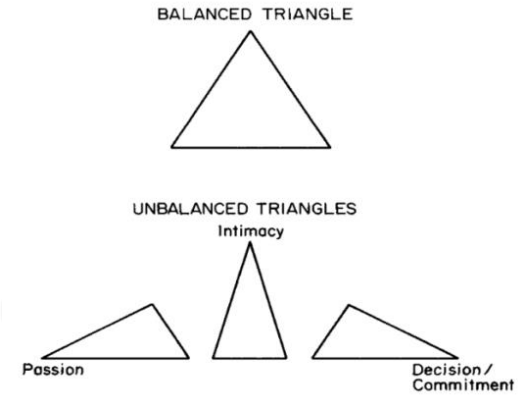
> ในการเลือกออกแบบอุปกรณ์การแสดงนาฏยศิลป์ สิ่งที่ต้องคำถึงถึงคือ การนำเสนอความหมายของอุปกรณ์ที่ทำหน้าที่หลักของมันเอง และความหมายของอุปกรณ์ที่ทำหน้าที่แฝง ผู้สร้างงานจะต้องดึงเอาความโก้เก๋ของอุปกรณ์นั้นออกมาให้คนดูเห็น เกิดความรู้สึกที่คาดไม่ถึง และประหลาดใจกับการเลือกใช้อุปกรณ์หรือสัญลักษณ์แฝงในอุปกรณ์นั้น (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2560)

การเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง และสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ จึงเป็นประเด็นที่ผู้ออกแบบผลงานหลาย ๆ คนควรจะต้องนึกถึงเป็นอันดับต้น ๆ ในกรณีนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การเลือกใช้อุปกรณ์ที่หลากหลายแต่เป็นอุปกรณ์ที่อยู่ในกระแสของวัฒนธรรมความเป็นพื้นบ้าน โดยนำแนวคิดมาจากวรรณคดีไทยที่ใช้เป็นพื้นฐานในการออกแบบการแสดง ซึ่งอุปกรณ์ที่ผู้วิจัยเลือกใช้นั้นได้แก่ อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น ไม้พลอง และ แท่นไม้ ทำหน้าที่ของอุปกรณ์การแสดงคือ เป็นหลักยึดของเสามุ้ง และหน้าที่เชิงสัญลักษณ์คือ แสดงสถานะเรื่องกามวิสัย โดยนำไม้พลองมากระทบกับแท่นไม้อย่างรุนแรงจนเกินเสียงเสียงสีกัน ซึ่งได้มุมมองในเรื่องของอารมณ์ทางเพศ ผ่านสัญลักษณ์ทางเสียงที่เกิดขึ้นนั่นเอง

ภาพที่ 4.174 อุปกรณ์ประกอบการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น ไม้สามเหลี่ยมด้านไม่เท่า ทำหน้าที่ของอุปกรณ์คือ เก้าอี้หรือพนักพิงของนักแสดงผู้หญิงตัวเอก สื่อถึงการถูกปรนนิบัติอย่างดีจากสุภาพบุรุษ (ได้แนวเรื่องมาจากวรรณคดีเรื่อง ขุนช้างขุนแผน) และหน้าที่เชิงสัญลักษณ์คือ เป็นการนำเสนอความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์กับแนวคิดจากทฤษฎีสามเหลี่ยมแห่งความรัก (Triangular Theory Of Love) ของนักจิตวิทยาที่มีชื่อว่า โรเบิร์ต สเติร์นเบิร์ก (Robert Sternberg) ซึ่งกล่าวเกี่ยวกับมุมมองความรักของมนุษย์เอาไว้ 3 ประการด้วยกัน ความว่า

> ตามทฤษฎีความรัก มีองค์ประกอบสามประการ ได้แก่ ความสนิทสนมหรือความผูกพัน (Intimacy) เป็นครอบคลุมความรู้สึกใกล้ชิด ความเชื่อมโยงระหว่างความรู้สึกดี ความผูกพันในสัมพันธภาพแห่งความรักอย่างอบอุ่น ต่อมาคือ ความหลงใหล (Passion)เป็นความรู้สึกที่หลงใหลซึ่งครอบคลุมไปถึงความดึงดูดทางกายภาพและความสมบูรณ์ทางเพศ และสุดท้ายคือ การตัดสินใจ/พันธสัญญา(Decision/Commitment) เป็นความมุ่งมั่นที่จะตัดสินใจอย่างแน่วแน่ในความรัก การดำรงรักษาความรักเอาไว้อย่างยั่งยืนและยาวนาน (Sternberg, 1986: 119)



ภาพที่ 4.175 สามเหลี่ยมความรักตามทฤษฎีของ โดยสเติร์นเบิร์ก (Sternberg)
ที่มา: Sternberg, 1986: 128

ภาพที่ 4.176 อุปกรณ์ประกอบการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น ผ้ามุ้ง สื่อถึงบรรยากาศของชาวบ้านความเป็นสามัญชนทั่วไป ตามบทวรรณคดีไทย โดยในห้องนอนมักจะผูกมุ้งเอาไว้เป็นมุมสี่มุม เพื่อใช้กันสัตว์เลื้อยคลานหรือยุงที่จะเข้ามาก่อกวนผู้อาศัยในยามวิกาล และหน้าที่เชิงสัญลักษณ์คือ เป็นการนำเสนอถึงความเป็นหญิงในบทบาทของเจ้าสาวตามอุดมคติของตะวันตก ที่สวมใส่ชุดแต่งงานซึ่งมีชุดที่กรอมส้นเท้าหรือลากยาวไปกับพื้นดิน และมีผ้าตะข่ายหรือผ้ามุ้งบาง ๆ มาปิดบังใบหน้า ซึ่งแสดงออกถึงความคลุมเครือการปิดบัง และการเปิดเผยตัวตนในขณะเดียวกัน เสมือนกับเรื่องของกามวิสัยที่เป็นเรื่องซึ่งจำเป็นจะต้องปิดบังหรือเปิดเผยในที่ส่วนตัวเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.177 ภาพการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น ฝาผนังบ้านเรือนไทย สื่อถึงบรรยากาศของวรรณคดีไทย โดยใช้แนวทางมาจากวรรณคดีไทยเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นฝาบ้านแบบสมมติคือมีเพียง 2 ด้าน ทำมุมประมาณ 45 องศา มีบานเลื่อนที่ทำจากไม้ ซึ่งนักแสดงสามารถเลื่อนเปิดและปิดได้ ให้ความคิดคำนึงถึงความเป็นพื้นบ้าน วิถีชีวิต และวัฒนธรรมท้องถิ่น อันเป็นส่วนสำคัญที่ปรากฏในวรรณคดีไทยทั้ง 3 เรื่องที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างผลงาน และหน้าที่เชิงสัญลักษณ์คือ ปราการปกปิด ปกป้อง และปิดกั้น ระหว่างเหตุการณ์ภายในและภายนอก โดยอาศัยเรื่องของมุมมอง การแอบ และการมองเห็น มาเป็นส่วนสำคัญในการมีส่วนร่วมกับอุปกรณ์ดังกล่าว ผ่านการมองลอดที่บานเลื่อนหน้าต่างไม้ แบ่งแยกพื้นที่โลกของคนดูและโลกของนักแสดงออกจากกันอย่างเด็ดขาด แต่มีส่วนร่วมภายใต้ช่องบานเลื่อนที่ผู้ชมสามารถมองเห็นนักแสดงจากด้านนอกได้

ภาพที่ 4.178 ฝาผนังบ้านเรือนไทยประกอบการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น กระจกสะท้อนในงานจราจร ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากกิจวัตรประจำวันของมนุษย์ปัจจุบัน เมื่อเวลาขับรถไปในที่ที่เป็นมุมอาคาร มุมถนน ซึ่งเป็นมุมทึบหรือมุมอับ และทัศนวิสัยในการมองเห็นรถหรือยานพาหนะอื่น ๆ ลดลง ก็จะมีการใช้กระจกสะท้อนบานใหญ่ ๆ ติดตั้งอยู่ที่บริเวณมุมถนนหรืออาคารนั้น ๆ เพื่อให้ผู้สัญจรไปมาสามารถมองเห็นได้ การเลือกใช้อุปกรณ์นี้ผู้วิจัยมีแนวคิดคำนึงในเรื่องของการมองเห็น การแอบดูเป็นหลัก เพราะผู้ชมไม่ต้องชำเลืองดูนักแสดงที่อยู่ด้านหลังฝาผนังบ้านเรือนไทย แต่อาศัยการมองนักแสดงที่เป็นเงาตกสะท้อนที่กระจกนั้นแทน ให้ความรู้สึกการแอบมองอย่างไม่ตั้งใจของผู้ชม

ภาพที่ 4.179 อุปกรณ์กระจกจราจร ประกอบการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น โอ่งน้ำ การเลือกใช้อุปกรณ์นี้ผู้วิจัยคิดคำนึงถึงเรื่องของวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของการอาบน้ำในวรรณคดีไทยเป็นสำคัญ ที่มักจะอาบน้ำจากตุ่มน้ำที่ตั้งอยู่ภายนอกเรือนอาศัย โดยใช้สายน้ำทำหน้าที่เป็นอุปกรณ์เชิงสัญลักษณ์ประกอบร่วมที่สร้างความรู้สึกในด้านกามวิสัย การชำระล้าง และการทำความสะอาดหลังเสร็จกิจกรรมทางเพศของตัวละคร โดยผู้ชมอาจตีความจากภาพที่เกิดขึ้นเป็นในลักษณะความงามของการเคลื่อนไหวที่เป็นธรรมชาติ เพราะนักแสดงทำท่าทางหรือแสดงลีลาที่ไม่มีการประดิษฐ์ เป็นการเคลื่อนไหวที่มาจากความจริงแท้ของจิตใต้สำนึก

ภาพที่ 4.180 อุปกรณ์ โอ่งน้ำประกอบการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น คบเพลิงไฟ สร้างจินตนาการในด้านบรรยากาศของการแสดง โดยในสมัยอดีตไม่มีไฟฟ้าใช้ ชาวบ้านหรือผู้คนจะใช้แสดงสว่างจากเพลิงไฟ จากตะเกียง ดังนั้นการแสดงนี้จึงเป็นการสร้างความคิดคำนึงเกี่ยวกับบรรยากาศของการแสดงที่เสมือนกับให้ผู้ชมได้เข้าไปมีส่วนร่วมจริง ๆ กับวรรณคดีไทย และหน้าที่เชิงสัญลักษณ์คือ แสงไฟที่กระทบกับนักแสดง ก็สร้างความรู้สึกที่พิศวง ลึกลับ น่าค้นหา เปรียบได้กับเรื่องของกามวิสัย ที่ตัวละครต่าง ๆ กำลังดำเนินปฏิบัติไปอย่างต่อเนื่องนั่นเอง

ภาพที่ 4.181 อุปกรณ์ คบเพลิงไฟประกอบการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า การคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ เป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้ โดยเฉพาะประเด็นของการนำเสนอหน้าที่ของอุปกรณ์เหล่านั้น ทั้งหน้าที่ตรงและหน้าที่โดยอ้อมในลักษณะสื่อสัญลักษณ์นั่นเอง ลักษณะของการคำนึงเรื่องดังกล่าวนี้ ปรากฏอยู่ในองก์ต่าง ๆ ของการแสดงทุกองก์ตั้งแต่ต้นจนเสร็จสิ้นการแสดง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 4.182 ภาพอุปกรณ์ประกอบการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างภาพการแสดงข้างต้น เป็นการนำเสนอจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัยที่ต้องการสะท้อนการคิดคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ โดยนำเสนอผ่านการเคลื่อนไหวท่าทางของนักแสดงร่วมกับการใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น นักแสดงผู้ชายถือไม้พลองซึ่งกำลังใช้กระแทกลงบนแท่นไม้ หรือการใช้ไม้พลองเป็นเสมือนกับเสาบ้านเรือนไทย นักแสดงผู้หญิงที่กำลังนั่งอยู่บนไม้สามเหลี่ยมด้านไม่เท่า นักแสดงชายและหญิงที่แสดงท่าทางถึงกามวิสัยซุกซ่อนอยู่ภายหลังฝาผนังบ้านเรือนไทย โดยมีกระจกส่องงานจราจรคอยเป็นเสมือนความอยากรู้

อยากเห็นของผู้ชม เมื่อกิจกรรมของตัวละครแล้วเสร็จก็ปรากฏเรื่องของการอาบน้ำตามแบบวิถีไทยแท้ คือมีการใช้โอ่งน้ำ ตักน้ำอาบในที่โล่งแจ้ง และปิดท้ายด้วยการที่นักแสดงใช้ลมปากค่อย ๆ เป่าคบเพลิงไฟ เป็นการให้สัญญาณหรือแสดงสัญลักษณ์ของการเสร็จสิ้นหรือสิ้นสุดของการแสดงในที่สุด จากที่กล่าวมานี้ ถึงแม้ว่าการคิดคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์จะดูราวกับเป็นการใช้ประโยชน์จากอุปกรณ์นั้นก็ตาม แต่แท้ที่จริงแล้วสิ่งที่สำคัญเลยก็คือหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ในทุก ๆ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่ผู้วิจัยปรารถนาที่จะเน้นและนำเสนอผ่านอุปกรณ์เหล่านั้นด้วย

4.2.2.6 การคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์

ผลงานนาฏยศิลป์โดยส่วนใหญ่นั้น มักจะเป็นการบูรณาการองค์ความรู้หรือทิศทางที่ได้จากทฤษฎีทางด้านศิลปะร่วมด้วยอยู่เป็นปกติวิสัย โดยเฉพาะเมื่อเป็นงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องอาศัยทฤษฎีความรู้จากศาสตร์ใกล้เคียงเพื่อนำมาใช้สร้างงานนาฏยศิลป์ให้เกิดเป็นรูปธรรม มีความโดดเด่น และเกิดความน่าสนใจ ตรงตามเนื้อหาของการแสดงนั้น ๆ เป็นหลักสำคัญ เมื่อพิจารณาเรื่องของการใช้ทฤษฎีในศาสตร์ใกล้เคียงพบว่า การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เกี่ยวเนื่องกับทฤษฎีของนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ดังความเห็นของ นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเสนอทรรศนะเกี่ยวกับการใช้ทฤษฎีของนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ดังความว่า

> หากจะกล่าวถึงเรื่องการผนวกทฤษฎีทางศิลปะ พบว่าการออกแบบงานศิลปะโดยส่วนใหญ่แนวคิดหลักมักได้มาจากเรื่องการจัดองค์ประกอบของภาพที่มองเห็น คือการให้ความสนใจไปที่การรับรู้เชิงประจักษ์แก่สายตาของผู้ชม ซึ่งเป็นแนวทางของทฤษฎีทัศนศิลป์ เช่น จุด เส้น รูปร่าง รูปทรง ส่วนแนวทางของดุริยางคศิลป์ ก็จะใช้เรื่องการสื่อสารอารมณ์และความหมายของการแสดงนั้น ๆ สอดรับกับทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ ที่จะต้องมีการออกแบบลีลาหรือการเคลื่อนที่ของอวัยวะให้สอดคล้องกับดนตรี เพื่อสร้างเอกภาพให้กับการแสดง ทั้ง 3 ทฤษฎีที่กล่าวมาจึงเกี่ยวข้องกัน และเป็นประโยชน์มากในนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชนิดต่าง ๆ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 3 มีนาคม 2560)

นอกจากนี้ รักษ์สินี อัครศวะเมฆ ยังได้กล่าวในทำนองเดียวกันกับความคิดเห็นข้างต้นโดยได้แสดงทรรศนะว่า

> จากที่ได้ชมผลงานการแสดงเรื่อง ซาโลเม่ (Salome) ของนราพงษ์ จรัสศรี ถือว่าเป็นอีกหนึ่งตัวอย่างการแสดงที่ใช้องค์ความรู้จากทฤษฎีนาฏยศิลป์ ดนตรี และทัศนศิลป์ มาประกอบสร้างการแสดงได้อย่างดงาม โดดเด่นอย่างมากกับการเลือกใช้ความเงียบเป็นดนตรีประกอบลีลา ที่เป็นลีลาอย่างอิสระเสรีแต่แฝงไปด้วยความหมายและสัญลักษณ์ การสร้างจุดเด่นของเรือนร่างที่ค่อย ๆ ขยับไหวและเอี้ยวตัวไปมานั้น ก็เป็นการสร้างรูปร่างและรูปทรง ซึ่งได้จากทฤษฎีทัศนศิลป์ สรุปได้ว่า การสร้างงานนาฏยศิลป์ในปัจจุบันต้องให้น้ำหนักไปที่แนวทางจากทฤษฎีนาฏยศิลป์ ดนตรี และทัศนศิลป์ (รักษ์สินี อัครศวะเมฆ, สัมภาษณ์, 18 มีนาคม 2560)

ภาพที่ 4.183 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง Salome
ที่มา: บียูเธียเตอร์ (BU Theatre)

อีกทั้ง สถาพร สนทอง ก็ได้นำเสนอความคิดเห็นอีกมุมมองหนึ่งเอาไว้ว่าอย่างน่าสนใจโดยได้แสดงทรรศนะไว้ดังต่อไปนี้

> การผสมผสานศาสตร์จากหลาย ๆ ด้านนำมารวมกันไว้ในงานนาฏยศิลป์ ก็เป็นอีกหนึ่งวิธีการที่จะพัฒนาและยกระดับคุณค่าในงานนาฏยศิลป์ให้เด่นชัดขึ้น นาฏยศิลป์เป็นเรื่องการใช้ร่างกาย พื้นที่ว่าง และการออกแบบรูปทรง ซึ่งแน่นอนเป็นเรื่องจากทฤษฎีนาฏยศิลป์และการออกแบบลีลา ทฤษฎีดนตรีประเภทต่าง ๆ และทฤษฎีทางทัศนศิลป์หรือศิลปะ แต่หากมีการนำทฤษฎีที่ได้มาจากการข้ามศาสตร์ นำมาผสมผสานในผลงาน ก็ยิ่งเป็นเรื่องดีและเรื่องที่แปลกใหม่ เช่น สถาปัตยกรรม วรรณคดีเปรียบเทียบ วิทยาศาสตร์การเคลื่อนไหว หรือแพทยศาสตร์ (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2559)

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า การคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ เป็นแนวคิดที่ค้นพบได้จากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ โดยปรากฏอยู่ในองค์ประกอบของการแสดงในด้านลีลานาฏยศิลป์ ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งเป็นการมุ่งเน้นให้เห็นถึงการผสมผสานและบูรณาการศาสตร์จากทฤษฎีนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ อย่างกลมกลืน ที่สำคัญคือต้องสอดรับกับแนวคิดเรื่อง กามวิสัย อันเป็นประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.184 องค์ประกอบด้าน ลีลานาฏยศิลป์ ดนตรี เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างภาพการแสดงข้างต้น เป็นการนำเสนอผลงานการวิจัยในด้านแนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ในด้านการคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งลีลานาฏยศิลป์ ที่มีการออกแบบให้สอดรับกับเสียงดนตรีหรือเพลงประกอบร่วมกับเครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง อาศัยลีลาการเคลื่อนไหวที่มุ่งเน้นให้เกิดความแปลกแตกต่างไปจากเดิม บนพื้นฐานของกิริยาอาการในชีวิตประจำวัน แทรกผสมเข้ากับการใช้

อุปกรณ์ต่าง ๆ นอกจากนี้ดนตรีประกอบการแสดง ก็ยังอาศัยทั้งการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสด และการร้องสด ให้สอดคล้องกับเนื้อหาของการแสดงและลีลาการเคลื่อนไหว ต่อมาคือเครื่องแต่งกายที่ผสมผสานแนวคิดในด้านการออกแบบเข้าไปด้วย ใช้วัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตกเป็นเครื่องผสมผสาน ผ่านเครื่องแต่งกายตามวิถีไทยในวรรณคดี และตามแบบสมัยใหม่ สุดท้ายคืออุปกรณ์ประกอบการแสดงที่อาศัยความหลากหลาย การคำนึงถึงทฤษฎีการออกแบบทางศิลปะในการสร้างอุปกรณ์การแสดง ทั้งหมดที่กล่าวมานี้ จึงสรุปได้ว่า การคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ เป็นสิ่งที่มีความน่าสนใจและเป็นเรื่องสำคัญในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อย่างมาก เป็นส่วนประกอบที่จะช่วยทำให้ผู้ชมเข้าใจถึงแนวเรื่องและเนื้อหาที่ผู้วิจัยนำมาใช้ตั้งเป็นประเด็นคำถามของงานวิจัยได้อย่างกระจ่างชัดมากขึ้น

4.2.2.7 การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) เป็นลัทธิหนึ่งของนาฏยศิลป์ที่เริ่มเป็นที่รู้จักราวทศวรรษที่ 1960 มีลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ในด้านต่าง ๆ ดังที่ความเห็นของธรากร จันทนะสาโร ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) เป็นลัทธิความเชื่อที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1960 เป็นแนวคิดที่ปฏิวัติความเชื่อตามอย่างของลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) โดยมุ่งเน้นไปที่ความแปลกใหม่ การแหวกกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่เป็นระบบระเบียบลีลาการเคลื่อนไหวต่าง ๆ จึงได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเคลื่อนไหวที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) นักแสดงก็ไม่จำเป็นต้องอาศัยผู้ที่มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์เป็นหลัก กล่าวคือเป็นการใช้วิธีการที่เรียกว่า “อันเทรน” (Untrained) หมายถึงนักแสดงไม่จำเป็นต้องมีทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ เป็นนักกรีฑาหรือนักว่ายน้ำก็ได้ (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 235-236)

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยพิจารณาสมมติฐานที่ว่า แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จะสามารถค้นพบหรือเกิดขึ้นได้จริงหรือไม่ เพราะในเบื้องแรกนั้น โดยส่วนใหญ่มองว่าแนวเรื่องที่นำมาใช้เป็นเรื่องของวรรณคดีไทย การปรากฏตัวของแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในงานสร้างสรรค์นี้ จึงถือเป็นเรื่องยาก แต่เมื่อลงมือปฏิบัติและทดลองสร้างสรรค์การแสดงกระทั่งนำเสนอผลงานการแสดงออกสู่สาธารณชนแล้ว ก็เป็นที่ประจักษ์ชัด ซึ่งแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้ปรากฏตัวขึ้นในผลงานครั้งนี้ด้วย ดังผู้วิจัยจะขออธิบายความเพิ่มเติมไว้ดังประเด็นต่อไปนี้

ประเด็นแรกคือ การออกแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยส่วนใหญ่มักจะออกแบบองค์ประกอบการแสดงให้มีทิศทางไปที่วัฒนธรรมหรือแนวคิดจากเรื่องหลัก ในที่นี้คือวรรณคดีไทย

เพราะฉะนั้นการออกแบบองค์ประกอบการแสดงทั้งหมดก็ควรใช้เรื่อง“วัฒนธรรมไทย”เป็นตัวตั้งต้น แต่เมื่อปฏิบัติการทดลองออกแบบและลงมือทำงานนาฏยศิลป์จริง ๆ แล้ว ผู้วิจัยค้นพบว่า“วัฒนธรรมไทย”ในที่นี้สามารถนำไป“ผสมผสาน”และ ขัดเกลาร่วมกับแนวคิดจากศาสตร์อื่น ๆ ได้ด้วย จากทรรศนะดังกล่าวของผู้วิจัย จึงเกิดเป็นการนำแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาประกอบสร้างร่วมกับผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้

ประเด็นที่สอง องค์ประกอบที่ผู้วิจัยพิจารณาเป็นอันดับแรกเกี่ยวกับการประยุกต์แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่คือ การคัดเลือกนักแสดง ควบคู่ไปกับ การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ทั้งสององค์ประกอบนี้ดูเหมือนว่าจะมีความสอดคล้องกับ ควบคู่เป็นแนวคู่ขนานกันไปพร้อม ๆ กับที่ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ เพราะการเปิดโอกาสให้นักแสดงที่ไม่ได้มีทักษะทางนาฏยศิลป์ มาแสดงผลงานนาฏยศิลป์ ถือเป็นเรื่องที่ศิลปินในยุคปัจจุบันควรให้ความสนใจ ซึ่งในเรื่องของนักแสดงนี้ก็มีความสอดคล้องกับความเห็นของ รักษ์สินี อัครศวะเมฆ ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> การคัดเลือกนักแสดงในงานนาฏยศิลป์ ควรเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้มีความสามารถหลากหลายในการมีส่วนร่วม จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์นั้นมีความแตกต่าง เช่น การใช้นักเต้นรำที่มาจากนักกีฬาบาสเกสบอล หรือ นักแสดงเต้นรำที่มาจากนักแข่งรถ ซึ่งเป็นแนวคิดในการเลือกใช้นักแสดงจากนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) หรือการใช้ท่าทางง่าย ๆ สามัญทั่วไปในปกติประจำวัน (รักษ์สินี อัครศวะเมฆ, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2560)

ประเด็นสุดท้ายคือ การสลายรูปแบบที่จัดแสดงในโรงละคร กล่าวคือ การเลือกใช้สถานที่ที่แตกต่างไปจากเดิม ผลการวิจัยครั้งนี้พบว่า ผู้วิจัยใช้สถานที่จัดแสดงเป็นลานสนามหญ้ากลางแจ้ง ซึ่งการเลือกใช้สถานที่จัดแสดงดังกล่าว ก็ถือเป็นอีกหนึ่งแนวคิดในนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือที่รู้จักกันคือ ศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (Site Specific Art) ดังที่นาฏยศิลปินที่ชื่อว่า อัลวิน นิโคไลส์ (Alwin Nikolias) ได้นำเสนอเอกลักษณ์ประการหนึ่งที่น่าสนใจของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่า

> มีการนำนาฏยศิลป์ไปใช้ร่วมกับสภาพแวดล้อมใหม่ ๆ ที่แตกต่างไปจากเดิม โดยปกติมักจะพบเห็นงานนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในเวทีแบบโพรซิเนียม (Proscenium) แต่นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่อาจนำการแสดงไปจัดแสดงในสถานที่หรือสภาพแวดล้อมอื่น เช่น บริเวณถนนในเมือง บนหลังคา บนภูเขา ทะเลทราย พิพิธภัณฑ์ หรือบริเวณลานจอดรถ โดยผลงานศิลปะที่นำมาจัดแสดงในสถานที่ดังที่กล่าวมานี้ หรือพบเห็นในสภาพแวดล้อมที่ไม่เหมือนเดิมนั้น มักคุ้นเคยกับคำว่าเป็นศิลปะเฉพาะที่ (Site-Specific art) (Lihs, 2009: 139-140 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 66)

จึงกล่าวโดยสรุปได้ว่าในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เป็นอีกหนึ่งแนวคิดสำคัญที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ครั้งนี้ ดังปรากฏในองค์ประกอบของการแสดงส่วนต่าง ๆ ดังภาพการแสดงต่อไปนี้

ภาพที่ 4.185 ภาพการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างภาพการแสดงข้างต้น เป็นการพิสูจน์ว่าในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ได้ค้นพบแนวคิดที่ว่าด้วยเรื่องการคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เนื่องด้วยคำกล่าวของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้ให้ความเห็นไว้ว่า “ผลงานศิลปะใหม่ ๆ บนโลกใบนี้ที่อ้างว่าใหม่ แท้จริงแล้วไม่มีอะไรใหม่บนโลกนี้ เพียงแต่ศิลปินรู้จักเลือกผสมผสานแนวคิดและพัฒนาแนวคิดในอดีตมาใช้กับปัจจุบัน จนทำให้ศิลปะนั้นแตกต่างไปจากที่คนเคยเห็น แต่ถามว่ามันใหม่หรือไม่ มันไม่ได้ใหม่ในแง่ของแนวคิด แต่ใหม่ในด้านองค์ประกอบแทน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 พฤศจิกายน 2559) ดังนั้นการคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ จึงปรากฏในองค์ประกอบของการแสดงคือ ด้านนักแสดง ที่ใช้นักแสดงที่หลากหลายความสามารถ ทั้งด้านการขับร้อง นาฏยศิลป์ และการละคร ด้านลีลานาฏยศิลป์ ก็ใช้การเคลื่อนไหวที่มาจากกิจวัตรประจำวันและมีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ด้านสถานที่แสดง ก็เลือกใช้พื้นที่

เปิดโล่งกลางสนามหญ้าสีเขียว ที่สร้างความรู้สึกโล่ง ไม่แออัด และนำเสนอภาพการแสดงที่แตกต่างไปจากจารีตประเพณีของนาฏยศิลป์ไทย และในด้านเครื่องแต่งกาย ก็นำเสนอวัฒนธรรมร่วมของตะวันออกและตะวันตกเข้าไว้ด้วยกัน ผ่านนักแสดงกลุ่มเดียวกัน ซึ่งสร้างจินตนาการและความขัดแย้งจากแนวเรื่องที่มาจากวิถีไทยได้อย่างปฏิเสธไม่ได้ แต่ทั้งนี้ความขัดแย้งดังกล่าว ถูกอธิบายด้วยปรากฏการณ์ของแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ทดแทนในที่สุด

4.2.2.8 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์

คุณประโยชน์อย่างหนึ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจนของงานนาฏยศิลป์ก็คือการสะท้อนสภาวะด้านใดด้านหนึ่งของสังคม วัฒนธรรม หรือชุมชนนั้น ๆ ในงานวิจัยนี้ใช้เรื่องกามวิสัยเป็นแนวทางในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ถือเป็นเรื่องปกติในวงการนาฏยศิลป์ไทยที่จะนำบทประพันธ์จากวรรณคดีโบราณหรือวรรณคดีไทย ที่แสดงเนื้อหาสาระเกี่ยวกับบทอัศจรรย์มาใช้ในการแสดง แต่สิ่งที่น่าเน้นคือ ท่าทางเหล่านั้นมักไม่แสดงออกอย่างตรงไปตรงมา แตกต่างไปจากนาฏยศิลป์สร้างสรรค์สกุลอื่น ๆ ที่อาจนำเนื้อหาในแนวทางจากประเด็นกามวิสัยไปสร้างสรรค์ได้อย่างมีอิสรภาพและไร้ขอบเขตทางด้านจารีตประเพณีนาฏยศิลป์ได้อย่างกว้างขวางมากกว่า

สภาพสังคมหรือสภาวะสังคมปัจจุบัน ถือได้ว่าเจริญก้าวหน้าและเติบโตไปอย่างรวดเร็ว ประชากรในสังคมมีเสรีภาพในการรับรู้ข่าวสารและเสพสื่อศิลป์ต่าง ๆ ได้มากขึ้นกว่าในอดีต ผลงานนาฏยศิลป์ไทยตามแบบจารีตประเพณีก็ได้รับการเผยแพร่ออกสู่สาธารณะอย่างเป็นวงกว้างขึ้นกว่าอดีตเช่นกัน จากการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีประเด็นอยากนำเสนอคือ กลุ่มผู้ชม เห็นได้ว่ามีหลากหลายอาชีพและวัยมาเข้าร่วมชมการแสดง จุดที่น่าเน้นคือ ประเด็นของการนำเสนอเรื่องราวของบทอัศจรรย์ บทกามวิสัย หรือตัณหา จากวรรณคดีไทยนั้น ผลจากแบบสอบถามส่วนใหญ่เห็นว่าเป็นเรื่องที่แปลกและกล้านำเสนอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่มีการเคลื่อนไหวท่าทางที่ตรงไปตรงมา ชัดเจนกับบทประพันธ์ การบริหารจัดการศิลปะการแสดงหรือนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน มักอาศัยความนิยมของผู้บริโภคเป็นหลัก ใช้กระแสของโลกตะวันตกเป็นตัวนำทางบ้าง หรือใช้กลุ่มคนสมัยใหม่ที่เสพอิทธิพลจากโลกตะวันตกบ้างเป็นต้น แง่มุมของวรรณคดีไทยจึงมักถูกนำไปใช้เผยแพร่ในรูปแบบที่เป็นสากลมากขึ้น ประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการอธิบายก็คือ สภาวะสังคมเป็นสิ่งสะท้อนหรือนำทางการพัฒนาของศิลปกรรมศาสตร์หลาย ๆ แขนง รวมไปถึงวิทยาการที่ใช้อำนวยความสะดวกแก่มนุษย์ในสังคม การพัฒนาวิทยาการเหล่านั้นก็ควรจำเป็นต้องนึกถึงผู้บริโภคเป็นหลักอยู่แล้ว ซึ่งไม่เป็นที่น่าแปลกใจ แต่สำหรับ “นาฏยศิลป์” การให้ความสำคัญกับผู้บริโภคจึงกลายเป็นเรื่องรอง ผลงานที่ประทับใจมักต้องออกมาจากศิลปินผู้สร้างงาน จึงจะสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งแวดล้อมทางสังคมนาฏยศิลป์และกลุ่มผู้ชมในยุคปัจจุบันไว้ได้อย่างแนบแน่น ดังความเห็นของนราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเสนอไว้อย่างน่าสนใจว่า

การบริหารจัดการงานศิลปะการแสดง โดยเฉพาะงานนาฏยศิลป์ ถือเป็นเรื่องท้าทายสำหรับสังคมรุ่นใหม่ในทศวรรษนี้อย่างมาก ผู้คนทั้งหลายก็มักมีแนวโน้มจะเสพข่าวในลักษณะอื่น ๆ มากกว่างานศิลปะ นั่นทำให้งานศิลปะค่อย ๆ ถอยห่างสังคมส่วนใหญ่ออกไป แต่สังคมส่วนน้อยที่ยังคงยึดมั่นกับงานศิลปะนั้น กับเป็นเพียงกลุ่มคนดู น้อยมากที่จะเป็นผู้พัฒนาและสร้างสรรค์ไปในตัวเอง ดังนั้นการสร้างงานนาฏยศิลป์ โดยใช้บริบททางสังคม นำมาอธิบายปรากฏการณ์โลกยุคเก่าและโลกยุคตปัจจุบัน จึงเป็นสิ่งที่ศิลปินควรพิจารณา ดังงานนาฏยศิลป์เรื่อง เพลนแลนด์ แอนด์ไรซ์ฟิล์ด (Plain Land And Rice Field) ที่ใช้แนวเรื่องของวิถีไทย ชุมชนไทย และวัฒนธรรมท้องถิ่น มานำเสนอสู่สายตาคนต่างประเทศ ให้เข้าใจบริบททางสังคมไทยและสังคมนาฏยศิลป์ในประเทศไทย แม้จะไม่เข้าใจถ่องแท้ แต่ก็สร้างประเด็นหรือจุดประกายเรื่องความแตกต่างในงานนาฏยศิลป์ให้กับบุคคลได้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 18 ตุลาคม 2559)

ภาพที่ 4.186 ภาพเพลนแลนด์ แอนด์ไรซ์ฟิล์ด (Plain Land And Rice Field)
ว่าด้วยประเด็นทางสังคม
ที่มา: ธรากร จันทนะสาโร

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”เป็นนาฏยศิลป์เชิงประจักษ์ภายใต้การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์ เพราะมุ่งเน้นเรื่องการเปิดเผยสภาพและสภาวะทางสังคมในเรื่องกามวิสัย ที่ในงานนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก ไม่สามารถปฏิบัติได้อันเนื่องมาจากเหตุผลทางด้านประเพณีและจารีตในการแสดงนั่นเอง โดยปรากฏอยู่ในองค์ประกอบ

ของการแสดงที่เด่นชัดเลยก็คือ การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดเรื่องการแอบมอง การแอบดูมาตีแผ่สังคมในปัจจุบัน กล่าวคือ การปฏิบัติตนของสังคมส่วนใหญ่ที่มีทรรศนะเรื่องกามวิสัยนั้น มักแสดงออกสู่สังคม เสมือนกับสุภาษิตที่ว่า “มือถือสากปากถือศีล” หมายถึง คนที่แสดงตัวให้ผู้อื่นเห็นว่าตนเองเป็นคนดีมีศีลธรรม แต่ความเป็นจริงกลับประพฤติชั่ว กระทำในสิ่งที่ตรงกันข้าม ในกรณีนี้ผู้วิจัยนำมาเปรียบเทียบกับเรื่องกามวิสัย

ภาพที่ 4.187 ภาพการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างภาพการแสดงข้างต้นนี้เป็นการแสดงเหตุผลที่ชัดเจน ที่นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในปัจจุบัน จะต้องสะท้อนสภาวะของสังคมอย่างเลี่ยงไม่ได้ โดยเฉพาะฉากที่นักแสดงชายกำลังลากนักแสดงหญิงที่สวมเครื่องแต่งกายแบบตะวันตก การแสดงออกถึงความเป็นทาสหรือการตกเป็นเหยื่อของกามวิสัย ทั้งแบบยินยอมและโดนบังคับ หรือแม้แต่การเปลือยกายต่อหน้าธารกำนัล ที่ถึงแม้ว่าจะเป็นไปด้วยบทของการแสดงก็ตาม แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าสภาวะสังคมปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงเรื่องรสนิยมทางกามวิสัยไปอย่างรวดเร็วนั้น ก็กลับมีอีกบางส่วนของสังคมนิยมการแสดงออกเรื่องกามวิสัยในลักษณะเปิดเผยนั่นเอง ประเด็นเรื่อง การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์ จึงกลายเป็นบทบาทสำคัญของนาฏยศิลปินหรือนักวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ ที่จะต้องนำร่วมกันสร้างมุมมองเชิงบวกหรือกระตุ้นเตือนสังคม โดยใช้จิตวิญญาณแห่งงานศิลปะการแสดงเป็นตัวถ่ายทอด ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวว่า “ศิลปะมีขึ้นเพื่อรับใช้สังคมมนุษย์ และนาฏยศิลป์ก็เช่นเดียวกัน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 5 มกราคม 2560)

4.2.2.9 การคำนึงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย

การออกแบบงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ภายใต้สาระสำคัญที่นำมาจากเรื่องราวของความเป็นไทยนั้น ในงานวิจัยครั้งนี้ได้นำเสนอผ่านสาระของวรรณคดีไทยจำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ ลิลิตพระลอ ขุนช้างขุนแผน และไกรทอง มุมมองสำคัญที่ผู้วิจัยประสงค์จำนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์คือ เรื่อง กามวิสัย อันปรากฏอยู่ภายใต้บทประพันธ์ในวรรณคดี มีฉันทลักษณ์ไพเราะงดงามและประทับใจผู้อ่าน สร้างจินตนาการได้อย่างสละสลวยงดงาม ปราศจากความอนาจาร หากแต่ในงานนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก หรือแบบประเพณีนิยม มักไม่นำเสนอท่าทางนาฏยศิลป์ที่ตรงประเด็น อธิบายให้เข้าใจง่าย แต่เป็นการใช้การเคลื่อนไหวเชิงสัญลักษณ์ทดแทน ดังที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้กล่าวว่า“การทดแทนด้วยท่าทางอื่น ๆ ของบทอัศจรรย์ในนาฏยศิลป์ไทย ก็ไม่ได้ทำให้เข้าใจในลีลาบทอัศจรรย์นั้นมากขึ้น เพราะสิ่งที่ชัดเจนคือบทประพันธ์มากกว่า แต่ลีลาการเคลื่อนไหวเป็นเพียงส่วนเสริม แสดงด้วยท่าทางที่สื่อถึงความรัก ไม่ใช่สื่อถึงเรื่องเพศสัมพันธ์” (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 29 มกราคม 2559) เห็นได้ว่า ในงานนาฏยศิลป์ไทยแบบประเพณีนั้น ก็ยังมีเรื่องต้องระมัดระวังหรือเป็นเรื่องที่ไม่นิยมปฏิบัตินั่นเอง

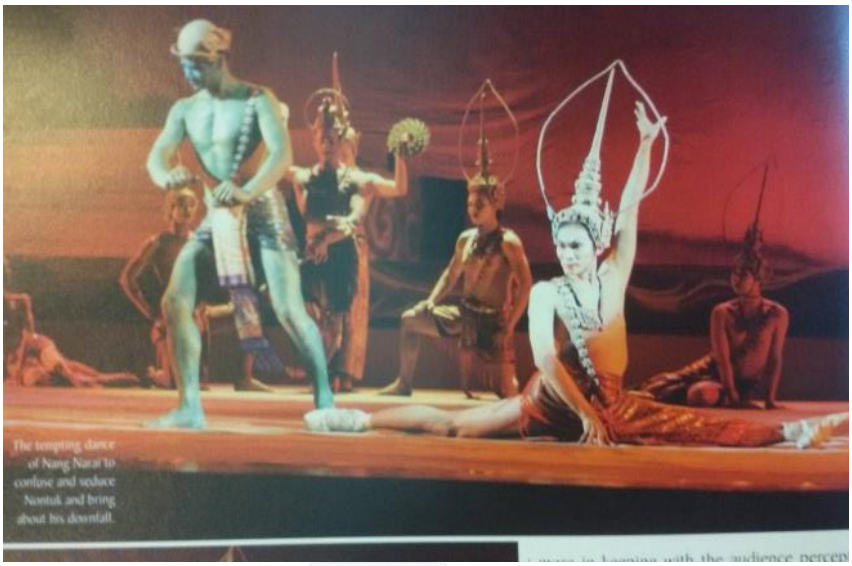
นอกจากนี้ ธรากร จันทนะสาโร ได้นำเสนอความเห็นในเรื่องของเอกลักษณ์ความเป็นไทยไว้ได้อย่างน่าสนใจโดยแสดงทรรศนะไว้ว่า

> เอกลักษณ์ความเป็นไทย สะท้อนอยู่รายรอบสังคมผ่านงานศิลปะหลากแบบมาก จิตรกรรม สถาปัตยกรรม เครื่องแต่งกาย หรืออาหาร ก็ล้วนแต่มีเรื่องเอกลักษณ์ไทยไปปรากฏ การใส่ความเป็นเอกลักษณ์ไทยในงานศิลปะ ทั้งแบบตะวันตก หรือตะวันออก ถือว่าเป็นการริเริ่มพัฒนางานศิลปะนั้น เพราะเอกลักษณ์ไทย ก็ไม่ได้หมายความว่าจะสามารถนำทุกอย่างไปผสมผสานกับงานศิลปะได้ทั้งหมด ย่อมต้องขึ้นอยู่กับรสนิยมของผู้ออกแบบด้วย (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 3 สิงหาคม 2559)

อีกทั้ง จิรายุทธ พนมรักษ์ ได้แสดงความคิดเห็นส่วนตัวด้วยการกล่าวเสริมกับเรื่องที่เกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> นราพงษ์ จรัสศรี ผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย เป็นศิลปินผู้แสดงออกถึงอัจฉริยภาพในงานออกแบบและผสมผสานความเป็นไทย เพราะไปศึกษาต่อในต่างประเทศก็นำความเป็นไทยไปเผยแพร่ในงานนาฏยศิลป์ตะวันตกหรือร่วมสมัย ที่ใส่สาระของเอกลักษณ์ไทยลงไป ผ่านดนตรี เครื่องแต่งกาย ลีลา หรือวิถีชีวิต เป็นตัวอย่างของงานสร้างสรรค์ที่มีมากว่า 30 ปีแล้ว ดังนั้นการใส่ใจกับเอกลักษณ์ไทยในงานนาฏยศิลป์ จึงไม่ใช่เรื่องล้าสมัยในปัจจุบัน แต่เป็นเรื่องที่ถูกละเลยมากกว่า (จิรายุทธ พนมรักษ์, สัมภาษณ์, 26 กุมภาพันธ์ 2560)

สิ่งที่เด่นชัดในอดีตที่ผ่านมา จากภาวะของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยคือ ผลงานนาฏยศิลป์ของ นราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง นารายณ์อวตารเป็นงานศิลปะที่ตอบประเด็นของเอกลักษณ์ไทยได้อย่างปฏิเสธไม่ได้ ครอบคลุมทั้งเนื้อหาและองค์ประกอบของการแสดงทุกประการ โดยเฉพาะเรื่องของการใช้บทการแสดงที่นำมาจากวรรณคดีเรื่อง รามเกียรติ์ หรือรู้จักกันในนาม รามายณะ นั่นเอง



ภาพที่ 4.188 ภาพจากหนังสือ Narai Avatara Performing The Thai Ramayana In The Modern World
ที่มา: Naraphong Charassri , 2007: 58

วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้อธิบายเสริมเกี่ยวกับการแสดงนาฏยศิลป์ เรื่อง นารายณ์อวตารของนราพงษ์ จรัสศรี ไว้ว่า

> งานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เรื่อง นารายณ์อวตาร ของนราพงษ์ จรัสศรี เป็นตัวแทนของงานศิลปะการแสดงที่สะท้อนเรื่องเอกลักษณ์ไทยได้อย่างชัดเจน บทวรรณกรรมที่พัฒนาจากเรื่องราวที่คนในสังคมไทยคุ้นเคยและรู้จักกันมาอย่างยาวนาน เครื่องแต่งกายที่ผสมผสานความเป็นประเพณีนิยมและความเป็นตะวันตกเอข้าไว้อย่างกลมกลืน ดนตรีที่ขับกล่อมบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกผสมผสานเครื่องดนตรีไทย สร้างอารมณ์และกระตุ้นให้ผู้ชมระทึกไปกับการแสดง รวมถึงอุปกรณ์ประกอบที่สะท้อนความเป็นเอกลักษณ์ไทยผ่านวัสดุ ลวดลาย และการประกอบสร้าง (วิชชุตา วุธาทิตย์, 26 กุมภาพันธ์ 2560)

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า การคำนึงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย เป็นแนวคิดหนึ่งที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ โดยมุ่งเน้นเรื่องของวัฒนธรรมทางวรรณคดีไทย และสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นในเนื้อหาของวรรณคดีไทย ร่วมกับสอดแทรกปรากฏการณ์คู่ขนานในสังคมปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน นำเสนอผ่านองค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ บทการแสดง นักแสดง ลีลานาฏยศิลป์ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย และสถานที่จัดแสดง ซึ่งอยู่ในองก์ของการแสดงทุกองก์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.189 การแสดงดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างภาพการแสดงข้างต้น เป็นการนำเสนอภาพความคิดและจินตนาการของผู้วิจัย โดยใช้ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เป็นตัวแทนในการเล่าเรื่องราวและสะท้อนมุมมองเอกลักษณ์ของความเป็นไทยผ่านเนื้อหาการแสดงที่มาจากวัฒนธรรมไทย แต่การนำเสนอและองค์ประกอบการแสดงส่วนอื่น ๆ ได้รับแนวคิดมาจากวัฒนธรรมตะวันตก ทั้งนี้ก็เพื่อต้องการนำเสนอว่า การผสมผสานงานศิลปะกับเอกลักษณ์ไทยนั้น มิได้ตั้งอยู่บนเจตนารมณ์ของการใช้นาฏยศิลป์ไทยแบบประเพณีนิยมเท่านั้น แต่สามารถสร้างขึ้นภายใต้แนวคิดนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย อันแสดงออกถึงบริบททางสังคม เอกลักษณ์ และรสนิยมของผู้เสพงานศิลป์ ซึ่งถือเป็นสิ่งที่บรรดางานศิลปะทุกประเภทต้องประสบพบเจอ ภายใต้การเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรม หากแต่งานสร้างสรรค์ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยยึดมั่นแนวคิดเรื่องรูปแบบของนาฏยศิลป์ ที่ตั้งต้นด้วยนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลัก แล้วจึงขัดเกลา

นาฏยศิลป์ไทยนั้นด้วยส่วนผสมของแนวคิดนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ศิลปะอื่น ๆ แนวคิดทฤษฎีอื่น ๆ จนทำให้เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ขึ้น ที่สะท้อนและคำนึงถึงเรื่องราวของเอกลักษณ์ความเป็นไทย

4.3 อภิปรายผล

หลังจากการศึกษาค้นคว้าเพื่อสร้างสรรค์ผลงานในหัวข้อ “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”ผลที่ได้รับจากหลังจากการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานงานวิจัย ประกอบไปด้วยรูปแบบและแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานแสดงโดยสามารถอธิบายรายละเอียดได้ดั้งต่อไปนี้

หลังจากที่ได้ทำการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”ทำให้ผู้วิจัยได้คำตอบในเรื่องของ**แนวคิดที่สำคัญหลังจากที่ได้ทดลองการสร้างสรรค์ผลงาน**ชุดนี้คือ แนวคิดในการสร้างสรรค์งานในลำดับแรกที่ผู้วิจัยจะต้องคำนึงถึงจะเกี่ยวข้องกับ**เนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย** ผู้วิจัยได้นำเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทยไปใช้ออกแบบบทการแสดง โดยเริ่มจากการเขียนบทด้วยการนำเรื่องราวของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในบทวรรณกรรมไทยจำนวนสามเรื่อง ประกอบไปด้วย บทละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทละครนอกเรื่องไกรทองและวรรณกรรมเรื่องลิลิตพระลอ ไปปรากฏในองก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล นอกจากนี้ยังได้นำไปใช้ออกแบบสถานที่และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ด้วยการนำวรรณกรรมไทยทั้งสามเรื่องนี้ไปแสดงในเวทีกลางแจ้งซึ่งเป็นสนามหญ้าโดยใช้มุ้งมากางไว้ในสนามโดยมุ้งเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง เพื่อสร้างความเลือนลางลดความอนาจาร ที่แสดงถึงเรื่องราวของตัณหาการอ้างอิงจากวรรณกรรมถ่ายทอดเรื่องราวของตัณหาผ่านการการออกแบบลีลาที่เกิดขึ้นภายในมุ้งซึ่งที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นนี้จะแสดงอยู่ในองก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล องก์ที่ 3 แอบมองของการแสดง

ในลำดับต่อมาเป็นผลที่ได้จากการศึกษาที่คำนึงถึงในเรื่องของ**ตัณหาในบริบทของสังคมไทย ผู้วิจัยได้แนวคิดที่สำคัญหลังจากที่ได้ทดลองการสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นนี้ได้มาจาก**การออกแบบบทการแสดงทั้งสี่องก์ อันได้แก่ องก์ที่ 1 กำเนิดของตัณหา องก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล องก์ที่ 3 แอบมอง และองก์ที่ 4 ผูกพันลงเอย นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้นำองค์ประกอบในเรื่องของการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาใช้เป็นสัญลักษณ์ที่ช่วยสื่อสารในเรื่องของตัณหาในบริบทของสังคมไทย ดังเช่นในองก์ที่ 1 ของการแสดงผู้วิจัยได้ใช้เสาไม้มาแทนความหมายของอวัยวะเพศชายและแท่นสำหรับรองเสาไม้มาใช้แทนความหมายของอวัยวะเพศหญิง นอกจากบทการแสดงและอุปกรณ์ประกอบการแสดงแล้วผู้วิจัยยังได้นำเรื่องของตัณหาในบริบทของสังคมไทยมาใช้ในเรื่องของเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดง หากอ้างถึงในการออกแบบเครื่องแต่งกายตามบทวรรณกรรมละครเสภา เรื่องขุนช้างขุนแผนที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของบทที่ใช้ประกอบการแสดงในองก์ที่ 2 คลั่งรัก

หลงใหล ในเนื้อหาของวรรณกรรมได้กล่าวถึงการปฏิบัติทางกามวิสัยของตัวละคร แต่ในทางการนำเสนอในการแสดงไม่สามารถแต่งกายตามเนื้อหาของบทวรรณกรรมได้เนื่องจากผู้วิจัยคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทยจึงได้ออกแบบเครื่องแต่งกายให้เข้ากับการแต่งกายของคนไทยในอดีต จากที่ได้กล่าวถึงการออกแบบบทการแสดงอุปกรณ์ประกอบการแสดง และเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงนี้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดในบริบทของสังคมไทยมาเป็นแนวทางในการหารูปแบบทั้งสามองค์ประกอบให้อยู่ในกรอบของความเหมาะสมตามหลักธรรมชาติและพฤติกรรมของคนในสังคม เพื่อไม่ให้เกิดความอนาจารและเพื่อให้เกิดการยอมรับจากคนในสังคมเนื่องจากสังคมไทยยังไม่เปิดเผยในเรื่องของการแสดงออกในเรื่องของกามวิสัยโดยเฉพาะอย่างยิ่งทางการแสดงนาฏยศิลป์

ลำดับถัดไปจะได้กล่าวถึงแนวคิดที่สำคัญ**หลังจากที่ได้ทดลองการสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นของการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมคนรุ่นใหม่** แนวคิดนี้ได้มาจากการออกแบบบทการแสดงทั้งสี่องก์ของการสร้างสรรค์ผลงานโดยนำเสนอผ่านบทการแสดงด้วยการนำเสนอเรื่องราวของกามวิสัยซึ่งมักจะไม่ได้ถูกนำมาเปิดเผยในสังคมไทย เพื่อให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่ได้ทราบถึงเรื่องราวดังกล่าวที่ถูกเขียนไว้ในบทวรรณกรรมไทยที่ได้กล่าวถึงเรื่องราวของกามวิสัยไว้ในบทประพันธ์ของวรรณกรรม โดยผู้วิจัยได้นำเสนอไว้ในองก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล รวมไปถึงการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ทั้งสี่องก์ของการแสดงที่ใช้การเคลื่อนไหวในการแสดงในแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่ด้วยแนวคิดแบบเรียบง่ายไม่ซับซ้อน เพื่อสร้างความเข้าใจให้กับผู้ชมคนรุ่นใหม่นอกจากนี้ได้ใช้รูปแบบในเรื่องเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนักแสดงด้วยการนำเสนอการแต่งกายตามลักษณะของวิถีชีวิตแบบไทยในอดีตตามประวัติศาสตร์ที่เล่าผ่านเรื่องราวของวรรณกรรมไทยตั้งแต่องก์ที่ 1 กำเนิดของตัณหา องก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล องก์ที่ 3 แอบมอง และองก์ที่ 4 ผูกพันลงเอย นอกจากนี้ยังใช้เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่มีความทันสมัยตามแบบความนิยมในยุคปัจจุบันมาใช้ให้กับนักแสดงชายและหญิงจำนวน 3 คนสวมใส่ในการแสดง โดยประกอบด้วยชุดราตรียาวสีแดง ชุดราตรีสั้นและชุดสูทรวมถึงรองเท้าส้นสูงและรองเท้าหนังสีดำ ดังปรากฏในการแสดงองก์ที่ 3 แอบมอง และใช้ชุดราตรียาวในการแสดงองก์ที่ 1 กำเนิดของตัณหา การแต่งกายทั้งสองแบบนี้จะปรากฏอยู่พร้อมกันในฉากการแสดงโดยการนำแนวคิดหลังสมัยใหม่มาใช้เพื่อให้เห็นความแตกต่างของยุคสมัยที่ถูกนำมาจัดวางไว้รวมกันในอันดับสุดท้าย เป็นรูปแบบการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่มีความหลากหลายอุปกรณ์ที่นำมาใช้นอกจะใช้เป็นอุปกรณ์เพื่อประกอบการแสดงแล้วยังนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์ทางการแสดงเพื่อสามารถสื่อสารให้คนรุ่นใหม่ได้เข้าใจกับสาระสำคัญที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอรูปแบบของการแสดงได้อย่างชัดเจนขึ้น ดังเช่น มุ้ง เสาไม้และแท่นรองรับเสา กระจก ไม้รูปทรงสามเหลี่ยม ฝาบ้านเรือนไทย ตะเกียง โอ่งน้ำและขันน้ำ โดยจะปรากฏอยู่ในการแสดงตั้งองก์แรกจนถึงองก์สุดท้ายของการแสดงด้วยการนำเสนอที่แตกต่างกันออกไปตามลำดับของบทการแสดง รูปแบบทั้งสี่องค์ประกอบที่กล่าวมาข้างต้นเป็นรูปแบบ

ที่นำมาใช้ประกอบในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์จึงทำให้ได้ผลตามแนวคิดเรื่องการคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ได้อย่างลงตัว

ที่กล่าวมาเป็นเรื่องของ**การสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นของการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมคนรุ่นใหม่**ซึ่งเป็นแนวคิวที่ได้จากผลการปฏิบัติในเรื่องของรูปแบบการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบบทการแสดง การออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ การออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงและเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนักแสดงต่อไปจะได้พูดถึงผลที่ได้ภายหลังจากทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นของ**ความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์**แนวคิดในประเด็นนี้ผู้วิจัยได้รับจากรูปแบบขององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ ทั้งแปดองค์ประกอบโดยในเรื่องแรกคือการออกแบบบทการแสดงเนื่องจากบทการแสดงทั้งสี่องก์ของการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ได้นำวรรณคดีไทยมาเป็นแนวทางในการหาแนวเรื่องและนำเข้าไปรวมกับแนวคิดในเรื่องของการมองและการแอบดูทำให้ได้แนวทางของการสร้างผลงานที่มีความชัดเจนนอกจากบทการแสดงแล้วการคัดเลือกนักแสดงที่นำมาใช้สื่อสารทางการแสดงให้แก่ผู้ชมการแสดงในทุกองก์ก็มีความสร้างสรรค์ สำหรับการคัดเลือกนักแสดงผู้วิจัยได้เลือกนักแสดงที่มีทักษะและมีความถนัดทางด้านนาฏศิลป์ไทยมาใช้ในการแสดงโดยไม่ได้คำนึงถึงนักแสดงที่มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์สากลเลย เนื่องจากผู้วิจัยต้องการได้นักแสดงที่ขาดความชำนาญในบางเรื่องเพื่อมาเติมเต็มด้วยการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวให้กับนักแสดงและให้นักแสดงได้มีส่วนร่วมในการออกแบบลีลาด้วยตนเองด้วยดังปรากฏการแสดงลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงในองก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล ซึ่งเป็นลีลาที่ได้จากอารมณ์และความรู้สึกของนักแสดงตามบทประพันธ์ที่ถูกนำมาใช้ประกอบในบทการแสดงอย่างแท้จริง รูปแบบต่อไปก็คือเรื่องของการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ สร้างสรรค์โดยเน้นความเรียบง่ายของลีลาการเคลื่อนไหวตามแนวคิดในแบบหลังสมัยใหม่ นอกจากนี้แล้ว ในองก์ที่ 4 ผูกพันลงเอย ผู้วิจัยยังได้ออกแบบลีลาโดยให้นักแสดงอาบน้ำจริง ๆ ในแบบวิถีชีวิตพื้นบ้าน ซึ่งฉากการแสดงเหล่านี้มีเฉพาะการแสดงละครโทรทัศน์หรือภาพยนตร์เป็นส่วนใหญ่แต่ในการแสดงทางนาฏศิลป์ในประเทศไทยยังไม่มีปรากฏมาก่อนสำหรับรูปแบบองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ในเรื่องของเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงก็มีความสร้างสรรค์ไม่แพ้กับองค์ประกอบอื่นที่กล่าวมา เพราะเป็นการแสดงที่ใช้เสียงและดนตรีประกอบการแสดงแบบบรรเลงและขับร้องสดโดยไม่ใช้เครื่องขยายเสียง ทำให้เสียงและดนตรีที่ได้ยินตั้งแต่เริ่มการแสดงในองก์ที่ 1 ถึงองก์ที่ 4 มีความสมจริงให้ความรู้สึกที่แตกต่างของการชมการแสดงในแต่ละครั้งไม่ซ้ำกัน รูปแบบขององก์ประกอบต่อมาคือการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ก็มีความสร้างสรรค์เพราะเป็นอุปกรณ์ประกอบที่ช่วยแสดงถึงวิถีชีวิตแบบไทยในอดีตซึ่งมีความสอดคล้องกับบทวรรณกรรมและบทการแสดงที่ได้ถูกออกแบบไว้ ส่วนรูปแบบของการออกแบบสถานที่สำหรับการแสดง ก็สร้างสรรค์ด้วยการนำเสนอการแสดงที่เป็นเรื่องของกามวิสัยแบบเปิดเผยในสนามหญ้าซึ่งเป็นพื้นที่กลางแจ้งโดยไม่แบ่งแยกพื้นที่ระหว่างนักแสดงและผู้ชมการแสดง ในเรื่องของเสื้อผ้าเครื่อง

แต่งกายของนักแสดงในองก์ที่ 1 ถึงองก์ที่ 4 ก็สร้างสรรค์ด้วยการออกแบบให้มีความเรียบง่าย สอดคล้องกับบทการแสดงตามวรรณกรรม และในองก์ที่ 1 กำเนิดของตัณหา และองก์ที่ 3 แอบมองก็ได้มีการนำเครื่องแต่งกายในชุดราตรีและชุดสูทมาให้นักแสดงสวมใส่และแสดงลีลาอยู่ท่ามกลางนักแสดงอื่น ๆ ซึ่งแต่งกายในชุดไทยแบบโบราณทำให้เห็นถึงความแตกต่างของยุคสมัยที่สามารถนำมาจัดรวมไว้ในที่เดียวกันได้อย่างลงตัว และองก์ประกอบสุดท้ายก็คือ การออกแบบแสงสำหรับใช้ประกอบการแสดง ถือเป็นการสร้างสรรค์อีกทางหนึ่งเช่นกันเนื่องจากผู้วิจัยได้ตัดทอนองค์ประกอบในเรื่องของการใช้แสงโดยได้เลือกใช้แสงธรรมชาติในช่วงเวลากลางวันมาแทนการออกแบบการใช้แสดงในช่วงเวลากลางคืนเนื่องจากต้องการให้เกิดความเรียบง่ายและเกิดความเท่าเทียมกันในเรื่องของการนำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวในทุกช่วงของการแสดงโดยไม่มุ่งเน้นให้ฉากใดฉากหนึ่งที่ปรากฏในการแสดงมีความโดดเด่น

ในลำดับต่อมาจะได้กล่าวถึงแนวคิดที่ได้จากทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นของ**การคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงเชิงสัญลักษณ์ในการแสดง**ในประเด็นนี้ต้องกล่าวถึงรูปแบบองค์ประกอบทางการแสดงในเรื่องการออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นอันดับแรก อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการแสดงนั้น มิได้ทำหน้าที่เป็นเพียงแค่อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงเท่านั้น แต่อุปกรณ์ยังให้ความหมายในเรื่องของสัญลักษณ์แทนความหมายที่เกี่ยวของกับเรื่องของเพศและการแอบมองดังการแสดงในองก์ที่ 1 กำเนิดของตัณหา องก์ 2 คลั่งรักหลงใหล และองก์ที่ 3 แอบมอง อุปกรณ์ที่นำมาใช้ในการประกอบการแสดงได้แก่ 1. มุ้ง 2. เสาไม้ทรงกลม 3. แท่นไม้รูปวงกลมสำหรับรองรับเสาไม้ 4. ตะเกียงไฟ 5. ฉากไม้ฝาบ้านเรือนไทย 6. กระจกเงา 7. โอ่งน้ำและขันตักน้ำ การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่ผ่านมายังไม่เคยปรากฏมีการใช้อุปกรณ์เหล่านี้มาประกอบการแสดงจึงทำให้ผลงานชิ้นนี้มีความสร้างสรรค์รูปแบบต่อมาขององค์ประกอบทางการแสดงคือ เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ในการนำเสนอผลงานองก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล ผู้วิจัยได้นำเสามุ้งมากระทุ้งลงไปบนแท่นไม้ทำให้เกิดเป็นเสียงในการประกอบจังหวะให้กับการขับเสภาตามบทการแสดงเพื่อประกอบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง เสียงของการกระทุ้งเสาไม้ลงบนแท่นไม้ที่เกิดขึ้นนั้นนอกจากใช้ประกอบจังหวะแล้วนั้น ผู้วิจัยยังใช้สื่อความหมายแทนสัญลักษณ์ของแรงกระแทกที่เกิดจากการปฏิบัติกิจกรรมกามวิสัยของมนุษย์เพศชายและเพศหญิงอีกด้วย องค์ประกอบต่อมาคือเรื่องของการออกแบบสถานที่แสดงผู้วิจัยได้นำมุ้งซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบในการแสดงมากางไว้ในสนามหญ้าเพื่อให้นักแสดงได้ใช้เป็นพื้นที่ในการแสดงลีลาการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อสารในเชิงสัญลักษณ์ในองก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล ด้วยการให้นักแสดงชายคนแรกมุดเข้าไปหานักแสดงหญิงที่อยู่ในมุ้งแล้วแสดงลีลาที่แสดงออกถึงกามวิสัยจากนั้นนักแสดงชายจะออกจากมุ้งในขณะที่นักแสดงหญิงยังคงอยู่ในมุ้งจากนั้นนักแสดงชายคนต่อมาก็จะทำเช่นเดียวกันกับนักแสดงชายคนแรก การมุดเข้ามุดออกของนักแสดงชายเพื่อแสดงสัญลักษณ์ของการเปลี่ยนผัว

เปลี่ยนเมีย ซึ่งเป็นเรื่องราวที่เป็นจริงในสังคม การนำมุ้งมากางในสนามหญ้าซึ่งเป็นพื้นที่โล่งแจ้งเป็นการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ที่ยังไม่เคยมีปรากฏมาก่อนในผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ นอกเหนือจากมุ้งแล้วอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้งหมดถูกนำมาใช้แสดงเชิงสัญลักษณ์โดยผ่านการออกแบบสถานที่แสดงจึงส่งผลทำให้อุปกรณ์ทำหน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์ได้อย่างชัดเจน

ที่ได้กล่าวมาแล้วเป็นเรื่องของการสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นของการคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงเชิงสัญลักษณ์ในการแสดง ซึ่งแนวคิดนี้ได้มาจากการออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงและการออกแบบสถานที่แสดง ต่อไปจะได้ศึกษาแนวคิดเรื่อง**การคำนึงถึงทฤษฎีนาฏยศิลป์ดุริยางศิลป์และทฤษฎีทัศนะศิลป์**แนวคิดนี้ได้หลังจากการปฏิบัติการทดลองในเรื่องของการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง การออกแบบทั้งสององค์ประกอบที่กล่าวมานี้เริ่มตั้งแต่องก์ที่ 1 ถึงองก์ 4 ของการแสดงโดยทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ได้นำมาช่วยสร้างความเข้าใจในเรื่องของการกำหนดลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายให้กับนักแสดงผู้วิจัยได้นำแนวคิดในเรื่องสัญญวิทยา (Semiology) มาเป็นแนวทางในการออกแบบด้วยวิธีคิดของทฤษฎีศิลปะหลังสมัยใหม่ด้วยการถ่ายทอดความหมายในการแสดงที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอผ่านลีลาทางนาฏยศิลป์โดยใช้นักแสดงเป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวอารมณ์ความรู้สึกของการแสดงผ่านลีลาเพื่อสร้างการรับรู้ให้กับผู้ชมการแสดงได้ สำหรับทฤษฎีทางด้านดุริยางคศิลป์ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์เสียงร้องและเสียงดนตรีเพื่อประกอบกับการเคลื่อนไหวด้วยลีลาให้กับนักแสดงดังปรากฏในองก์ที่ 1 กำเนิดของตัณหา ด้วยการออกแบบเสียงร้องที่ใช้ประกอบการแสดงให้เป็นเพียงแค่เสียงเอื้อนแต่ไม่ใช้คำที่มีความหมาย มีลักษณะทำนองในแบบพื้นบ้านอินเดียเพื่อสร้างบรรยากาศในการแสดงให้ดูศักดิ์สิทธ์เพื่อสื่อความหมายในเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับกามสูตรที่มีรากกำเนิดมาจากวัฒนธรรมตะวันออกและขยายอิทธิพลทางวัฒนธรรมความเชื่อนี้มายังสังคมไทยในอดีต ช่วยสร้างบรรยากาศของการแสดงให้กับนักแสดงและผู้ชมการแสดง นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้นำเรื่องของการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์และการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง รวมถึงสถานที่สำหรับการแสดงมาใช้กับทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์โดยผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการหาวิธีการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ดังเช่นในองก์ที่ 3 แอบมองและองก์ที่ 4 ผูกพันลงเอย ในเรื่องของการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงด้วยการจัดวางตำแหน่งการยืนในพื้นที่ของการแสดง การเดินเข้าและเดินออกจากเวทีของนักแสดงตั้งแต่การแสดงในองก์ที่ 1 ถึงองก์ที่ 4 รวมถึง ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์มาเป็นแนวทางในการออกแบบฉากการแสดงทั้งสี่องก์ดังปรากฏในพื้นที่ของการแสดง นอกจากนี้ทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์ยังได้นำมาเป็นแนวคิดในการออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงในองก์ที่ 1 กำเนิดของตัณหา ด้วยการนำรูปทรงทางเรขาคณิตมาเป็นแนวทางในการออกแบบเสาไม้ให้มีลักษณะเป็นแท่งกลมยาว แท่นรองเสาไม้ให้มีลักษณะเป็นวงกลมและมีรูตรงกึ่งกลางของวงกลมในลักษณะของการออกแบบวงกลมสองวงซ้อนกัน

เป็นต้น จึงเห็นได้ว่าทฤษฎีนาฏยศิลป์ดุริยางศิลป์และทฤษฎีทัศนศิลป์นี้มีความสำคัญและจำเป็นที่จะต้องนำไปใช้เป็นแนวทางในการออกแบบเพื่อให้เกิดความสอดคล้องและสัมพันธ์กับรูปแบบขององค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ทำให้ได้ผลงานทางนาฏยศิลป์ที่มีความสมบูรณ์และสร้างสรรค์

ในลำดับต่อมาจะได้กล่าวถึง**แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่** ซึ่งเป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นหลังจากการทดลองปฏิบัติในเรื่องของ การออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงการออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่แสดงเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง และการออกแบบแสง รูปแบบขององค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ที่กล่าวได้มาผู้วิจัยนำแนวคิดในเรื่องของนาฏยศิลป์สมัยใหม่มาเป็นแนวทางของสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ด้วยการออกแบบในทุกองค์ประกอบของการแสดงที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นให้มีความเรียบง่าย ซิมพลิสซิที (Simplicity) และได้นำแนวคิดในเรื่องของความแรง และพลวัต การเคลื่อนที่ ไดแนมมิค (Dynamic) มาใช้ในการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงให้มีจังหวะความช้าและเร่งจังหวะให้เกิดความเร็วสลับกัน เพื่อสร้างความสนใจและช่วยสะกดคนดูให้อยู่กับการแสดงที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอได้ ดังการนำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงชายที่ถือมุ้งซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงคลุมไว้บนร่างกายของนักแสดงหญิงแล้ววิ่งตามเข็มนาฬิการอบตัวของนักแสดงหญิงด้วยการเคลื่อนที่ในจังหวะช้าและจังหวะที่เร็วสลับกันในการแสดงองก์ที่ 1 กำเนิดตัณหา สำหรับเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงก็ถูกออกแบบให้มีจังหวะทำนองที่มีความช้าและเร็วสลับกันด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างของการแสดงในองก์ที่ 3 แอบมอง โดยดนตรีที่ใช้ประกอบลีลาการเคลื่อนไหวในองก์นี้เป็นการนำเสนอในเรื่องของการแอบดูและการมอง โดยนักแสดงจะไปยืนอยู่ในตำแหน่งด้านหลังของฉากฝ่าบ้านเรือนไทย ซึ่งผู้ชมการแสดงจะไม่สามารถมองเห็นได้นอกจากจะแอบมองผ่านกระจกเงาที่นักแสดงถือเพื่อส่องให้ผู้ชมการแสดงได้มองเห็นภาพของลีลาการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นด้านหลังฉาก ดังนั้นดนตรีที่ใช้ประกอบลีลาของการแสดงในฉากนี้จะต้องให้ความรู้สึกที่ตื่นเต้นเพื่อช่วยสร้างความรู้สึกของการรับรู้ในเรื่องของการแอบดูและการมองให้แก่ผู้ชมการแสดงผู้วิจัยจึงได้ออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ให้มีความเร็ว ซึ่งลีลาการเคลื่อนไหวก่อนหน้านี้นักแสดงจะเคลื่อนไหวร่างกายแบบช้าเพื่อเดินเข้าไปหลังฉากฝ่าบ้านเรือนไทยดังนั้นเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงก็จะต้องมีความช้าด้วยเช่นกัน จากแนวคิดในเรื่องของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เป็นสิ่งที่ช่วยให้ผู้วิจัยมีอิสระในการออกแบบองค์ประกอบทางนาฏศิลป์อย่างมีเสรีภาพทางด้านความคิดและมุมมองของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ สามารถหลีกหนีกฎเกณฑ์ และจารีตที่เป็นมาตรฐานดังเช่นงานนาฏยศิลป์ในแบบราชสำนัก

ที่กล่าวมาเป็นเรื่องแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ได้ภายหลังจากการศึกษาในเรื่องของการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่แสดง เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง และการ

ออกแบบแสง ในลำดับต่อไปจะได้กล่าวถึง**การสะท้อนสภาวะสังคมในปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์** โดยแนวคิดนี้เกิดขึ้นภายหลังการปฏิบัติการออกบทการแสดงการออกแบบแบบลีลาทางนาฏยศิลป์การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสถานที่แสดงเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง ทั้งห้าองค์ประกอบที่ได้กล่าวไว้ จะเป็นการสะท้อนสภาวะสังคมในปัจจุบันในเรื่องของตัณหาที่เกิดขึ้นและมีอยู่ในตัวของมนุษย์ทุกคนในสังคมไทยโดยนำเสนอผ่านการแสดงทางนาฏยศิลป์โดยกระบวนการของการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานอย่างเป็นระบบ เพื่อสื่อสารเรื่องราวของตัณหาให้ผู้ชมการแสดงได้รับรู้ โดยเริ่มจากการออกแบบบทการแสดงโดยผู้วิจัยได้นำเรื่องราวของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมไทยมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบตั้งแต่องก์แรก กำเนิดของตัณหา จนถึงองก์ที่สี่ผูกพันลงเอยซึ่งเป็นองก์สุดท้ายของการแสดงนอกเหนือจากแนวคิดในเรื่องของตัณหาจากวรรณกรรมไทยแล้วผู้วิจัยยังได้คำนึงถึงการแอบดูซึ่งเป็นพฤติกรรมที่เกิดขึ้นของคนในสังคมดังเรื่องราวที่ถูกนำเสนอผ่านประเด็นข่าวที่เกิดขึ้นดังเช่น การใช้กระจกส่องใต้กระโปรงของผู้หญิงตามห้างสรรพสินค้า บนรถโดยสารสาธารณะหรือแม้แต่การแอบดูตามห้องน้ำซึ่งเป็นเรื่องของการละเมิดสิทธิส่วนบุคคล อันเป็นภาวะทางสังคมที่เกิดขึ้นจริงในปัจจุบัน เรื่องราวที่เกิดขึ้นนี้จึงได้ถูกนำมาเป็นแนวคิดเพื่อสอดแทรกไว้ในการออกแบบบทการแสดงเพื่อนำเสนอผ่านการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสถานที่แสดง เครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดง ด้วยการนำเสนอโดยใช้นาฏยศิลป์มาเป็นสื่อกลางในการนำเสนอในรูปแบบของการแสดงที่เริ่มตั้งแต่องก์แรกจนถึงองก์สุดท้ายโดยผ่านกระบวนการของการศึกษาอย่างเป็นระบบและสร้างสรรค์การออกแบบข้างต้น นอกจากจะเป็นการสะท้อนสภาวะของสังคมในปัจจุบันแล้วนั้นยังสามารถถ่ายทอดและบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นของสังคมในอดีตที่ผ่านมาโดยถูกบอกเล่าผ่านเรื่องราวในวรรณกรรมทำให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงความเจริญและพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมที่มีความเปลี่ยนแปลงไป แต่ในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ผู้วิจัยได้บูรณาการด้วยการนำเรื่องราวของสภาวะของสังคมไทยในปัจจุบันไปเล่าผ่านเรื่องราวของวรรณกรรมที่กล่าวถึงเหตุการณ์ในอดีตผ่านงานนาฏยศิลป์ทำให้ผู้ชมการแสดงสามารถมองเห็นความชัดเจนของเรื่องราวที่ช่วยสะท้อนสภาวะทางสังคมในปัจจุบันได้อย่างเหมาะสม

ในลำดับสุดท้ายจะได้กล่าวถึง**แนวคิดในเรื่องของเอกลักษณ์ไทย** ซึ่งเป็นแนวคิดอันดับสุดท้ายที่ผู้วิจัยคำนึงถึง แนวคิดเรื่องเอกลักษณ์ไทยได้จากการปฏิบัติการทดลองเพื่อออกแบบในเรื่องของการออกแบบบทการแสดงการคัดเลือกนักแสดงการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์เสียงที่ใช้ประกอบในการแสดงการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสถานที่แสดงและเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดงทั้งเจ็ดองค์ประกอบที่ได้กล่าวมานั้นถูกนำมาใช้ในการทดลองและปฏิบัติการออกแบบเพื่อสนับสนุนแนวคิดในเรื่องของเอกลักษณ์ไทยโดยจะเล่าเรื่องราวของตัณหาจากวรรณกรรมไทยนำเสนอผ่านงานนาฏยศิลป์โดยจะปรากฏอยู่ในการแสดงตั้งแต่องก์ที่ 1 กำเนิดของตัณหา องก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล องก์ที่ 3 แอบมอง และองก์ที่ 4 ผูกพันลงเอย ซึ่งเป็นอันดับสุดท้ายของการแสดง โดยทุกองก์ประกอบ

จะถูกออกแบบให้มีความสอดคล้องกับเนื้อหาตามบทวรรณกรรมไทยที่ผู้วิจัยได้เลือกนำมาใช้อันได้แก่ บทละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทละครนอกเรื่องไกรทองและวรรณกรรมเรื่องลิลิตพระลอ โดยในการออกบทการแสดงจะนำเสนอเนื้อหาในเรื่องของตัณหาที่ปรากฏอยู่ในบทวรรณกรรม การคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงโดยมุ่งเน้นนักแสดงที่มีทักษะทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นหลักเพราะจะมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของวรรณกรรมไทยได้ค่อนข้างดี เมื่อนักแสดงมีความเข้าใจในบทวรรณกรรมไทยเป็นอย่างดีก็จะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครผ่านบทการแสดงด้วยการเคลื่อนไหวลีลาทางนาฏยศิลป์ได้อย่างชัดเจนด้วยความเข้าใจที่ตรงกันระหว่างผู้ออกแบบนักแสดงและผู้ชมการแสดง การออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ทุกองก์ของการแสดงผู้วิจัยเน้นความเรียบง่ายบนพื้นฐานบริบททางสังคมไทยในอดีตตามบทวรรณกรรม เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลง โดยประกอบด้วย ระนาดเอก กลองคู่แขก ซออู้ และเครื่องประกอบจังหวะอันได้แก่ ฉิ่ง และกรับ นอกจากเครื่องดนตรีแล้วเพลงที่เลือกใช้ในการนำมาบรรเลงก็จะเลือกเพลงไทยที่มีจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว เช่นเพลงลาวคำหอม รวมถึงการเลือกเอาบทวรรณกรรมของละครเสภาขุนช้างขุนแผน ในตอนที่ขุนแผนได้เสียกับนางพิมพ์มาใช้เป็นบทในการขับเสภาเพื่อประกอบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงตามบทการแสดงที่ได้ถูกออกแบบไว้ด้วย การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์ที่แสดงถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในแบบสังคมไทยในอดีตเพื่อสะท้อนเรื่องราวตามบทวรรณกรรม ดังเช่นการใช้มุ้ง ฉากฝาบ้านเรือนไทย โอ่งน้ำและขันน้ำ รวมถึงตะเกียงไฟเป็นต้นอุปกรณ์เหล่านี้สามารถสะท้อนแนวคิดในเรื่องของเอกลักษณ์ไทยได้เป็นอย่างดี สถานที่แสดง เนื่องจากเป็นการนำเสนอเรื่องราวของตัณหาที่เกิดขึ้นในบทวรรณกรรมไทย ผู้วิจัยต้องการให้ได้บรรยากาศของวิถีชีวิตพื้นบ้านแบบไทยในอดีตตามบทวรรณกรรมจึงได้ออกแบบสถานที่แสดงให้มีความคล้ายคลึงกับวิถีชีวิตของคนในชนบทในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ด้วยการเลือกพื้นที่แสดงเป็นสนามหญ้าที่อยู่กลางแจ้ง รายล้อมด้วยต้นไม้ใหญ่ที่ให้ร่มเงาประกอบกับการจัดวางอุปกรณ์ประกอบการแสดงเช่นโอ่งน้ำ ฉากฝาบ้านเรือนไทยและตะเกียงไฟ เพื่อจำลองและสร้างบรรยากาศของการใช้วิถีชีวิตแบบไทยตามบทวรรณกรรมจึงทำให้สถานที่แสดงมีเอกลักษณ์ความเป็นไทยดังจะเห็นได้จากฉากการแสดงตั้งแต่องก์ที่ 1 จนถึงการแสดงในองก์ที่ 4 ซึ่งเป็นองก์สุดท้ายของการแสดง

จากการทดลองปฏิบัติการออกแบบรูปแบบงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ทั้ง 8 องค์ประกอบทำให้ผู้วิจัยได้แนวคิดในเรื่องของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ อันส่งผลให้เกิดการนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์และนำเสนอผลงานการแสดงได้อย่างเป็นเหตุเป็นผล มีความสร้างสรรค์และสอดรับกันทั้งในเรื่องรูปแบบและแนวคิดของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ที่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยในครั้งนี้

บทที่ 5

บทสรุป

5.1 อารัมภบท

ชีวิตประจำวันของคนในทุกสังคมวนเวียนและใกล้ชิดกับตัณหาอย่างไม่สามารถปฏิเสธได้ อาจจะมากหรือน้อยแตกต่างกันออกไป ตัณหาที่ปรากฏอยู่ในชีวิตประจำวันเกี่ยวด้วยเรื่องของความโลภ และเพศ นับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเรื่องราวของตัณหาเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับชีวิตของคนในทุกสังคม และมีการถ่ายทอดเรื่องราวแบบตรงไปตรงมาจากรุ่นสู่รุ่นมาโดยตลอดอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้จนถึงปัจจุบัน ดังปรากฏในคัมภีร์กามสูตรของอินเดีย ที่บันทึกเรื่องราวของการร่วมประเวณีถ่ายทอดเรื่องราวของท่าการร่วมประเวณีระหว่างชายหญิงอย่างตรงไปตรงมา หรือแม้แต่ในประวัติศาสตร์ของจีนและญี่ปุ่นก็ปรากฏการบันทึกเรื่องราวของการร่วมประเวณีไว้อย่างชัดเจนเช่นเดียวกัน ในขณะที่ประเพณีและวัฒนธรรมในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยไม่นิยมนำเสนอการแสดงที่สื่อในเรื่องของเพศอย่างตรงไปตรงมา การแสดงบทรักระหว่างตัวละครในนาฏยศิลป์ไทยถูกกำหนดโดยกรอบของความเป็นจารีตขนบธรรมเนียมและประเพณีวัฒนธรรมตามแบบของนาฏยศิลป์ไทย เนื่องจากจารีตทำให้นาฏศิลป์ไทยมีอิสระในการแสดงน้อยมากจึงก่อให้เกิดการแอบแฝงซ่อนเร้นปิดบังในเรื่องของการแสดงออกทางเพศและกามวิสัย ซึ่งจะแตกต่างจากวรรณกรรมของยุโรปที่จะนำเสนอบทรักของตัวละครอย่างตรงไปตรงมา ยกตัวอย่างเช่น การแสดงบัลเลต์ซึ่งเป็นวรรณกรรมชั้นสูงเมื่อถูกนำมาทำเป็นการแสดงก็จะนำเสนอฉากการกอดจูบอย่างตรงไปตรงมา ทำให้ผู้ชมการแสดงเห็นภาพของการแสดงบทรักระหว่างตัวละครได้อย่างชัดเจน ดังเช่น วรรณกรรมเรื่อง โรมีโอ แอน จูเรียส (Romeo And Juliet) เป็นต้น การแสดงที่ว่าด้วยเรื่องของกามวิสัย ที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครนาฏยศิลป์ไทยจะใช้วิธีการเกี้ยวพาราสีเพื่อนำเสนอบทรักของตัวละครด้วยลีลาท่าทางในการแสดงที่ถูกกำหนดลักษณะของการใช้ท่าประกอบการแสดงในแบบจารีต หรือที่ถูกเรียกว่าฉากการเข้าพระเข้านาง หากผู้ชมการแสดงขาดประสบการณ์ในการชมก็จะไม่สามารถเข้าใจได้ในทันที การนำเสนอฉากกามวิสัยของตัวละครในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยแบบไม่ตรงไปตรงมาอาจก่อให้เกิดความไม่เข้าใจแก่ผู้ชมการแสดง

ตามที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 1 ในเรื่องวัตถุประสงค์ของการวิจัย ผู้วิจัยต้องการจะดำเนินการศึกษารูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเด็นของตัณหาจากบทอัศจรรย์ในวรรณกรรมไทยและเพื่อศึกษาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทย

ร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผลการศึกษาทำให้ผู้วิจัยได้แนวคิดที่สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเด็นคือ แนวคิดที่นำมาใช้เป็นแนวทางในการหาหัวข้อของการศึกษาวิจัย และแนวคิดที่นำมาเป็นแนวทางของการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้นำทั้งสองแนวคิดนี้มาเป็นแนวทางในการดำเนินการศึกษา เริ่มต้นด้วยการค้นคว้าจากเอกสารและตำราทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ และทฤษฎีในด้านอื่น ๆ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาเพิ่มเติมด้วยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์ มีความรู้และความสามารถโดยตรงรวมถึงผู้เกี่ยวข้องกับเรื่องที่กำลังดำเนินการศึกษาวิจัย ดังสรุปผลของการศึกษาวิจัยที่สอดคล้องกับแนวคิดและตรงกับวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัยไว้ตามประเด็นดังนี้

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

จากการดำเนินการศึกษาค้นคว้า ตามระเบียบวิธีวิจัยทำให้ได้ผลของการดำเนินการศึกษาที่มีความสอดคล้องและเกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยสามารถจำแนกประเด็นที่เกี่ยวข้องไว้ได้ 2 ประเด็นสำคัญดังนี้

5.2.1 รูปแบบของผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” จากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ สามารถจำแนกองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ไว้ 8 ประการดังนี้

5.2.1.1 การออกแบบบทการแสดง ผู้วิจัยได้รับสิ่งเร้าและทำให้เกิดเป็นแรงบันดาลใจมาจากการอ่านวรรณกรรมไทย โดยผู้วิจัยมุ่งความสนใจในประเด็นเรื่องของเพศและกามวิสัยของตัวละคร ที่ปรากฏอยู่ในบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทยเรื่องต่าง ๆ เนื่องจากได้ตั้งข้อสังเกตถึงเนื้อหาที่ปรากฏในวรรณคดีไทยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวความรักที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครชายและหญิงจากวรรณกรรมไทยในหลายเรื่อง โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกบทวรรณกรรมมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบบทการแสดงจากละครเสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน และลิลิตพระลอ เหตุที่เลือกบทวรรณคดีทั้งสองเรื่องนี้ ก็เพราะจากการอ่านและศึกษาเนื้อหาของบทอัศจรรย์ในบทประพันธ์ผู้ศึกษาวิจัยได้ตั้งข้อสังเกตว่าความรักที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครในบทประพันธ์นั้นเป็นความรักซึ่งเกิดจากอารมณ์และตัณหา เนื่องจากเนื้อหาที่ปรากฏในบทประพันธ์จะบรรยายถึงความสวยและความหล่อของตัวละคร นำมาซึ่งความหลงใหล รักใคร่และพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อให้ได้มาซึ่งการครอบครองในฐานะของการเป็นสามีและภรรยา ยกตัวอย่างเช่นวรรณคดีเรื่อง ลิลิตพระลอ ตัวละครพระลอถูกประพันธ์ไว้ว่า เป็นชาย

หนุ่มที่มีหน้าตาผิวพรรณหล่อประดุจเทพบุตร จนทำให้พระเพื่อนและพระแพงเกิดความรู้สึกหลงใหล ทั้งที่ยังมิเคยได้พบได้ยินเพียงแค่คำเล่าลือเป็นต้น และเมื่อถึงบทที่กล่าวถึงการร่วมเพศของตัวละครในบทอัศจรรย์จะเขียนไว้อย่างชัดเจนว่ากามวิสัยของตัวละคร ที่ถูกเขียนไว้ในบทประพันธ์นั้นดำเนินไปอย่างไรตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงจุดสุดยอด แต่ด้วยสำนวนและถ้อยคำที่ไพเราะแฝงกับความหมายที่ลึกซึ้งของภาษาที่นำมาใช้เขียนทำให้บทวรรณกรรม ดูปกติธรรมดา จนบางครั้งผู้อ่านไม่รู้เลยว่า ผู้ประพันธ์ได้บรรยายบทรักไว้อย่างถึงพริกถึงขิง นอกจากการอ่านบทวรรณกรรมแล้วนั้นผู้ชมการแสดงอาจได้รับรู้บทวรรณกรรมผ่านการแสดงนาฏศิลป์ไทยแบบจารีต ทั้งในการแสดงละครไทย และระบำเป็นชุดเป็นตอนต่าง ๆ แต่การแสดงที่นำเสนอในแบบจารีตนั้นก็จะมีข้อจำกัดทางการแสดง มักไม่นิยมนำเสนอบทรัก หรือบทการร่วมประเวณีของตัวละครแบบตรงไปตรงมา นิยมใช้ลีลาของการแสดงที่สื่อความหมายในเรื่องของการร่วมประเวณีมาให้ผู้ชมได้รับรู้แทนซึ่งก็ไม่ชัดเจนนัก ทั้งนี้เนื่องจากขนบและจารีตทางวัฒนธรรม ทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจในเรื่องของการออกแบบบทการแสดงโดยใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปะ (Expressionism) มาขยายแรงบันดาลใจในการสร้างบทการแสดงที่นำเสนอเรื่องราวของการร่วมประเวณีระหว่างตัวละครชายและหญิงผ่านบทการแสดงแบบตรงไปตรงมาแต่ยังคงไว้ซึ่งขนบและจารีตทางวัฒนธรรมของสังคมไทย เพื่อให้ได้ภาพของการเคลื่อนไหว ตรงตามบทการแสดงและความต้องการของผู้ศึกษาวิจัยอย่างชัดเจน แต่อยู่บนพื้นฐานของงานศิลปะเพื่อศิลปะในแบบนาฏยศิลป์อาจกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงออกแบบตรงไปตรงมา (Expresstionish) ในแบบของสังคมไทย นอกจากนี้ยังได้นำแนวคิดหลักในเรื่องของการมองและการแอบดูมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทการแสดง โดยได้กำหนดบทการแสดงไว้อย่างเป็นเอกภาพ 4 องก์ด้วยกันคือ องก์ที่ 1 กำเนิดของตัณหา องก์ที่ 2 คลั่งรักหลงใหล องก์ที่ 3 แอบมอง และองก์ที่ 4 ผูกพันลงเอย

Chulalongkorn University

5.2.1.2 การคัดเลือกนักแสดง การคัดเลือกนักแสดงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้ศึกษาวิจัยคำนึงถึงประสบการณ์ทางด้านการแสดงงานนาฏยศิลป์ของนักแสดงเป็นเรื่องแรกที่กล่าวเช่นนี้เพราะว่านักแสดงจะต้องนำประสบการณ์ของตนเองมาใช้ในการแสดง เพื่อสื่อสารทางด้านอารมณ์และถ่ายทอดความหมายของแนวคิดผ่านลีลาทางนาฏยศิลป์โดยผู้วิจัยใช้วิธีการคัดเลือกนักแสดงโดยวิธีการที่เรียกว่า ทรายเอาท์ (Tryout) ซึ่งเป็นการคัดเลือกนักแสดงที่ผู้วิจัยได้พิจารณาไว้ก่อนแล้ว เนื่องจากเล็งเห็นความสามารถและประสบการณ์ทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ โดยเริ่มต้นจากนักแสดงจำนวนทั้งสิ้น 3 คน ประกอบไปด้วยนักแสดงชาย 1 คน และนักแสดง หญิง 2 คน โดยต้องการสื่อความหมายในเรื่องของตัวละครตามวรรณคดีไทยที่กล่าวถึงความรักระหว่าง ผู้ชาย 1 คน และผู้หญิง 2 คน จากนั้นได้ดำเนินการคัดเลือกนักแสดงเพิ่มเติม อีก 7 คน เพื่อนำมาเป็นหมู่มวลในการดำเนินเรื่องราวตามบทการแสดงที่ได้กำหนดไว้ ทำให้ได้นักแสดงที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้

ประกอบด้วย นักแสดงผู้หญิงจำนวน 3 คน นักแสดงผู้ชายจำนวน 7 คน รวมทั้งสิ้นจำนวน 10 คน โดยนักแสดงทั้ง 10 คน จะเป็นผู้ที่มีทักษะทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นส่วนใหญ่โดยผู้วิจัยไม่ต้องการนักแสดงที่มีทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกเป็นหลัก ทั้งนี้เพื่อจะทำให้ได้นักแสดงที่ขาดความถนัดในบางเรื่อง เพื่อที่ผู้วิจัยจะสามารถออกแบบและกำกับลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงได้อย่างตรงตามเป้าหมายของการวิจัยในครั้งนี้

5.2.1.3 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ผู้วิจัยใช้แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาเป็นแนวทางในการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวให้กับนักแสดงโดยใช้การออกแบบจากท่าทางที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหลร่างกายทางด้านนาฏยศิลป์แบบทำน้อยได้มาก (Less Is More) ทั้งนี้ก่อนการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง ผู้วิจัยได้ให้นักแสดงศึกษาบทอัศจรรย์ จากบทประพันธ์ ละครเสภาขุนช้างขุนแผน และลิลิตพระลอพร้อมทั้งได้ให้ข้อมูลแก่นักแสดงในเรื่องความหมายของ บทอัศจรรย์ ตามบทประพันธ์ที่ได้หยิบมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบบทการแสดง จากนั้นจึงได้ดำเนินการทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการด้นสด (Improvisation) เพื่อค้นหาลีลาทางนาฏยศิลป์ตามจินตนาการและความรู้สึกของนักแสดง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดโจทย์ให้กับนักแสดง (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 4 หัวข้อ 4.2.1.1 การปฏิบัติการเพื่อค้นหาทิศทางก่อนการดำเนินการทดลองเคลื่อนไหวร่างกายด้นสด (Improvise) ในหน้า 192) เพื่อให้ได้รูปแบบของลีลาการเคลื่อนไหวที่เกิดจากตัวตนของนักแสดงเอง จากนั้นจึงนำลีลาที่ได้ค้นพบมาเรียงร้อยเป็นเรื่องราวตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เพื่อให้ได้ลีลาทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีความหมายสอดคล้องและเป็นไปตามบทการแสดง

Chulalongkorn University

5.2.1.4 เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เนื่องจากการศึกษาวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่ได้นำการขับเสภาตามลักษณะของการแสดงละครเสภาที่อยู่ในวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผนมาเป็นเสียงที่ใช้ในการประกอบลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง ผู้วิจัยจึงได้ดัดแปลงการขับเสภาให้มีทำนองที่ยาวขึ้นกว่าการขับเสภาดั่งเดิมในแบบมาตรฐาน ทั้งนี้เพื่อยืดจังหวะให้นักแสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาทางนาฏศิลป์ได้ทันตามบทร้องและสอดคล้องกับความหมายตามบทอัศจรรย์จากวรรณคดีที่นำมาใช้ประกอบการแสดง ทั้งนี้ผู้วิจัยยังได้นำแนวคิดจากวัฒนธรรมตะวันออกที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อในเรื่องของกามวิสัย ตามตำรากามสูตรของฮินดูมาเป็นแนวทางในการออกแบบเสียงประกอบการแสดงโดย ผู้วิจัยได้ออกแบบเสียงที่นำมาใช้ประกอบการแสดงให้ให้มีกลิ่นอายของวัฒนธรรมอินเดีย โดยใช้เพียงแค่เสียงร้องด้วยวิธีการเอื้อนในแบบพื้นเมืองของอินเดียคล้ายเสียงของการสวดในการทำพิธีกรรมตามหลักความเชื่อทางวัฒนธรรมฮินดูโบราณ เสียงที่ร้องออกมาเป็นเพียงการเอื้อนแบบด้นสด (Improvise) ไปตามบันไดเสียงหลักโดยไม่ร้องเกาะ

กับกลุ่มเสียง ไม่เป็นคำและไม่มีความหมาย เพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึกที่เคร่งขรึมให้กับนักแสดงและผู้ชมการแสดง สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลักและนำมาใช้ผสมกับเครื่องดนตรีสากล อันประกอบไปด้วย 1.อีเล็กทรอนิกส์คีย์บอร์ด (Electronic Keyboard) จำนวน 1 ชิ้น 2.ระนาดเอก จำนวน 1 ราง 3.ซออู้จำนวน 1 คัน 4.กลองแขก จำนวน 1 คู่ และ 5.เครื่องประกอบจังหวะอันได้แก่ ฉิ่งและกรับ โดยดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบลีลานั้นเป็นเพลงที่ไม่มีทำนอง ผู้บรรเลงจะใช้วิธีการบรรเลงโดยอิสระด้วยการด้นสด (Improvise) ไปตามลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง (ดังที่ผู้วิจัยเคยนำเสนอไว้แล้วในบทที่ 3 ในงานสร้างสรรค์ของนราพงษ์ จรัสศรี หน้าที่ 150 หัวข้อเสียงและดนตรีประกอบการแสดง) หลักในการออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ดังที่ได้กล่าวไว้จะช่วยสร้างบรรยากาศของการนำเสนอผลงานการแสดงให้ดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เสียงจะเป็นสิ่งที่ช่วยสื่อความหมายของการนำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งจะส่งผลต่อการรับรู้และกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชม ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องการให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงความรู้สึกในการชมการแสดงที่เสมือนจริง (Real Situation) จึงได้ใช้ดนตรีสดมาประกอบการนำเสนอผลงานโดยไม่ใช่เครื่องขยายเสียง เพื่อต้องการให้เกิดความเป็นธรรมชาติของเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงในงานวิจัยครั้งนี้

5.2.1.5 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง เรื่อง“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”นั้น เป็นผลงานที่ได้แนวเรื่องจากวรรณกรรมไทย และได้แนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจากการมองและการแอบดู ดังนั้นผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับการนำอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงมาใช้ โดยจะต้องคำนึงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทยแบบพื้นบ้านและจะต้องมีความสอดคล้องกับเรื่องของการแอบดูและการมอง ผู้วิจัยได้นำอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อสนับสนุนแนวคิดในเรื่องของการแสดงที่ว่าด้วยเรื่องของการแอบมองโดยอุปกรณ์ที่นำมาใช้ประกอบการแสดงจะเป็นสิ่งช่วยสนับสนุนแนวคิดในเรื่องของการมองและการแอบดูการนำอุปกรณ์มาใช้ประกอบการแสดงนั้นจะช่วยส่งผลต่อการรับรู้ให้กับผู้ชมการแสดง โดยอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ได้ถูกนำมาใช้นั้นจะปรากฏในทุกองก์ของบทการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่นำมาใช้ในการแสดงประกอบด้วย 1. มุ้ง 2. เสาไม้ทรงกลม 3. แท่นไม้รูปวงกลมสำหรับรองรับเสาไม้ 4. ตะเกียงไฟ 5. ฉากไม้ฝาบ้านเรือนไทย 6. กระจกเงา 7. โอ่งน้ำและ8.ขันตักน้ำ การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่ผ่านมายังไม่เคยปรากฏมีการใช้อุปกรณ์เหล่านี้มาประกอบการแสดงจึงทำให้ผลงานชิ้นนี้มีความสร้างสรรค์ นอกจากนี้ อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการแสดงนั้น มิได้ทำหน้าที่เป็นเพียงแค่อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงเท่านั้น แต่อุปกรณ์ยังให้ความหมายในเรื่องของสัญลักษณ์แทนความหมายที่เกี่ยวของกับเรื่องของเพศและการแอบมองได้อีกด้วยโดยผู้วิจัยได้นำแนวคิดในเรื่องสัญวิทยา (Semiology) มาเป็นแนวทางในการออกแบบด้วย

วิธีคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ ที่สามารถถ่ายทอดความหมายของการแสดงผ่านอุปกรณ์ประกอบการแสดงสามารถสร้างการรับรู้ให้กับผู้ชมการแสดงได้

5.2.1.6 การออกแบบสถานที่แสดง ผู้วิจัยให้ความสนใจกับสถานที่ที่ไม่ใช้เวทีการแสดง เนื่องจากต้องการนำเสนอลีลาและรูปแบบของการแสดงให้สมจริงมากที่สุด ดังนั้นหากต้องแสดงอยู่บนเวทีการแสดงหรือภายในโรงละคร อาจเกิดข้อจำกัดในเรื่องของความสมจริงบางประการ ที่อาจส่งผลต่อการรับรู้ของผู้ชมการแสดง ดังนั้นผู้วิจัยจึงให้ความสนใจกับสถานที่แสดงที่อยู่กลางแจ้ง โดยมุ่งความสนใจไปกับการแสดงบนพื้นสนามหญ้า จึงได้นำแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบสถานที่แสดง โดยเลือกใช้ลานสนามหญ้าบริเวณลานพิพิธศิลป์ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากเป็นพื้นที่เปิดโล่ง มีพื้นหญ้า และส่วนของเวทีที่สร้างลอยไว้บนพื้นสนามหญ้า บริเวณโดยรอบของสนามหญ้าสามารถจัดเป็นที่นั่งให้กับผู้ชมการแสดงโดยไม่มีการแบ่งแยกพื้นที่ของผู้ชมและพื้นที่สำหรับทำการแสดงอันจะส่งผลในเรื่องของการรับรู้ให้กับผู้ชมในเรื่องของความรู้สึกที่เหมือนจริงตรงตามความต้องการของผู้ศึกษาวิจัย ที่ต้องการนำเสนอผลงานด้วยการสร้างความรู้สึกที่เหมือนจริงให้กับผู้ชมการแสดง

5.2.1.7 การออกแบบแสง การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทดลองการนำเสนอผลงานจำนวน 2 ครั้ง ครั้งแรกแสดงในเวลากลางวันโดยเลือกใช้แสงธรรมชาติในการนำเสนอผลงาน และนำเสนอครั้งที่ 2 เป็นช่วงเวลากลางคืน โดยการแสดงในช่วงกลางคืนมีการออกแบบการใช้แสงประกอบการแสดงด้วยการเลือกใช้แสงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ เนื่องจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในประเด็นของตัณหาเป็นงานที่ต้องการนำเสนอในเรื่องของกามวิสัย (Erotic) ผู้วิจัยจึงกำหนดการออกแบบแสงให้มีความเลือนลางเนื่องจากไม่ต้องการให้เกิดความชัดเจนมากนัก การออกแบบแสงที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงเวลากลางคืนเลือกใช้สีส้มซึ่งเป็นสีโทนร้อน (Warm Clor) กับนักแสดง และเลือกใช้สีโทนเย็น (Cool Color) กับฉาก เช่นกำแพง และฝาเรือนไทยที่ใช้เป็นอุปกรณ์ในการประกอบการแสดง ทั้งนี้ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการที่จะนำเสนอผลงานให้มีความแตกต่างจากงานการแสดงที่ผ่านมาซึ่งมักนิยมใช้แสงช่วยสร้างอารมณ์ความรู้สึก และเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในระหว่างการแสดง ในงานการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในชิ้นนี้จะมุ่งความสำคัญไปที่การเลือกใช้แสดงจากธรรมชาติซึ่งเป็นแสงสว่างในช่วงเวลากลางวันเพื่อสร้างอารมณ์และบรรยากาศที่ให้ความสมจริงทางการแสดงมากที่สุดผู้ชมสามารถรับรู้อารมณ์และลีลาของนักแสดงได้อย่างชัดเจนและสมจริงยิ่งขึ้นโดยผู้ศึกษาวิจัยได้ใช้มุ้งมาเป็นอุปกรณ์สร้างความเลือนลางเพื่อลดความอุจาดและอนาจารของการแสดงฉากกามวิสัย (Erotic) ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้

5.2.1.8 การออกแบบเครื่องแต่งกาย การแต่งกายของนักแสดงในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นั้น เน้นไปที่ความเป็นไทย เรียบง่าย (Minimalism) และสามารถสร้างความคล่องตัวให้กับนักแสดง สีที่ใช้เน้นสีที่ให้ความเก่า ดูแล้วมีความขลังโดยวิธีการนุ่งผ้าของนักแสดงชายและนักแสดงหญิง ได้นำแนวคิดมาจากการศึกษาผลงานสร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี ในเรื่องนารายณ์อวตาร และ พระมหาชนก โดยได้นำการนุ่งผ้าของตัวละครนนทก และพระมหาชนกมาเป็นแนวทางในการนุ่งห่มเสื้อผ้าให้กับนักแสดงทั้งชายและหญิง นอกจากนี้ได้ใช้ทฤษฎีในแบบศิลปะสมัยใหม่ (Postmodern) มาใช้ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ด้วยการให้นักแสดงหญิง 1 คนสวมใส่ชุดราตรีสีแดงซึ่งเป็นสีโทนร้อน (Warm Color) และนักแสดงชายและหญิงอีก 1 คู่ใส่สูทและชุดราตรีสั้น ลายตาราง สีขาวและสีดำ ซึ่งได้นำแนวคิดของนักออกแบบ (Erte) มาเป็นแนวทางในการออกแบบเสื้อผ้าให้กับนักแสดง โดยนักแสดงทั้งสามคนจะเดินอยู่ทามกลางนักแสดงชายหญิงที่สวมใส่เครื่องแต่งกายแบบไทยโบราณ ทำให้เห็นความแตกต่างของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ความแตกต่างของยุคสมัย ที่ถูกนำมาจัดวางไว้ในองก์การแสดงเดียวกันตามแนวคิดในแบบหลังสมัยใหม่

5.2.2 แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผลของการดำเนินการศึกษา ในเรื่องของแนวคิดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเด็นของตันหาจากบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทย ผู้วิจัยสามารถจำแนกหัวข้อในเรื่องของแนวคิดที่มีความเกี่ยวข้องและถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานไว้ทั้งสิ้น 9 ประเด็นที่สำคัญคือ 1.การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย 2.การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย 3.การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ 4.การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานนาฏยศิลป์ 5.การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 6.การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 7.การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 8.การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์ 9.การคำนึงถึงเอกลักษณ์ไทย โดยจะได้สรุปสาระสำคัญในแต่ละประเด็นได้ดังนี้

5.2.2.1 การคำนึงถึงเนื้อหาของตัณหาจากวรรณกรรมไทย จากอดีตจนถึงปัจจุบันการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่ปรากฏผลงานในประเทศไทย แม้ว่าส่วนใหญ่จะอาศัยแรงบันดาลใจและเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ เช่น วัฒนธรรม ประเพณี พิธีกรรมหรือวรรณกรรม ฯลฯ แต่ก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่ศิลปินจำนวนไม่น้อยหยิบหยกเอาเหตุการณ์หรือเรื่องราวใกล้ตัวมาเป็นแก่นในการนำเสนอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสาระสำคัญที่ปรากฏในวรรณกรรมหรือวรรณคดีไทยก็เป็นอีกหนึ่งตัวอย่างของงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ แต่สิ่งที่น่าสังเกตคือ แนวคิดในวรรณกรรมไทยมักจะเกี่ยวข้องกับความรัก การฝ่าฟันอุปสรรค การตีแผ่เรื่องราวชีวิตของตัวละครในแง่มุมที่หลากหลาย ประเด็นของ

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเชิงสร้างสรรค์ในครั้งนี้คือ การนำเสนอสาระสำคัญของกามวิสัยที่เกิดจากตัณหาและกามารมณ์นำเสนอร่วมกับความคิดในเรื่องของการมองและการแอบดู ผ่านเนื้อหาที่ได้นำมาจากบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย 3 เรื่อง ได้แก่ ขุนช้างขุนแผน ไกรทอง และลิลิตพระลอ เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่า วรรณคดีไทยทั้ง 3 เรื่องนั้น เป็นวรรณคดีที่ได้รับความนิยมในหมู่นักวิชาการวรรณคดี อีกทั้งในทางนาฏยศิลป์ไทยแบบอนุรักษ์ ตามแบบแผนของกรมศิลปากร ก็ยังนำเรื่องราวของวรรณคดีทั้ง 3 เรื่องนี้ ไปสร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบและการนำเสนอที่แตกต่างกันออกไปด้วยเช่นกัน

5.2.2.2 การคำนึงถึงการสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเชิงสร้างสรรค์ โดยส่วนใหญ่ที่พบเห็นกันในปัจจุบัน ผู้ชมส่วนใหญ่ก็มักจะเป็นนิสิตนักศึกษา บุคคลทั่วไปทั้งที่อยู่ในวงการนาฏยศิลป์ วงวิชาการรวมถึงผู้ชมจากหลากหลายสถานะ ที่มาชมและให้กำลังใจผู้สร้างสรรค์ผลงานประเด็นของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเชิงสร้างสรรค์ในครั้งนี้คือ การนำเสนอสาระสำคัญของกามวิสัยที่เกิดจากตัณหาและกามารมณ์นำเสนอร่วมกับความคิดในเรื่องของการมองและการแอบดู ผ่านเนื้อหาที่ได้นำมาจากบทอัศจรรย์จากวรรณคดีไทย 3 เรื่อง ได้แก่ ขุนช้างขุนแผน ไกรทอง และลิลิตพระลอ เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่า วรรณคดีไทยทั้ง 3 เรื่องนั้น เป็นวรรณคดีที่ได้รับความนิยมในหมู่นักวิชาการวรรณคดี อีกทั้งในทางนาฏยศิลป์ไทยแบบอนุรักษ์ ตามแบบแผนของกรมศิลปากร ก็ยังนำเรื่องราวของวรรณคดีทั้ง 3 เรื่องนี้ ไปสร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบและการนำเสนอที่แตกต่างกันออกไปด้วยเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2.3 การคำนึงถึงตัณหาในบริบทของสังคมไทย เมื่อกล่าวถึง“ตัณหา”มักจะคุ้นเคยกันในทำนองที่เป็นประเด็นเกี่ยวกับการกระตุ้นเตือนให้เกิดความรู้สึกทางเพศ รู้จักกันอีกชื่อหนึ่งคือ “กามวิสัย”ซึ่งตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า อีโรติก (Erotic) จึงกล่าวโดยอนุโลมว่า “ตัณหา” ในบริบทของงานวิจัยเรื่องนี้ จึงมีความหมายสอดคล้องและตรงกับคำว่า “กามวิสัย” ซึ่งมุ่งเน้นการเล่าเรื่องราวที่เป็นการกระตุ้นความตื่นตัวหรือเร่าร้อนแก่อารมณ์ทางเพศ โดยมากมักพบเห็นได้จากงานศิลปกรรมแขนงอื่นมากกว่าประเภทนาฏยศิลป์ เป็นต้นว่าจิตรกรรม ประติมากรรม หรืองานปูนปั้นต่าง ๆ ผลงานนาฏยศิลป์ที่มีเนื้อหากล่าวถึงเรื่องกามวิสัยโดยตรงนั้น อาจมีเรื่องของความเหมาะสมจรรยาบรรณ หรือวัฒนธรรมในการตีแผ่เรื่องราวกามวิสัยที่อยู่ในกรอบหรือเกณฑ์ที่ทางสังคมในประเทศไทยได้กำหนดเอาไว้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อพิจารณาแล้วก็มักจะพบว่า เนื้อหาทางกามวิสัยกับงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย เป็นผลงานที่เผยแพร่ได้อย่างจำกัด แต่ก็มิได้หมายความว่าผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ไม่สามารถนำเนื้อหาทางกามวิสัยมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้าง

งาน ส่วนหนึ่งนั้นคงเห็นได้จากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก ตามแบบฉบับของกรมศิลปากร เช่น การแสดงละครรำประกอบเรื่อง พระลอ ซึ่งเป็นละครพันทาง ที่มีการพรรณนาเรื่องราวและแสดงท่าทางประกอบในทำนองของกามวิสัย จุดที่น่าสังเกตประการหนึ่งคือ กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในประเทศไทย ที่คำนึงถึงเรื่องตัณหาในบริบทสังคมไทย มักจะอาศัยบทขับร้อง บทประพันธ์ เป็นตัวดำเนินเรื่องราว มากกว่าที่จะอาศัยลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายของผู้ร่ายรำหรือผู้แสดง เป็นตัวถ่ายทอดโดยตรง อย่างไรก็ตาม จากข้อคิดเห็นของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ดังที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยมีมุมมองที่คิดเห็นเพิ่มเติม กล่าวคือ สังคมไทยเป็นสังคมที่ยึดถือเอาวัฒนธรรมเป็นใหญ่ การอธิบายเรื่องเพศ ตัณหา กามวิสัย จึงเป็นเรื่องที่ควรกระทำในที่รโหฐาน ผู้ปกครองที่มีบุตรหลานเป็นเยาวชนหรือวัยรุ่นที่มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านร่างกาย เป็นวัยที่กำลังเจริญเติบโต มีการเปลี่ยนแปลงของจิตใจ และมักสนใจเพศตรงข้าม หรือสนใจเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับเพศ ก็มักได้รับการอธิบายอย่างไม่เปิดเผย ทำให้กลุ่มเยาวชนหรือวัยรุ่นเหล่านั้นต้องหันไปศึกษาและเรียนรู้เรื่องตัณหาหรือกามวิสัยจากเพื่อนในวัยเดียวกัน ขาดความถูกต้อง ขาดการเรียนรู้ที่ถูกวิธี ซึ่งที่กล่าวมานี้ผู้วิจัยมิได้มีเจตนาที่จะวิพากษ์สังคมไทยในทางลบ แต่เป็นการอธิบายเพื่อให้เห็นภาพที่ชัดเจนขึ้นเกี่ยวกับการเรียนรู้และถ่ายทอดเรื่องตัณหาหรือกามวิสัยที่อยู่ในบริบทสังคมไทย ที่ส่วนใหญ่มองว่าเป็นเรื่องต้องห้ามนั่นเองในทางตรงกันข้าม ประเทศที่ได้รับการพัฒนาทางด้านสังคม เศรษฐกิจ การสื่อสาร เช่น ประเทศในแถบตะวันตกหลาย ๆ ประเทศนั้น ต่างก็มองว่าเรื่องเพศหรือกามวิสัย เป็นเรื่องปกติธรรมชาติ และควรปลูกฝังบุตรหลานให้รู้จักพฤติกรรมของมนุษย์ดังกล่าว ในทางที่ถูกต้อง เช่น การรู้จักป้องกันโดยสวมถุงยางอนามัย หรือการคุมกำเนิดด้วยวิธีการต่าง ๆ (ในกรณีนี้ ผู้วิจัยมิได้เจาะจงว่า ประเทศตะวันตกที่เจริญแล้ว จะไม่มีปัญหาเรื่องการทำแท้ง การท้องก่อนวัยอันควร หรือปัญหาการล่วงละเมิดทางเพศแต่อย่างใด) ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นว่า บริบททางสังคมของประเทศโลกตะวันตกยอมรับและเปิดกว้างให้กับการพูดคุยและเรียนรู้เรื่องตัณหาหรือกามวิสัยอย่างตรงไปตรงมา โดยบุคคลในครอบครัวมีส่วนในการอธิบายข้อเท็จจริง ข้อควรปฏิบัติหรือระวังเมื่อบุตรหลานต้องเข้าไปอยู่ในพื้นที่หรือบรรยากาศที่เสี่ยงต่อพฤติกรรมในลักษณะกามวิสัย

5.2.2.4 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานนาฏยศิลป์ คำว่า“ความคิดสร้างสรรค์” ในที่นี้ ผู้วิจัยหมายถึง ความแปลกใหม่ ความแตกต่าง ที่ผิดแผกไปจากเดิม โดยมุ่งเน้นในเรื่องผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งพิจารณาในด้านองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ทั้ง 8 ประการ ว่าแต่ละองค์ประกอบ มีลักษณะใดบ้างที่ถือได้ว่าเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงความคิดสร้างสรรค์ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น เพราะหากสังเกตผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยส่วนใหญ่ พบว่าการคิดแบบสร้างสรรค์มักมุ่งเน้นไปด้านลีลาการเคลื่อนไหว อุปกรณ์ประกอบการแสดง หรือดนตรี เป็นสำคัญ ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นเสมือนกุญแจเปิดประตูแห่งความมหัศจรรย์ ความแปลกใหม่ และความตื่น

ตาตื่นใจ ให้กับเหล่าบรรดาผู้ที่มาชมงานศิลปะ สร้างความประทับใจ และอาจเกิดเป็นแรงบันดาลใจในการผลิตงานนาฏยศิลป์ต่อ ๆ ไปในอนาคตได้ด้วย

5.2.2.5 การคำนึงถึงการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเชิงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ในการสร้างสรรค์และออกแบบการแสดงดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” จุดที่น่าสนใจคือ ผู้วิจัยเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ต้องการนำเสนอถึงความเป็นวัฒนธรรมร่วมกัน ระหว่างสมัยอดีตและสมัยปัจจุบัน โดยอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ใช้ในการแสดงจะนำเสนอหรือแอบแฝงไปด้วยความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอทั้งโดยที่ตั้งใจ และไม่ตั้งใจ อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาประเด็นของการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง และสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ขอนำเสนอทรรศนะที่เกี่ยวข้องของทั้งสองเรื่อง ซึ่งผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความสอดคล้องกับผลการวิจัยในครั้งนี้

การเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง และสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์จึงเป็นประเด็นที่ผู้ออกแบบผลงานหลาย ๆ คนควรจะต้องนึกถึงเป็นอันดับต้น ๆ ในกรณีนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการเลือกใช้อุปกรณ์ที่หลากหลายแต่เป็นอุปกรณ์ที่อยู่ในกระแสของวัฒนธรรมความเป็นพื้นบ้าน โดยนำแนวคิดมาจากวรรณคดีไทยที่ใช้เป็นพื้นฐานในการออกแบบการแสดง ซึ่งอุปกรณ์ที่ผู้วิจัยเลือกใช้นั้นได้แก่

1) อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็นเสาไม้กลึง และ ฐานรองรับเสาไม้ทำหน้าที่ของอุปกรณ์การแสดงคือ เป็นหลักยึดของเสามุ้ง และหน้าที่เชิงสัญลักษณ์คือ แสดงสถานะเรื่องกามวิสัย โดยนำเสาไม้มากระทบกับฐานรองรับเสาไม้อย่างรุนแรงจนเกิดเสียงจากการกระแทกเสียดสีกัน ทำให้เกิดมุมมองในเรื่องของอารมณ์และความรู้สึกทางเพศ ผ่านสัญลักษณ์ทางเสียงที่เกิดขึ้น

2) อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น ผ้ามุ้ง สื่อถึงบรรยากาศของชาวบ้านความเป็นสามัญชนทั่วไปตามบทวรรณคดีไทย โดยในห้องนอนมักจะผูกมุ้งเอาไว้เป็นมุมสี่มุม เพื่อใช้กันสัตว์เลื้อยคลานหรือยุงที่จะเข้ามาก่อกวนผู้อาศัยในยามวิกาล และหน้าที่เชิงสัญลักษณ์คือ เป็นการนำเสนอถึงความเป็นผู้หญิงในบทบาทของเจ้าสาวตามอุดมคติของตะวันตก ที่สวมใส่ชุดแต่งงานซึ่งมีชุดที่กรอมยามคลุมส้นเท้าหรือลากยาวไปกับพื้นดิน และมีผ้าตะข่ายหรือผ้ามุ้งบาง ๆ มาปิดบังใบหน้า ซึ่งแสดงออกถึงความคลุมเครือ การปิดบัง และการเปิดเผยตัวตนในขณะเดียวกัน เสมือนกับเรื่องของกามวิสัยที่เป็นเรื่องซึ่งจำเป็นจะต้องปิดบังหรือเปิดเผยในที่ส่วนตัวเท่านั้น

3) อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็นฝาผนังบ้านเรือนไทยสื่อถึงบรรยากาศของวรรณคดีไทย โดยใช้แนวทางมาจากวรรณคดีไทยเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นฝาบ้านแบบสมมุติคือมีเพียง 2 ด้าน ทำมุมประมาณ 45 องศา มีบานเลื่อนที่ทำจากไม้ ซึ่งนักแสดงสามารถเลื่อนเปิดและปิดได้ ให้ความคิด

คำนึงถึงความเป็นพื้นบ้าน วิถีชีวิต และวัฒนธรรมท้องถิ่น อันเป็นส่วนสำคัญที่ปรากฏในวรรณคดีไทย ทั้ง 3 เรื่องที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างผลงาน และหน้าที่เชิงสัญลักษณ์คือ ปราการปกปิด ปกป้อง และปิดกั้น ระหว่างเหตุการณ์ภายในและภายนอก โดยอาศัยเรื่องของมุมมอง การแอบ และการมองเห็น มาเป็นส่วนสำคัญในการมีส่วนร่วมกับอุปกรณ์ดังกล่าว ผ่านการมองลอดที่บานเลื่อนหน้าต่างไม้ แบ่งแยกพื้นที่โลกของคนดูและโลกของนักแสดงออกจากกันอย่างเด็ดขาด แต่มีส่วนร่วมภายใต้ช่องบานเลื่อนที่ผู้ชมสามารถมองเห็นนักแสดงจากด้านนอกได้

4) อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น กระจกสะท้อนในงานจราจร ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากกิจวัตรประจำวันของมนุษย์ปัจจุบัน เมื่อเวลาขับรถไปในที่ที่เป็นมุมอาคาร มุมถนน ซึ่งเป็นมุมทึบหรือมุมอับ และทัศนะวิสัยในการมองเห็นรถหรือยานพาหนะอื่น ๆ ลดลง ก็จะมีการใช้กระจกสะท้อนบานใหญ่ ๆ ติดตั้งอยู่ที่บริเวณมุมถนนหรืออาคารนั้น ๆ เพื่อให้ผู้สัญจรไปมาสามารถมองเห็นได้ การเลือกใช้อุปกรณ์นี้ผู้วิจัยมีแนวคิดคำนึงในเรื่องของการมองเห็น การแอบดูเป็นหลัก เพราะผู้ชมไม่ต้องชำเลืองดูนักแสดงที่อยู่ด้านหลังฝาผนังบ้านเรือนไทย แต่อาศัยการมองนักแสดงที่เป็นเงาตกสะท้อนที่กระจกนั้นแทน ให้ความรู้สึกการแอบมองอย่างไม่ตั้งใจของผู้ชม

5) อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น โอ่งน้ำ การเลือกใช้อุปกรณ์นี้ผู้วิจัยคิดคำนึงถึงเรื่องของวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของการอาบน้ำในวรรณคดีไทยเป็นสำคัญ ที่มักจะอาบน้ำจากตุ่มน้ำที่ตั้งอยู่ภายนอกเรือนอาศัย โดยใช้สายน้ำทำหน้าที่เป็นอุปกรณ์เชิงสัญลักษณ์ประกอบร่วมที่สร้างความรู้สึกในด้านกามวิสัย การชำระล้าง และการทำความสะอาดหลังเสร็จกิจกรรมทางเพศของตัวละคร โดยผู้ชมอาจตีความจากภาพที่เกิดขึ้นเป็นในลักษณะความงามของการเคลื่อนไหวที่เป็นธรรมชาติ เพราะนักแสดงทำท่าทางหรือแสดงลีลาที่ไม่มีการประดิษฐ์ เป็นการเคลื่อนไหวที่มาจากความจริงแท้ของจิตใต้สำนึก

6) อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็น คบเพลิงไฟ สร้างจินตนาการในด้านบรรยากาศของการแสดง โดยในสมัยอดีตไม่มีไฟฟ้าใช้ ชาวบ้านหรือผู้คนจะใช้แสดงสว่างจากเพลิงไฟ จากตะเกียง ดังนั้นการแสดงนี้จึงเป็นการสร้างความคิดคำนึงเกี่ยวกับบรรยากาศของการแสดงที่เสมือนกับให้ผู้ชมได้เข้าไปมีส่วนร่วมจริง ๆ กับวรรณคดีไทย และหน้าที่เชิงสัญลักษณ์คือ แสงไฟที่กระทบกับนักแสดงก็สร้างความรู้สึกที่พิศวง ลึกลับ น่าค้นหา เปรียบได้กับเรื่องของกามวิสัย ที่ตัวละครต่าง ๆ ก็ยังดำเนินปฏิบัติไปอย่างต่อเนื่องนั่นเอง

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า การคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ เป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้ โดยเฉพาะประเด็นของการนำเสนอหน้าที่ของอุปกรณ์เหล่านั้น ทั้งหน้าที่โดยตรงและหน้าที่โดยอ้อมในลักษณะสื่อสัญลักษณ์นั่นเอง ลักษณะของการคำนึงเรื่องดังกล่าวนี้ ปรากฏอยู่ในองก์ต่าง ๆ ของการแสดงทุกองก์ตั้งแต่ต้นจนเสร็จสิ้นการผู้วิจัยที่ต้องการสะท้อนการคิดคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการ

Chulalongkorn University

แสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ โดยนำเสนอผ่านการเคลื่อนไหวท่าทางของนักแสดงร่วมกับอุปกรณ์ต่าง ๆ อย่างมีคัมภีร์ภาพ เช่น นักแสดงผู้ชายถือไม้พลองซึ่งกำลังใช้กระแทกลงบนแท่นไม้ หรือการใช้ไม้พลองเป็นเสมือนกับเสาบ้านเรือนไทย นักแสดงผู้หญิงที่กำลังนั่งอยู่บนไม้สามเหลี่ยมด้านไม่เท่า นักแสดงชายและหญิงที่แสดงท่าทางถึงกามวิสัยซุกซ่อนอยู่ภายหลังฝาผนังบ้านเรือนไทย โดยมีกระจกงานจราจรคอยเป็นเสมือนความอยากรู้อยากเห็นของผู้ชม เมื่อกิจกรรมของตัวละครแล้วเสร็จก็ปรากฏเรื่องของการอาบน้ำตามแบบวิถีไทยแท้ คือมีการใช้โอ่งน้ำ ตักน้ำอาบในที่โล่งแจ้ง และปิดท้ายด้วยการที่นักแสดงใช้ลมปากค่อย ๆ เป่าคบเพลิงไฟ เป็นการให้สัญญาณหรือแสดงสัญลักษณ์ของการเสร็จสิ้นหรือสิ้นสุดของการแสดงในที่สุด จากที่กล่าวมานี้ ถึงแม้ว่าการคิดคำนึงถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงและสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์จะดูราวกับเป็นการใช้ประโยชน์จากอุปกรณ์นั้นก็ตาม แต่แท้ที่จริงแล้วสิ่งที่สำคัญเลยก็คือ หน้าที่เชิงสัญลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ในทุก ๆ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่ผู้วิจัยปรารถนาที่จะเน้นและนำเสนอผ่านอุปกรณ์เหล่านั้นด้วย

5.2.2.6 การคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ผลงานนาฏยศิลป์โดยส่วนใหญ่นั้น มักจะเป็นการบูรณาการองค์ความรู้หรือทิศทางที่ได้จากทฤษฎีทางด้านศิลปะร่วมด้วยอยู่เป็นปกติวิสัย โดยเฉพาะเมื่อเป็นงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องอาศัยทฤษฎีความรู้จากศาสตร์ใกล้เคียงเพื่อนำมาใช้สร้างงานนาฏยศิลป์ให้เกิดเป็นรูปธรรม มีความโดดเด่น และเกิดความน่าสนใจ ตรงตามเนื้อหาของการแสดงนั้น ๆ เป็นหลักสำคัญ เมื่อพิจารณาเรื่องของการใช้ทฤษฎีในศาสตร์ใกล้เคียงพบว่า การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เกี่ยวเนื่องกับทฤษฎีของนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ดังความเห็นของนักวิชาการและนาฏยศิลปินที่ได้นำเสนอความคิดเห็นเอาไว้ ดังนี้

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า การคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ เป็นแนวคิดที่ค้นพบได้จากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ โดยปรากฏอยู่ในองค์ประกอบของการแสดงในด้านลีลานาฏยศิลป์ ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งเป็นการมุ่งเน้นให้เห็นถึงการผสมผสานและบูรณาการศาสตร์จากทฤษฎีนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ อย่างกลมกลืน ที่สำคัญคือต้องสอดรับกับแนวคิดเรื่องกามวิสัย อันเป็นประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้

การคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งลีลานาฏยศิลป์ ที่มีการออกแบบให้สอดรับกับเสียงดนตรีหรือเพลงประกอบ ร่วมกับเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงอาศัยลีลาการเคลื่อนไหวที่มุ่งเน้นให้เกิดความแปลกแตกต่างไปจากเดิม บนพื้นฐานของกิริยาอาการในชีวิตประจำวัน แทรกผสมเข้ากับการใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ นอกจากนี้ดนตรีประกอบการแสดง ก็ยังอาศัยทั้งการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสด และการขับร้องสด

ให้สอดคล้องกับเนื้อหาของการแสดงและลีลาการเคลื่อนไหว ต่อมาคือเครื่องแต่งกายที่ผสมผสานแนวคิดในด้านการออกแบบเข้าไปด้วย ใช้วัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตกเป็นเครื่องผสมผสาน ผ่านเครื่องแต่งกายตามวิถีไทยในวรรณคดี และตามแบบสมัยใหม่ สุดท้ายคืออุปกรณ์ประกอบการแสดงที่อาศัยความหลากหลาย การคำนึงถึงทฤษฎีการออกแบบทางศิลปะ ในการสร้างอุปกรณ์การแสดง ทั้งหมดที่กล่าวมานี้ จึงสรุปได้ว่า การคิดคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์ เป็นสิ่งที่มีความน่าสนใจและเป็นเรื่องสำคัญในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อย่างมาก เป็นส่วนประกอบที่จะช่วยทำให้ผู้ชมเข้าใจถึงแนวเรื่องและเนื้อหาที่ผู้วิจัยนำมาใช้ตั้งเป็นประเด็นคำถามของงานวิจัยได้อย่างกระจ่างชัดมากขึ้น

5.2.2.7 การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) เป็นลัทธิหนึ่งของนาฏยศิลป์ที่เริ่มเป็นที่รู้จักราวทศวรรษที่ 1960 มีลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ในด้านต่าง ๆ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยพิจารณาสมมติฐานที่ว่า แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จะสามารถค้นพบหรือเกิดขึ้นได้จริงหรือไม่ เพราะในเบื้องแรกนั้น โดยส่วนใหญ่มองว่าแนวเรื่องที่นำมาใช้เป็นเรื่องของวรรณคดีไทย การปรากฏตัวของแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในงานสร้างสรรค์นี้ จึงถือเป็นเรื่องยาก แต่เมื่อลงมือปฏิบัติและทดลองสร้างสรรค์การแสดง กระทั่งนำเสนอผลงานการแสดงออกสู่สาธารณชนแล้ว ก็เป็นที่ประจักษ์ชัดซึ่งแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้ปรากฏตัวขึ้นในผลงานครั้งนี้ด้วย ดังผู้วิจัยจะขออธิบายความเพิ่มเติม ประเด็นแรกการออกแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยส่วนใหญ่มักจะออกแบบองค์ประกอบการแสดงให้มีทิศทางไปที่วัฒนธรรมหรือแนวคิดจากเรื่องหลัก ในที่นี้คือวรรณคดีไทย เพราะฉะนั้นการออกแบบองค์ประกอบการแสดงทั้งหมดก็ควรใช้เรื่อง “วัฒนธรรมไทย” เป็นตัวตั้งต้น แต่เมื่อปฏิบัติการทดลองออกแบบและลงมือทำงานนาฏยศิลป์จริง ๆ แล้ว ผู้วิจัยค้นพบว่า “วัฒนธรรมไทย” ในที่นี้สามารถนำไป “ผสมผสาน” และขัดเกลาร่วมกับแนวคิดจากศาสตร์อื่น ๆ ได้ด้วย จากทรรศนะดังกล่าวของผู้วิจัย จึงเกิดเป็นการนำแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาประกอบร่วมกับผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้

ประเด็นที่สอง องค์ประกอบที่ผู้วิจัยพิจารณาเป็นอันดับแรกเกี่ยวกับการประยุกต์แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่คือ การคัดเลือกนักแสดง ควบคู่ไปกับ การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ทั้งสององค์ประกอบนี้ดูเหมือนว่าจะมีความสอดคล้องกัน ควบคู่เป็นแนวคู่ขนานกันไปพร้อม ๆ กับที่ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ เพราะการเปิดโอกาสให้นักแสดงที่ไม่ได้มีทักษะทางนาฏยศิลป์ มาแสดงผลงานนาฏยศิลป์ ถือเป็นเรื่องที่ศิลปินในยุคปัจจุบันควรให้ความสนใจ

ประเด็นสุดท้ายคือ การสลายรูปแบบที่จัดแสดงในโรงละคร กล่าวคือ การเลือกใช้สถานที่ที่แตกต่างไปจากเดิม ผลการวิจัยครั้งนี้พบว่า ผู้วิจัยใช้สถานที่จัดแสดงเป็นลานสนามหญ้ากลางแจ้ง

ซึ่งการเลือกใช้สถานที่จัดแสดงดังกล่าว ก็ถือเป็นอีกหนึ่งแนวคิดในนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่หรือที่รู้จักกันคือ ศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (Site Specific Art) จึงกล่าวโดยสรุปได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่าการคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เป็นอีกหนึ่งแนวคิดสำคัญที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ครั้งนี้ ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในงานวิจัยเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ได้ค้นพบแนวคิดที่ว่าด้วยเรื่องการคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ดังนั้นการคำนึงถึงแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ จึงปรากฏในองค์ประกอบของการแสดงคือ ด้านนักแสดง ที่ใช้นักแสดงที่หลากหลายความสามารถ ทั้งด้านการขับร้อง นาฏยศิลป์ และการละคร ด้านลีลานาฏยศิลป์ ก็ใช้การเคลื่อนไหวที่มาจากกิจวัตรประจำวันและมีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ด้านสถานที่แสดง ก็เลือกใช้พื้นที่เปิดโล่งกลางสนามหญ้าสีเขียวที่สร้างความรู้สึกโล่ง ไม่แออัด และนำเสนอภาพการแสดงที่แตกต่างไปจากจารีตประเพณีของนาฏยศิลป์ไทย และในด้านเครื่องแต่งกายก็นำเสนอวัฒนธรรมร่วมของตะวันออกและตะวันตกเข้าไว้ด้วยกัน ผ่านนักแสดงกลุ่มเดียวกัน ซึ่งสร้างจินตนาการและความขัดแย้งจากแนวเรื่องที่มาจากวิถีไทยได้อย่างปฏิเสธไม่ได้ แต่ทั้งนี้ความขัดแย้งดังกล่าว ถูกอธิบายด้วยปรากฏการณ์ของแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ทดแทนในที่สุด

5.2.2.8 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์

คุณประโยชน์อย่างหนึ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจนของงานนาฏยศิลป์ก็คือ การสะท้อนสภาวะด้านใดด้านหนึ่งของสังคม วัฒนธรรม หรือชุมชนนั้น ๆ ในงานวิจัยนี้ใช้เรื่องกามวิสัยเป็นแนวทางในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ถือเป็นเรื่องปกติในวงการนาฏยศิลป์ไทยที่จะนำบทประพันธ์จากวรรณคดีโบราณหรือวรรณคดีไทย ที่แสดงเนื้อหาสาระเกี่ยวกับบทอัศจรรย์ใช้ในการแสดง แต่สิ่งที่น่าเน้นคือ ท่าทางเหล่านั้นมักไม่แสดงออกอย่างตรงไปตรงมา แตกต่างไปจากนาฏยศิลป์สร้างสรรค์สกุลอื่น ๆ ที่อาจนำเนื้อหาในแนวทางจากประเด็นกามวิสัยไปสร้างสรรค์ได้อย่างมีอิสรภาพและไร้ขอบเขตทางด้านจารีตประเพณีนาฏยศิลป์ได้อย่างกว้างขวางกว่าสภาพสังคมหรือสภาวะสังคมปัจจุบัน ถือได้ว่าเจริญก้าวหน้าและเติบโตไปอย่างรวดเร็ว ประชากรในสังคมมีเสรีภาพในการรับรู้ข่าวสารและเสพสื่อศิลป์ต่าง ๆ ได้มากขึ้นกว่าในอดีต ผลงานนาฏยศิลป์ไทยตามแบบจารีตประเพณีก็ได้รับการเผยแพร่ออกสู่สาธารณะอย่างเป็นวงกว้างขึ้นกว่าอดีตเช่นกัน จากการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีประเด็นอยากนำเสนอคือ กลุ่มผู้ชม เห็นได้ว่ามีหลากหลายอาชีพและวัยมาเข้าร่วมชมการแสดง จุดที่น่าเน้นคือประเด็นของการนำเสนอเรื่องราวของบทอัศจรรย์ บทกามวิสัย หรือตัณหา จากวรรณคดีไทยนั้น ผลจากแบบสอบถามส่วนใหญ่เห็นว่าเป็นเรื่องที่แปลกและกล้านำเสนอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่มีการเคลื่อนไหวท่าทางที่ตรงไปตรงมา ชัดเจนตรงตามเนื้อหาในบทประพันธ์

การบริหารจัดการศิลปะการแสดงหรือนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน มักอาศัยความนิยมของผู้บริโภคเป็นหลัก ใช้กระแสของโลกตะวันตกเป็นตัวนำทางบ้าง หรือใช้กลุ่มคนสมัยใหม่ที่เสพอิทธิพลจากโลกตะวันตกบ้างเป็นต้น แง่มุมของวรรณคดีไทยจึงมักถูกนำไปใช้เผยแพร่ในรูปแบบที่เป็นสากลมากขึ้น ประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการอธิบายก็คือ สภาวะสังคมเป็นสิ่งสะท้อนหรือนำทางการพัฒนาของศิลปกรรมศาสตร์หลาย ๆ แขนงรวมไปถึงวิทยาการที่ใช้อำนวยความสะดวกแก่มนุษย์ในสังคม การพัฒนาวิทยาการเหล่านั้นก็ควรจำเป็นต้องนึกถึงผู้บริโภคเป็นหลักอยู่แล้ว ซึ่งไม่เป็นที่น่าแปลกใจแต่สำหรับ “นาฏยศิลป์” การให้ความสำคัญกับผู้บริโภคจึงกลายเป็นเรื่องรอง ผลงานที่ประทับใจมักต้องออกมาจากศิลปินผู้สร้างงาน จึงจะสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งแวดล้อมทางสังคมนาฏยศิลป์และกลุ่มผู้ชมในยุคปัจจุบันไว้ได้อย่างแนบแน่น

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” เป็นนาฏยศิลป์เชิงประจักษ์ภายใต้การคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์ เพราะมุ่งเน้นเรื่องการเปิดเผยสภาพและสภาวะทางสังคมในเรื่องกามวิสัย ที่ในงานนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก ไม่สามารถปฏิบัติได้ อันเนื่องมาจากเหตุผลทางด้านประเพณีและจารีตในการแสดงนั่นเอง โดยปรากฏอยู่ในองค์ประกอบของการแสดงที่เด่นชัดเลยก็คือ การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดเรื่องการแอบมอง การแอบดู มาตีแผ่สังคมในปัจจุบัน กล่าวคือ การปฏิบัติตนของสังคมส่วนใหญ่ที่มีทรรศนะเรื่องกามวิสัยนั้น มักแสดงออกสู่สังคม เสมือนกับสุภาษิตที่ว่า “มือถือสากปากถือศีล” หมายถึง คนที่แสดงตัวให้ผู้อื่นเห็นว่าตนเองเป็นคนดีมีศีลธรรม แต่ความเป็นจริงกลับประพฤติชั่วกระทำในสิ่งที่ตรงกันข้าม ในกรณีนี้ผู้วิจัยนำมาเปรียบเทียบกับเรื่องกามวิสัย

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในปัจจุบัน จะต้องสะท้อนสภาวะของสังคมอย่างเลี่ยงไม่ได้ โดยเฉพาะฉากที่นักแสดงชายกำลังลากนักแสดงหญิงที่สวมเครื่องแต่งกายแบบตะวันตก การแสดงออกถึงความเป็นทาสหรือการตกเป็นเหยื่อของกามวิสัย ทั้งแบบยินยอมและโดนบังคับ หรือแม้แต่การเปลือยกายต่อหน้าธารกำนัล ที่ถึงแม้ว่าจะเป็นไปด้วยบทของการแสดงก็ตาม แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าสภาวะสังคมปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงเรื่องรสนิยมทางกามวิสัยไปอย่างรวดเร็วนั้น ก็กลับมีอีกบางส่วนของสังคมนิยมการแสดงออกเรื่องกามวิสัย ในลักษณะเปิดเผยนั่นเอง ประเด็นเรื่องการคำนึงถึงการสะท้อนสภาวะของสังคมปัจจุบันในงานนาฏยศิลป์ จึงกลายเป็นบทบาทสำคัญของนาฏยศิลปินหรือนักวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ ที่จะต้องนำร่วมกันสร้างมุมมองเชิงบวกหรือกระตุ้นเตือนสังคม โดยใช้จิตวิญญาณแห่งงานศิลปะการแสดงเป็นตัวถ่ายทอด

5.2.2.9 การคำนึงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย การออกแบบงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ภายใต้สาระสำคัญที่นำมาจากเรื่องราวของความเป็นไทยนั้น ในงานวิจัยครั้งนี้ได้นำเสนอผ่านสาระของวรรณคดีไทยจำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ ลิลิตพระลอ ขุนช้างขุนแผน และไกรทอง มุมมองสำคัญที่ผู้วิจัยประสงค์จำนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์คือเรื่อง กามวิสัย อันปรากฏอยู่ภายใต้บทประพันธ์ในวรรณคดี มีฉันทลักษณ์ไพเราะงดงามและประทับใจผู้อ่าน สร้างจินตนาการได้อย่างสละสลวยงดงาม ปราศจากความอนาจาร หากแต่ในงานนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก หรือแบบประเพณีนิยม มักไม่นำเสนอท่าทางนาฏยศิลป์ที่ตรงประเด็น อธิบายให้เข้าใจง่าย แต่เป็นการใช้การเคลื่อนไหวเชิงสัญลักษณ์ทดแทน แต่การทดแทนด้วยท่าทางอื่น ๆ ของบทอัศจรรย์ในนาฏยศิลป์ไทยก็ไม่ได้ทำให้เข้าใจในลีลาบทอัศจรรย์นั้นมากขึ้น เพราะสิ่งที่ชัดเจนคือบทประพันธ์มากกว่า แต่ลีลาเป็นเพียงส่วนเสริม แสดงด้วยท่าทางที่สื่อถึงความรัก ไม่ใช่สื่อถึงเรื่องเพศสัมพันธ์เห็นได้ว่า ในงานนาฏยศิลป์ไทยแบบประเพณีนั้น ก็ยังมีเรื่องต้องระมัดระวังหรือเป็นเรื่องที่ไม่นิยมปฏิบัตินั่นเอง

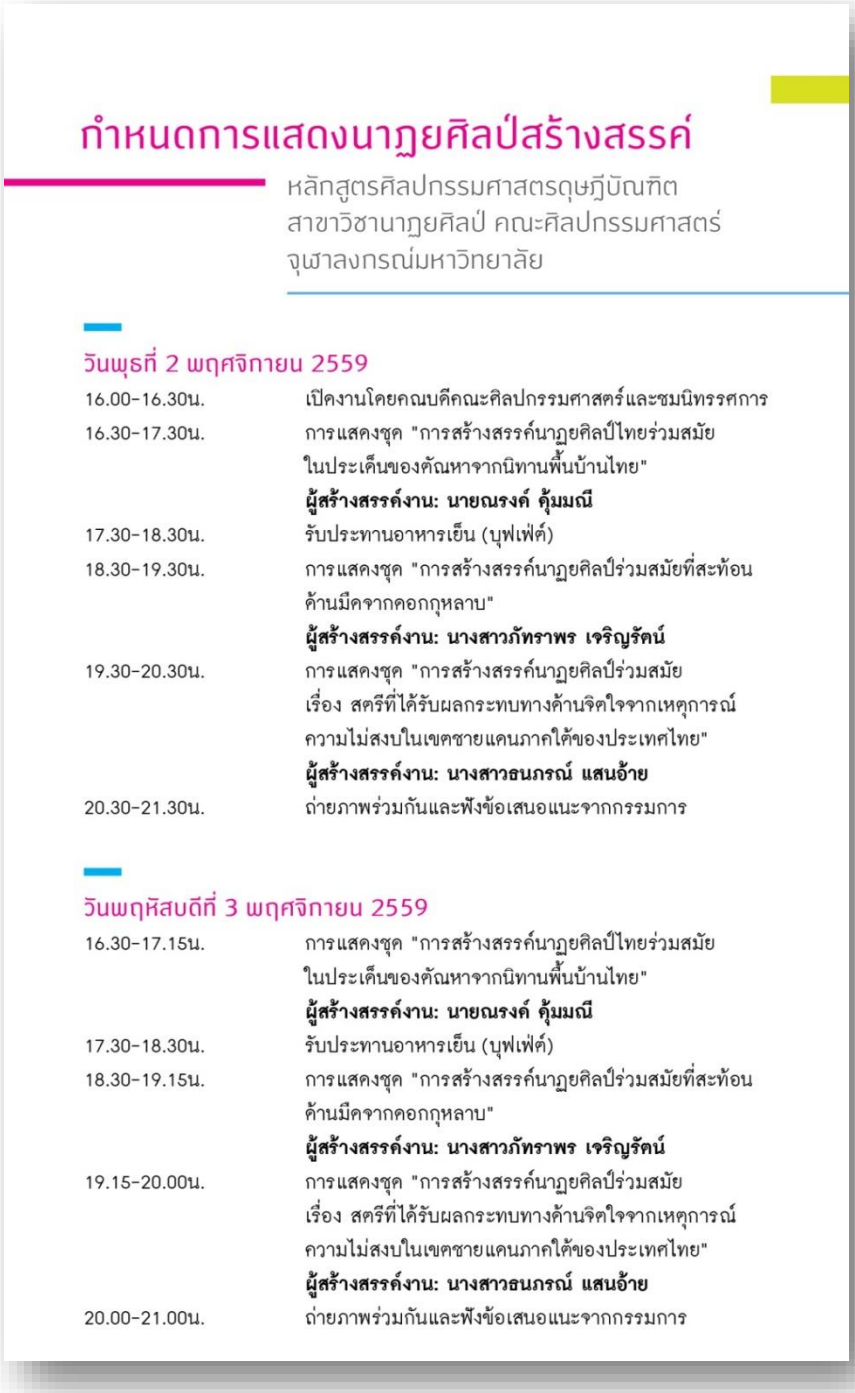
จึงอาจกล่าวได้ว่า ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า การคำนึงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทยเป็นแนวคิดหนึ่งที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ โดยมุ่งเน้นเรื่องของวัฒนธรรมทางวรรณคดีไทย และสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นในเนื้อหาของวรรณคดีไทย ร่วมกับสอดแทรกปรากฏการณ์คู่ขนานในสังคมปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน นำเสนอผ่านองค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ บทการแสดง นักแสดง ลีลานาฏยศิลป์ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย และสถานที่จัดแสดง ซึ่งอยู่ในองค์ของการแสดงทุกองค์ การนำเสนอภาพความคิดและจินตนาการของผู้วิจัย โดยใช้ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เป็นตัวแทนในการเล่าเรื่องราวและสะท้อนมุมมองเอกลักษณ์ของความเป็นไทยผ่านเนื้อหาการแสดงที่มาจากวัฒนธรรมไทย แต่การนำเสนอและองค์ประกอบการแสดงส่วนอื่น ๆ ได้รับแนวคิดมาจากวัฒนธรรมตะวันตก ทั้งนี้ก็เพื่อต้องการนำเสนอว่า การผสมผสานงานศิลปะกับเอกลักษณ์ไทยนั้น มิได้ตั้งอยู่บนเจตนารมณ์ของการใช้นาฏยศิลป์ไทยแบบประเพณีนิยมเท่านั้น แต่สามารถสร้างขึ้นภายใต้แนวคิดนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย อันแสดงออกถึงบริบททางสังคม เอกลักษณ์และรสนิยมของผู้เสพงานศิลป์ ซึ่งถือเป็นสิ่งที่บรรดางานศิลปะทุกประเภทต้องประสบพบเจอ ภายใต้การเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรม หากแต่งานสร้างสรรค์ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยยึดมั่นแนวคิดเรื่องรูปแบบของนาฏยศิลป์ ที่ตั้งต้นด้วยนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลัก แล้วจึงขัดเกลานาฏยศิลป์ไทยนั้นด้วยส่วนผสมของแนวคิดนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ศิลปะอื่น ๆ แนวคิดทฤษฎีอื่น ๆ จนทำให้เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ขึ้น ที่สะท้อนและคำนึงถึงเรื่องราวของเอกลักษณ์ความเป็นไทย

5.3 ผลงานการสร้างสรรค์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

จากการเริ่มต้นของการดำเนินการศึกษาค้นคว้า ตั้งแต่เริ่มต้นปฏิบัติการศึกษาด้วยการค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากเอกสารและตำราต่าง ๆ นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์จนเกิดเป็นสิ่งเร้าของการสร้างแรงบันดาลใจเพื่อหาแนวเรื่องและแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ จากนั้นดำเนินการลงมือปฏิบัติการทดลองในการสร้างสรรค์ผลงานไปตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ผ่านกระบวนการแก้ไข ปรับเปลี่ยนไปตามผลที่ได้จากการปฏิบัติการทดลองในแต่ละครั้งรวมจำนวนทั้งสิ้น 5 ครั้ง ทำให้ได้ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นใหม่ที่สามารถนำเสนอและเผยแพร่ต่อสาธารณะชนในรูปแบบของการแสดงและนิทรรศการผู้วิจัยจึงได้กำหนดการจัดการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ขึ้น ณ ลานพิพิธศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันที่ 2 พฤศจิกายน 2559 ระหว่างเวลา 17.00 - 22.00 น. และในวันที่ 3 พฤศจิกายน 2559 ระหว่างเวลา 15.30 - 21.30 น. โดยมีรายละเอียดและกำหนดการของการนำเสนอผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ (รุ่นที่ 7) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 5.1 กำหนดการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ในวันที่ 2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559 และ วันที่ 3 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559



กำหนดการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วันพุธที่ 2 พฤศจิกายน 2559

16.00-16.30น.	เปิดงานโดยคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และชมนิทรรศการ
16.30-17.30น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในประเด็นของคัณหาจากนิทานพื้นบ้านไทย" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นายณรงค์ คุ้มมณี**
17.30-18.30น.	รับประทานอาหารเย็น (บุฟเฟ่ต์)
18.30-19.30น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อนด้านมืดจากดอกกุหลาบ" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นางสาวภัทราพร เจริญรัตน์**
19.30-20.30น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง สตรีที่ได้รับผลกระทบทางด้านจิตใจจากเหตุการณ์ความไม่สงบในเขตชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นางสาวธนภรณ์ แสนอ้าย**
20.30-21.30น.	ถ่ายภาพร่วมกันและฟังข้อเสนอแนะจากกรรมการ

วันพฤหัสบดีที่ 3 พฤศจิกายน 2559

16.30-17.15น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในประเด็นของคัณหาจากนิทานพื้นบ้านไทย" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นายณรงค์ คุ้มมณี**
17.30-18.30น.	รับประทานอาหารเย็น (บุฟเฟ่ต์)
18.30-19.15น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อนด้านมืดจากดอกกุหลาบ" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นางสาวภัทราพร เจริญรัตน์**
19.15-20.00น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง สตรีที่ได้รับผลกระทบทางด้านจิตใจจากเหตุการณ์ความไม่สงบในเขตชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นางสาวธนภรณ์ แสนอ้าย**
20.00-21.00น.	ถ่ายภาพร่วมกันและฟังข้อเสนอแนะจากกรรมการ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 5.2 ประมวลภาพการแสดงดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักร้องหญิงในชุดราตรีสีแดงเดินออกมาจากท่ามกลางผู้ชม พร้อมกับการขับลำนำในสำเนียงภารตะ หลังจากนั้นจึงก้มลงหยิบกลีบกุหลาบสีแดงที่เตรียมอยู่ในภาชนะที่วางอยู่กับพื้นทางด้านหน้าของผู้ชม แล้วโปรยขึ้นท้องฟ้าพร้อมกับยังคงขับลำนำประกอบการแสดงต่อไป
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายแบกนักแสดงหญิงโดยมีมุ้งพันรอบตัวนักแสดงหญิง เดินฝ่าผ่านกลุ่มผู้ชมมาจากด้านหลัง โดยในมือของนักแสดงหญิงมีตะคันและทำการจุดคบเพลิงที่ปักอยู่ที่พื้นเพื่อแสดงสัญญะถึงกามตัณหาทางอารมณ์ได้เริ่มขึ้นในจิตใจแล้ว
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายสองคนเดินถือเสาเข้ามาในพื้นที่แสดง ไปยังในตำแหน่งที่ออกแบบไว้

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงสองคนนั่งประจำที่อยู่ในพื้นที่แสดงก่อนแล้วโดยระหว่างขามีฐานไม้ทรงกลมเพื่อใช้ในการปักเสาที่นักแสดงชายกำลังถือมาในขณะที่นักแสดงชายอีกสองคนก็นั่งประจำที่หันหลังให้กับนักแสดงหญิงในลักษณะที่นั่งพิงเสาและมือจับเสาในระดับเหนือศีรษะเช่นเดียวกัน
	นักแสดงชายวางนักแสดงหญิงที่แบกมาลงกับพื้น แล้วต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงทำลีลากลิ้งตัวออกเพื่อให้มุ้งที่พันตัวมานั้นได้คลี่ออก
	นักแสดงชายสองคนที่ถือเสาไม้มาเดินเข้ามายังด้านหลังของนักแสดงหญิงสองคน แล้วนำเสาไม้ที่ถือมาปักลงบนฐานไม้ทรงกลมที่อยู่ระหว่างขาของนักแสดงหญิง สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงร่วมจับเสาและกางขาออกในลักษณะเปิดกว้าง ฉากนี้ผู้วิจัยใช้อุปกรณ์ทั้งสองนี้ในการตีความแทนอวัยวะของเพศชายและหญิง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดหญิงทำการกลิ้งตนเองเพื่อให้พ้นจากพันธนาการของมุ้งที่กำลังพันอยู่
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงอีกคนเดินมายังมุ้งที่ถูกคลี่ออกกับพื้น
	สิ้นสุดลงกันนักแสดงชายสี่คนเดินทำลีลาตามมา

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงทำการมุดและคลานราบกับพื้นเพื่อรอดเข้าไปในมุ้งที่วางกับพื้น
	ต่อเนื่องด้วยมีนักแสดงชายสีคนยืนมองดูด้วยสายตาที่ลุ่มหลงในสิ่งที่นักแสดงหญิงกำลังเย้ายวน
	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงค่อย ๆ เปลี่ยนลีลาจากการคืบคลานภายในมุ้งไปสู่การยืน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายสี่คนจับที่มุมของมุ้งเพื่อกางออก แล้ววิ่งหมุนซ้ายโดยให้ชายมุ้งละกับพื้น ส่วนนักแสดงหญิงทำลีลาอยู่ภายในมุ้ง นักแสดงชายยังคงจับหูมุ้งแล้ววิ่งสลับซ้ายไปขวา โดยอาศัยการวิ่งไขว้รอดสูงต่ำเพื่อให้มุ้งเข้าพันตัวนักแสดงหญิงจนหมดผ้า
	แล้วมายืนรวมตัวในฝั่งเดียวกัน พร้อมกับผ่อนมุ้งไปด้านหน้าเพื่อให้นักแสดงหญิงเอนตัวลงกับพื้นทำมุม 45 องศาต่อเนื่องด้วยจึงดึงร่างของนักแสดงหญิงให้สามารถกระโดดหานักแสดงชายคนหนึ่งเพื่อให้กอดและอุ้มนักแสดงหญิงเพื่อเปลี่ยนตำแหน่งถัดไป
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายทั้งสี่ทำการคลายมุ้งออกจากตัวนักแสดงหญิง แล้ววิ่งวนกลับย้อนศรไปทางขวา โดยยังคงมีนักแสดงหญิงแสดงลีลาอยู่ภายในมุ้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายจับหูมุ้งและกดหลังคามุ้งลงให้แนบกับพื้น แล้วทำการหมุนมุ้งไปทางซ้ายโดยนักแสดงหญิงนอนลงกับพื้นแล้วแสดงลีลาเพื่อให้หลังคามุ้งเกิดความตึงและหย่อนไปมา
	นักแสดงชายยกมุ้งขึ้นสูงอีกครั้งในระดับที่ชายมุ้งละพื้นพอดี พร้อมกับวิ่งวนย้อนกลับ เพื่อเปลี่ยนไปสู่ตำแหน่งการแสดงถัดไป โดยที่นักแสดงหญิงยังคงแสดงลีลาอยู่ภายในมุ้ง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงเดินเข้าไปที่มุมหนึ่งของมุ้ง แล้วเดินทำลีลาต่อไป สิ้นสุดลงนักแสดงชายปล่อยหูมุ้งทั้งสี่ข้างให้หลุดจากมือ เพื่อให้นักแสดงหญิงได้ทำลีลาประกอบกับมุ้งที่ปกคลุมร่างกายและทอดลากยาวไปกับพื้น

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายและหญิงอีกคู่หนึ่งเดินทำลีลาเข้ามาในพื้นที่แสดงอีกครั้งเพื่อนำขบวนให้นักแสดงหญิงที่มีมุ้งคลุมเดินตาม พร้อมกับนักแสดงชายที่เหลือ
	ต่อเนื่องด้วยนักร้องหญิงยังคงขับร้องเพื่อส่งเสริมบรรยากาศให้ความอบอวลแห่งตัณหาได้คุกรุ่นยิ่งขึ้น
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายสี่คนเดินเข้าประจำที่กลุ่มเสาที่ถูกตั้งไว้เพื่อเตรียมเข้าสู่ Composition โดยสายตาและความรู้สึกจดจ่อมาที่นักแสดงหญิงที่มีมุ้งคลุมเดินอยู่ในลักษณะตีโค้งล้อรับกับนักแสดงชายดังกล่าว

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายขึ้นยืนทรงตัวบนไหล่ของนักแสดงท่าเป็นฐานด้านล่างโดยอาศัยกลุ่มเสาไม้เป็นองค์ประกอบร่วมในการจัด Composition โดยที่ยังคงจดจ่อที่นักแสดงหญิงคนเดิมที่มีมุ้งปกคลุมร่างกาย
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายที่เป็นยอดเริ่มเคลื่อนตำแหน่งมาทางด้านหน้าโดยอาศัยนักแสดงชายที่เป็นฐาน โดยยังจดจ่อไปที่ความรู้สึกที่มีต่อนักแสดงหญิงคนเดิม
	นักแสดงชายกำลังเคลื่อนตำแหน่งของเสาไปสู่ตำแหน่งถัดไป โดยสายตายังคบจับจ้องไปที่นักแสดงหญิง สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงเดินทำลีลาในลักษณะการตีโค้งวงนอก เพื่อเปลี่ยนไปสู่ตำแหน่งถัดไปเช่นเดียวกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายนำเสาทั้งสี่ต้นเคลื่อนมาตั้งเป็นสี่มุม นักแสดงหญิงเดินเข้ามาตรงกลางระหว่างเสาทั้งสี่ นักแสดงชายจึงจับหูมุ้งขึ้นมาขึงกับเสา เพื่อให้ตัวมุ้งถูกกางออกในระหว่างนี้นักแสดงชายอีกคนเดินเข้ามาในพื้นที่ยังเสาต้นที่หนึ่งเพื่อให้นักแสดงชายที่ประจำอยู่ก่อนแล้วได้เคลื่อนตัวไปในมุ้งเพื่อแสดงลีลาร่วมรักกับนักแสดงหญิงที่อยู่ในมุ้ง
	นักร้องชาย 2 และหญิง 1 เดินเข้ามาในพื้นที่แสดงแล้วต่อเนื่องด้วยเดินทำลีลารอบมุ้งจ้องมองนักแสดงชายและหญิงที่กำลังทำลีลาร่วมรักกันอยู่ในมุ้ง พร้อมกับเริ่มขับขานลำนำในลักษณะการประสานเสียงที่อธิบายความเร่าร้อนแห่งอารมณ์
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายที่ประจำอยู่หัวเสาแต่ละต้น ผลัดเปลี่ยนกันเข้าไปในมุ้งเพื่อแสดงลีลาร่วมรัก ในที่นี้ผู้วิจัยนำเสนอให้เห็นถึงการแทนที่การมุดเข้ามุดออกมุ้ง การเปลี่ยนคู่นอนรสนิยมในการร่วมรักที่แตกต่าง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักร้องประสานเสียง 3 คน เริ่มเปลี่ยนทำนองการประสานเสียงที่เร่าร้อนยิ่งขึ้น ร่วมกับการเดินรอบมุ้งเคลื่อนลีลาด้วยการเฝ้ามองการร่วมรักของนักแสดงที่ผลัดเปลี่ยนกันเข้าออกมุ้งไป ในการประสานเสียงผู้วิจัยใช้การสอดประสานของเสียงสามระดับที่ประสานเสียงกันอันหมายถึงชายสองและหญิงหนึ่ง เพื่อส่งเสริมนัยยะแห่งราคะตัณหา
	นักแสดงชายคนสุดท้ายเข้าไปในมุ้งแสดงลีลาร่วมรักกับนักแสดงหญิง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงในมุ้งเดินออกมาหลังจากที่แสดงลีลาร่วมรัก นักแสดงชายสี่คนที่อยู่ตามมุมเสาปลดหูมุ้งเพื่อให้มุ้งหล่นลงมาที่พื้นคลุมตัวนักแสดงชายที่ก่อนหน้านี้ได้แสดงลีลาร่วมรักกับนักแสดงหญิงที่พึ่งเดินจากออกไป สิ้นสุดลงนักแสดงชายสี่คนทำการปรับตำแหน่งเคลื่อนให้เสาเข้ามารวมเป็นจุดเดียวกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงทุกคนเดินตีวงออกจากพื้นที่แสดงส่วนใน ในลักษณะของการเดินเป็นขบวน ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายที่ยังคงติดอยู่ในมุ้งเพียงลำพัง ในขณะเดียวกันเป็นการออกแบบโดยอาศัยการหลักการจัดกลุ่มที่ขัดแย้ง กล่าวคือ สร้างกลุ่มใหญ่เพื่อให้นักแสดงเดี่ยวดูเด่น พร้อมกับเป็นการเคลื่อนที่เพื่อเชื่อมโยงไปสู่การแสดงลำดับถัดไป
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายที่ติดอยู่ในมุ้งทำการ Improvisation กับมุ้งเพียงลำพัง ในฉากนี้มุ้งถูกนำมาใช้เพื่อการตีความถึงตัณหาที่ยังพันพัวอยู่ในจิตใจ ถึงแม้การร่วมรักนั้นจะพึ่งเสร็จสิ้นไป

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิง 1 คนและชาย 2 คน เดินถือคบเพลิงเข้ามาในพื้นที่แสดงอีกครั้งซึ่งตรงนี้ผู้วิจัยยังคงยึดแนวคิดเลขสามเพื่อสนับสนุนการแสดงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายสองคนถือโครงไม้สามเหลี่ยมเข้ามาในพื้นที่แสดงตามนักแสดงกลุ่มแรกที่ถือคบเพลิง โดยมีนักแสดงหญิงนั่งทำลีลาบนโครงไม้สามเหลี่ยม
	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงที่ถือคบเพลิงนำขบวนหน้าสุดทำการปักคบเพลงในมือลงกับพื้น โดยที่นักแสดงในขบวนที่เหลือยังคงเดินตามและปรับเคลื่อนขบวนผ่านไปยังตำแหน่งถัดไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงกลุ่มใหญ่เคลื่อนตัวอยู่ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายที่ Improvisation กับมุ้งเคลื่อนลีลาไปหานักแสดงหญิงอีกคนหนึ่งซึ่งกำลังยืนรออยู่รอบนอกพื้นที่แสดงหลัก
	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงจูงมือนักแสดงชายเข้าไปสู่พื้นที่แสดงถัดไปยังฉากเรือนไม้ โดยยังคงมีมุ้งเกี่ยวพันติดตามไปด้วย
	ซึ่งตรงนี้เป็นการแสดงนัยนะถึงตัณหายังคงพัวพันไม่ไปไหน และเป็นการออกแบบเพื่อนำอุปกรณ์การแสดงออกจากพื้นที่แสดงด้วย

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงกลุ่มหนึ่งเคลื่อนตัวทำลีลาโดยอาศัยโครงไม้สามเหลี่ยมกลิ้งไปในลักษณะที่มุมและด้านทั้งสามของไม้สามเหลี่ยมสัมผัสพื้นสลับกันไปในแนวตั้งฉากกับพื้น ในฉากนี้ผู้วิจัยมุ่งตีความถึงความไม่สมดุลของตัณหาที่เกิดจากรักสามเศร้า
	ยามใดที่มุมถูกใช้เป็นหลักในการเคลื่อนที่ ความยากในการทรงตัวของโครงไม้ก็ย่อมจะยากมากกว่าการทรงตัวด้วยการใช้ด้านเป็นฐานในการเคลื่อนที่ ซึ่งถ้านักแสดงทั้งสามประคับประคองด้วยความสัมพันธ์กันความสั่นคลอนก็จะไม่เกิด แต่ถ้าทั้งสามไม่ส่งเสริมความสัมพันธ์กัน ความโอนเอียงของโครงไม้ก็ย่อมมีมาก
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงพยายามปรับทิศการเคลื่อนตัวของโครงไม้สามเหลี่ยมไปอีกแนวทางโดยอาศัยช่องว่างของสามเหลี่ยมในการรอดผ่านไปพร้อมกับการที่เคลื่อนตัวของโครงไม้ สิ้นสุดลงนักแสดงชายกำลังวางมุมไม้ลงกับพื้นไปด้านหน้าโดยมีนักแสดงอีกสองคนควบคุมส่วนฐานให้อยู่กับพื้น

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายที่ควบคุมส่วนยอดจับมุมให้ปักลงกับพื้น ส่วนนักแสดงสองคนจับฉากสามเหลี่ยมยกขึ้นให้โครงไม้รอดผ่านนักแสดงชายคนหน้าเพื่อเคลื่อนโครงไม้สามเหลี่ยมไปยังตำแหน่งเดียวกันกับกลุ่มเสาที่นักแสดงชายได้รวมไว้
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงอีกคนทำลีลาเดินเฝ้ามองกลุ่มนักแสดงที่กำลังเคลื่อนโครงไม้สามเหลี่ยม เพื่อจะไปสู่ตำแหน่งถัดไป
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายในสภาพปราศจากเครื่องแต่งกายเดินเข้ามาในพื้นที่แสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายหยิบเครื่องแต่งกายจากตำแหน่งที่จัดวางไว้มาส่วนใส่ โดยเริ่มจากเสื้อเชิ้ต ในขณะเดียวกันนักแสดงหญิงที่มาพร้อมกับโครงไม้สามเหลี่ยมยืนทำลีลาแสดงอารมณ์การตกในความลุ่มหลงตัณหา ตรงตำแหน่งของโครงไม้สามเหลี่ยมที่พิงกับกลุ่มเสา
	นักแสดงชายนำเสื้อเชิ้ตมาสวมใส่ต่อหน้านักแสดงหญิงที่ยืนพิงไม้สามเหลี่ยม ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงอีกคนหนึ่งเคลื่อนตำแหน่งสู่การนอนราบกับพื้นทางด้านหน้าของนักแสดงชายที่กำลังแต่งกาย ในภาพนี้ผู้วิจัยยังคงมุ่งเน้นเรื่องเลขสาม แต่สะท้อนมุมมองการเป็นผู้ควบคุมและผู้ตกภายในอำนาจของตัณหา
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายกำลังสวมเสื้อเชิ้ตในลักษณะยั่วยวนนักแสดงหญิงทั้งสองคน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายเดินไปหยิบกางเกงลายทางขาวดำมาจากตำแหน่งที่จัดวางไว้
	นักแสดงชายยังคงแสดงลีลาสวมกางเกงเบื้องหน้านักแสดงหญิงทั้งสองด้วยลีลาเย้ายวนพร้อมต่อเนื่องด้วยสวมรองเท้า ใส่สูท หมวก
	สิ้นสุดลงนักร้องยังคงขับลำนำสำเนียงภารตะที่เย้ายวนเพื่อสื่อสารความรู้สึกนึกคิดภายใต้จิตใจของตัวละครที่นักแสดงกำลังสวมบทบาท

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายแต่งกายเรียบร้อยจึงเดินมองนักแสดงหญิงที่ยืน เพื่อสะท้อนความยั่วยวนต่อเพศตรงข้าม ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงจับแขนนักแสดงชายด้วยลีลาที่ขัดขืน คล้ายอาการที่ตกลงความลุ่มหลงและเกินกว่าจะควบคุมตนเอง
	โดยมีนักแสดงชายเป็นตัวแทนของผู้ควบคุมอำนาจแห่งตัณหานั้นนักแสดงหญิงที่นอนราบกับพื้นแสดงลุกขึ้นจากพื้นเพื่อเดินตามและเฝ้ามองด้วยความปรารถนาในตัณหานั้นด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยมุ่งแสดงให้เห็นถึงความคิดและจิตใจของแต่ละคนที่มีความต้องการที่ต่างมุมต่างด้าน
	ตัณหาจึงมีอิทธิพลต่อจิตใจนับตั้งแต่ขั้นตอนแรกไปจนถึงขั้นตอนหลังจากเสร็จสิ้นการร่วมรักสิ้นสุดลงนักแสดงชายหญิงแสดงลีลาเคลื่อนตัวออกจากพื้นที่แสดง เพื่อนำสู่การแสดงในฉากถัดไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักร้องประสานเสียง สามคน ซึ่งมีนักแสดงหญิงหนึ่งคนในฉากที่แล้วเข้ามาเป็นตัวเชื่อมสู่การแสดงฉากถัดไปต่อเนื่องด้วยการแสดงลีลาการถ้ำมอง แอบมองไปที่ฉากเรือนไม้ที่จัดวางไว้อีกพื้นที่หนึ่ง เพื่อมุ่งความสนใจให้กับผู้ชมได้ติดตาม
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายสองคนขี่คอพร้อมชูกระจกขึ้นเหนือศีรษะ เพื่อสะท้อนภาพให้เห็นลีลาของนักแสดงชายและหญิงที่กำลังร่วมรักอยู่หลังฉากเรือนไม้ในฉากนี้ผู้วิจัยตีความเรื่องการแอบดู มาจากสภาวะปัจจุบันที่เกิดขึ้น
	เช่น การใช้กระจกส่องลอดกระโปรง รวมถึงการออกแบบการแสดงให้ผู้ชมมีส่วนรวม ซึ่งในฉากนี้จะมีทั้งผู้ชมที่มองเห็นและมองไม่เห็นจากมุมกระจกที่นักแสดงชูขึ้น ซึ่งแน่นอนว่าการที่มนุษย์จะตัดสินใจแอบมองสิ่งนั้น นั่นหมายถึงตัณหาของเราได้เริ่มก่อตัวขึ้นแล้ว

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเป็นกระโจมอกด้วยผ้าถุงแล้วเดินออกมาจากหลังฉากไม้ มายังตุ่มน้ำที่จัดวางไว้ด้านหน้าแล้วทำการอาบน้ำ ในขณะเดียวกันนักร้องประสานเสียงทั้งสามที่แสดงลีลาแอบมองอยู่ก่อนหน้านี้ต่างเคลื่อนตำแหน่งถอยห่างออกไปจากพื้นที่แสดง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายเปลี่ยนเครื่องแต่งกายในลักษณะนุ่งเตี่ยวเดินมายังตำแหน่งที่นักแสดงหญิงอาบน้ำอยู่ พร้อมแสดงลีลาที่ยังคงติดตรึงใจต่อการร่วมรักที่พึ่งเสร็จสิ้นลง
	สิ้นสุดลงนักแสดงทั้งสองเดินแยกจากกันไปในทิศทางที่คบไฟปักพื้นไว้ ด้วยลีลาสายตาที่ยังมองกันด้วยความติดตรึงใจในกันและกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงเดินผ่านกลางสนามพื้นที่แสดงเพื่อมายังคบเพลิงในตำแหน่งที่หนึ่งที่ได้จุดไว้ แล้วทำการเป่าให้เปลวไฟดับลง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายเดินเลียบไปที่แนวคบเพลิงอีกฟากฝั่งพื้นที่แสดง โดยยังคงแสดงลีลาความรู้สึกส่งมายังนักแสดงหญิงร่วมด้วย
	สิ้นสุดลงนักแสดงกำลังเป่าคบเพลิงต้นสุดท้ายให้ดับลงพร้อมกับนักแสดงหญิงที่ฝั่งตรงกันข้ามเพื่อแสดงสัญญะของการดับลงของตัณหา และมันก็พร้อมจะก่อตัวขึ้นใหม่อีกครั้งเมื่อมันถูกกระตุ้น อันหมายถึงการแสดงได้จบลงแล้วด้วยเช่นกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงสองคนนั่งประจำที่กับพื้น โดยมีฐานไม้ทรงกลมสำหรับปักเสาอยู่ระหว่างขา พร้อมด้วยนักแสดงชายอีกสองคนนั่งหันหลังพิงกับหลักเสาที่ได้ทำการจัดเตรียมไว้แล้ว ด้วยท่านั่งเอามือเสาเหนือศีรษะ
	ต่อเนื่องด้วยนักร้องในชุดราตรีสีแดงลักษณะคล้ายดอกกุหลาบเดินเข้ามาในพื้นที่แสดงพร้อมกับขับลำนำสำเนียงภารตะที่บ่งบอกถึงความเย้ายวน โดยเดินทำลีลาผ่านมาเข้ามาท่ามกลางผู้ชมจากด้านหลัง
	สิ้นสุดลงนักร้องขับลำนำภาระตะเดินเข้าสู่พื้นที่แสดงโดยที่นักแสดงสี่คนยังคงประจำที่อยู่ในตำแหน่งเดิม

ที่มา: ผู้วิจัย

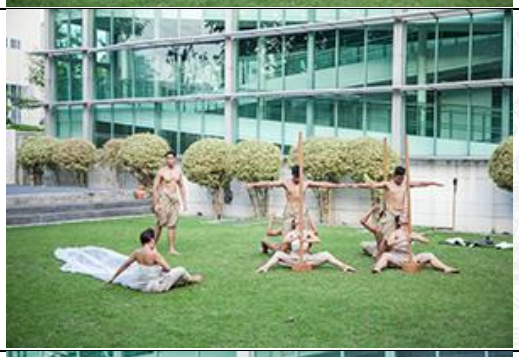
ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายแบกนักแสดงหญิงซึ่งมีมุ้งพันอยู่รอบตัว ภายในมือนักแสดงหญิงมีตะคันเพื่อทำการจุดคบเพลิงที่ปักกับพื้นที่เตรียมไว้แล้ว โดยนักแสดงชายแบกนักแสดงหญิงออกมาจากทางด้านหลังของผู้ชมเข้าสู่พื้นที่แสดง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายแบกนักแสดงหญิงเดินเข้าไปสู่พื้นที่แสดงยังตำแหน่งที่กำหนดไว้ โดยยังคงมีนักแสดงชายและหญิง 4 คน นั่ง ประจำที่อยู่เช่นเดิม
	นักร้องขับลำนำในชุดราตรีสีแดงก้มลงหยิบกลีบกุหลาบที่ได้จัดเตรียมไว้ในภาชนะวางไว้ตำแหน่งด้านหน้าผู้ชมขึ้นมาโปรยสิ้นสุดลงนักแสดงชายอีกสองคนเดินถือเสาไม้ เข้ามาในพื้นที่แสดงไปยังตำแหน่งถัดไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายที่แบกนักแสดงหญิงทำการวางนักแสดงหญิงลงกับพื้น ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงทำลีลากลิ้งตัวออกจากนักแสดงชาย เพื่อให้มุ้งที่พันตัวอยู่ได้คลายออกจากตัวในขณะเดียวกันนักแสดงชายที่ถือเสาไม้จะหยุดในตำแหน่งที่กำหนดไว้เพื่อให้นักแสดงหญิงที่กำลังกลิ้งตัวเพื่อให้มุ้งคลายตัว ได้ผ่านก่อน
	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงจึงกลิ้งตัวกลับให้มุ้งพันตัวอีกหนึ่งครั้ง ในขณะนั้นนักแสดงชายที่ถือเสาไม้ทำการเดินต่อไปยังจุดที่กำหนดไว้

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายที่ถือเสาไม้มายังตำแหน่งด้านหลังของนักแสดงหญิงที่นั่งประจำที่อยู่กับพื้น แล้วจึงนำเสาไม้ปักลงไปที่ฐานไม้ทรงกลมที่อยู่ระหว่างขาของนักแสดงหญิง
	นักแสดงหญิงสองคนจับเสาที่นักแสดงชายปักไม้ลง พร้อมกับเงยหน้าขึ้นมอง นักแสดงชายทั้งสี่คนจึงยืนด้วยท่าทางกางขาและกางแขนออก ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงอีกคนทำการกลิ้งตัวออกจากมุ้งเป็นรอบสุดท้าย โดยมีนักแสดงชายที่แบกมายืนมองดู
	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงสองคนลุกขึ้นออกจากตำแหน่งที่นั่งอยู่ นักแสดงชายทั้งสี่ทำการเลื่อนตำแหน่งเสาไม้เข้าชิดกันเพื่อปรับองค์ประกอบสำหรับการแสดงในฉากถัดไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงที่กลิ้งคลายมุ้งพ้นจากตัวแล้วเดินออกไปจากพื้นที่แสดงเพื่อ เตรียมตัวประจำตำแหน่งในการยืนเพื่อรอแสดงในฉากถัดไป ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายเดินทำลีลาติดตามออกไปด้วย
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายเคลื่อนตำแหน่งเสาไม้เข้าใกล้ชิดกัน โดยหญิงอีกคนเดินตีวงอยู่รอบนอกเพื่อไปยังตำแหน่งที่กำหนดถัดไป

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงนั่งลงกับพื้นเพื่อแสดงลีลาการมุดลอดมุ้งที่วางกับพื้น
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิง Improvisation ด้วยการมุดลอดกับมุ้งเข้าไปในตำแหน่งที่กำหนดไว้ ส่วนนักแสดงชายสี่คนเดินตามมา ด้วยลีลาอารมณ์ที่จดจ่อ จ้องมองด้วยความลุ่มหลงในลีลาของนักแสดงหญิงที่กำลังเย้ายวน
	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงลุกขึ้นยืนโดยยังมีมุ้งปกคลุมตัวทอดยาวลงไปกับพื้นส่วนนักแสดงชายยังคงติดตามและจัด Composition ในลักษณะของการเลียงลำดับจากต่ำไปหาสูงเพื่อให้นักแสดงหญิงดูเด่น

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายทั้งสี่จับหูมุ้งทั้งสี่กางออก แล้ววิ่งวนขวา โดยมีนักแสดงหญิงยังคงแสดงลีลาด้นสดอยู่ภายในมุ้ง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายจับหูมุ้งแล้ววิ่งสวนสลับกันไขว้ไปมาเพื่อให้มุ้งพันร่างของนักแสดงหญิง โดยเมื่อพันเสร็จแล้วนักแสดงชายจะมาจบการพันมุ้งอยู่ที่ฝั่งเดียวกัน สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงทำการเอนตัวลงกับพื้น 45 องศา โดยอาศัยแรงดึงจากมุ้งที่ห่อหุ้มและการผ่อนน้ำหนักจากนักแสดงชายทั้งสี่จุดนี้ผู้วิจัยใช้การ สัมผัสระหว่างนักแสดงสองกลุ่มผ่านอุปกรณ์เป็นสื่อกลางในการถ่ายเทน้ำหนัก

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายทำการดึงหูมุ้งเข้ามาตัวเพื่อเป็นแรงส่งให้นักแสดงหญิงกระโดดเข้าหานักแสดงชายอีกคน ในลักษณะที่นักแสดงชายโผกอดสอดรับกันพอดี ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายสามคนวิ่งวนซ้ายนักแสดงชายที่กำลังโอบกอดนักแสดงหญิงที่ถูกห่อพันด้วยมุ้ง
	นักแสดงชายสามคนเข้าแสดงลีลาใกล้ชิดคลอเคลีย อาศัยใบหน้าในการส่งสัมผัสแสดงหญิงที่ถูกห่อหุ้มด้วยมุ้ง
	สิ้นสุดลงนักร้องขับลำนำยังคงขับขานบทภารตะที่เย้ายวนเป็นระยะ ๆ เพื่อส่งอารมณ์และความรู้สึกให้ชัดเจนขึ้น นักแสดงชายและหญิงอีก 1 คู่เดินทำลีลาเข้ามาในพื้นที่อีกครั้ง โดยอาศัยการคอนแทคสายตาไปที่นักแสดงกลุ่มกลางเพื่อไม่เป็นการดึงจุดหลักของการแสดงไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายกดหลังคามุ้งลงราบกับพื้น แล้วหมุนหลังคามุ้งเวียนซ้าย เพื่อให้นักแสดงหญิงได้แสดงลีลา Improvisation ภายในมุ้งนั้น ตรงนี้แรงดันระหว่างหลังคามุ้งที่ถูกกดลงกับแรงผลักที่นักแสดงหญิงกำลังต้านขึ้นทำให้สรีระการเคลื่อนไหวสร้างความสูงต่ำสลับกันไปให้กับองค์ประกอบภาพได้อย่างดี
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายยกหลังคามุ้งสูงขึ้นแล้ววิ่งวนย้อนกลับไปทางขวา โดยสูงระดับที่ชายมุ้งยังคงสัมผัสไปกับพื้นของสนามนักแสดงหญิงยังคงแสดงลีลาอย่างอิสระด้วยการ Improvisation ต่อไปภายในมุ้ง
	นักแสดงหญิงเดินเข้าไปที่มุมหนึ่งของมุ้ง แล้วเดินทำลีลาต่อไป สิ้นสุดลงที่นักแสดงชายปล่อยหูมุ้งทั้งสีข้างให้หลุดจากมือ เพื่อให้นักแสดงหญิงได้ทำลีลาประกอบกับมุ้งที่ปกคลุมร่างกายและทอดลากยาวไปกับพื้น

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายและหญิงอีกคู่หนึ่งเดินทำลีลาเข้ามาในพื้นที่แสดงอีกครั้งเพื่อนำขบวนให้นักแสดงหญิงที่มีมุ้งคลุมเดินตาม พร้อมกับนักแสดงชายที่เหลือ
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงเดินผ่านช่องระหว่างเสาทั้งสี่ต้น โดยยังมีมุ้งคลุมร่างกายเดินทอดยาวลากกับพื้น ทำลีลาทอดสายตาให้กับนักแสดงชายสี่คนที่เดินตามมา
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายสี่คนเดินตามนักแสดงหญิง ลอดช่องว่างระหว่างเสาทั้งสี่ต้น

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายที่คนเดินเข้าประจำที่กลุ่มเสาที่ถูกตั้งไว้เพื่อเตรียมเข้าสู่ Composition โดยสายตาและความรู้สึกจดจ่อมาที่นักแสดงหญิงที่มีมุ้งคลุมเดินอยู่ในลักษณะตีโค้งล้อรับกับนักแสดงชายดังกล่าว
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายขึ้นยืนทรงตัวบนไหล่ของนักแสดงชายที่ท่าเป็นฐานด้านล่างโดยต้องอาศัยกลุ่มเสาไม้เป็นองค์ประกอบร่วมในการจัด Composition โดยที่ยังคงจดจ่อที่นักแสดงหญิงคนเดิมที่มีมุ้งปกคลุมร่างกาย
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายที่เป็นยอดเริ่มเคลื่อนตำแหน่งมาทางด้านหน้าโดยอาศัยนักแสดงชายที่เป็นฐานโดยยังจดจ่อไปที่ความรู้สึกที่มีต่อนักแสดงหญิงคนเดิม

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายกำลังเคลื่อนตำแหน่งของเสาไปสู่ตำแหน่งถัดไป โดยสายตายังคงจับจ้องไปที่นักแสดงหญิงส่วนนักแสดงหญิงเดินทำลีลาในลักษณะการตีโค้งวงนอก เพื่อเปลี่ยนไปสู่ตำแหน่งถัดไปเช่นเดียวกัน
	นักแสดงชายนำเสาทั้งสี่ต้นเคลื่อนมาตั้งเป็นสี่มุม นักแสดงหญิงเดินเข้ามาตรงกลางระหว่างเสาทั้งสี่ นักแสดงชายจึงจับหมุ้งขึ้นมาขึงกับเสา เพื่อให้ตัวมุ้งถูกกางออก ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายอีกคนเดินเข้ามาในพื้นที่ยังเสาต้นที่หนึ่งเพื่อให้นักแสดงชายที่ประจำอยู่ก่อนแล้วได้เคลื่อนตัวไปในมุ้งเพื่อแสดงลีลาร่วมรักกับนักแสดงหญิงที่อยู่ในมุ้ง
	สิ้นสุดลงนักร้องชาย 2 และหญิง 1 เดินเข้ามาในพื้นที่แสดง แล้วต่อด้วยเดินทำลีลารอบมุ้งจ้องมองนักแสดงชายและหญิงที่กำลังทำลีลาร่วมรักกันอยู่ในมุ้ง พร้อมกับเริ่มขับขานลำนำในลักษณะการประสานเสียงที่อธิบายความเร่าร้อนแห่งอารมณ์

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายที่ประจำอยู่หัวเสาแต่ละต้น ผลัดเปลี่ยนกันเข้าไปในมุ้งเพื่อแสดงลีลาร่วมรัก ในที่นี้ผู้วิจัยนำเสนอให้เห็นถึงการแทนที่ การมุดเข้ามุดออกมุ้ง การเปลี่ยนคู่นอนรสนิยมในการร่วมรักที่แตกต่าง
	ต่อเนื่องด้วยนักร้องประสานเสียง 3 คน เริ่มเปลี่ยนทำนองการประสานเสียงที่เร่าร้อนยิ่งขึ้นร่วมกับการเดินรอบมุ้งเคลื่อนลีลาด้วยการเฝ้ามองการร่วมรักของนักแสดงที่ผลัดเปลี่ยนกันเข้าออกมุ้งไปในการประสานเสียงผู้วิจัยใช่การสอดประสานของเสียงสามระดับที่เสียงกันอันหมายถึงชายสองและหญิงหนึ่ง เพื่อส่งเสริมนัยยะแห่งราคะตัณหา
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายคนสุดท้ายเข้าไปในมุ้งแสดงลีลาร่วมรักกับนักแสดงหญิงในลักษณะของการ Improvisation ตามบทขับร้องที่เป็นบทอัศจรรย์

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงในมุ้งเดินออกมาหลังจากที่แสดงลีลาร่วมรัก นักแสดงชายสี่คนที่อยู่ตามมุมเสาปลดหูมุ้งเพื่อให้มุ้งหล่นลงมาที่พื้นคลุมตัวนักแสดงชายที่ก่อนหน้านี้ได้แสดงลีลาร่วมรักกับนักแสดงหญิงที่พึ่งเดินจากออกไป
	นักแสดงชายสี่คนทำการปรับตำแหน่งเคลื่อนให้เสาเข้ามารวมเป็นจุดเดียวกันต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายที่อยู่ในมุ้งทำการ Improvisation คนเดียวกับมุ้งซึ่ง ใช้แทนความหมายถึงตัณหาก็ยังคงพัวพันไม่จางหาย และเกาะแน่นในความรู้สึก
	นักแสดงทุกคนเดินตีวงออกจากพื้นที่แสดง ในลักษณะของการเดินเป็นขบวน เหลือไว้แต่สิ้นสุดลงนักแสดงชายที่ยังคงติดอยู่ในมุ้งเพียงลำพัง ในขณะเดียวกันเป็นการออกแบบโดยอาศัยการหลักการจัดกลุ่มที่ขัดแย้ง กล่าวคือ สร้างกลุ่มใหญ่เพื่อให้นักแสดงเดี่ยวดูเด่น พร้อมกับเป็นการเคลื่อนที่เพื่อเชื่อมโยงไปสู่การแสดงลำดับถัดไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิง 1 คนและชาย 2 คน เดินถือคบเพลิงเข้ามาในพื้นที่แสดงอีกครั้งซึ่งตรงนี้ผู้วิจัยยังคงยึดแนวคิดเลขสามเพื่อสนับสนุนการแสดงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายสองคนถือโครงไม้สามเหลี่ยมเข้ามาในพื้นที่แสดงตามนักแสดงกลุ่มแรกที่ถือคบเพลิง โดยมีนักแสดงหญิงนั่งทำลีลาบนโครงไม้สามเหลี่ยม
	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงที่ถือคบเพลิงนำขบวนหน้าสุดทำการปักคบเพลงในมือลงกับพื้น โดยที่นักแสดงในขบวนที่เหลือยังคงเดินตามและปรับเคลื่อนขบวนผ่านไปยังตำแหน่งถัดไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงกลุ่มหนึ่งเคลื่อนตัวทำลีลา
	ต่อเนื่องด้วยการอาศัยโครงไม้สามเหลี่ยมกลิ้งไปในลักษณะที่มุมและด้านทั้งสามของไม้สามเหลี่ยมสัมผัสพื้น
	สิ้นสุดลงที่การสลับกันไปในแนวตั้งฉากกับพื้น

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงกลุ่มใหญ่เคลื่อนตัวอยู่ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายที่ Improvisation กับมุ้งเคลื่อนลีลาไปหานักแสดงหญิงอีกคนหนึ่งซึ่งกำลังยืนรออยู่รอบนอกพื้นที่แสดงหลัก
	ในฉากนี้ผู้วิจัยมุ่งตีความถึงความไม่สมดุลของตัณหาที่เกิดจากรักสามเส้า ยามใดที่มุมถูกใช้เป็นหลักในการเคลื่อนที่ ความยากในการทรงตัวของโครงไม้ก็ย่อมจะยากมากกว่าการทรงตัวด้วยการใช้ด้านเป็นฐานในการเคลื่อนที่ ซึ่งถ้านักแสดงทั้งสามประคับประคองด้วยความสัมพันธ์กันความสั่นคลอนก็จะไม่เกิด แต่ถ้าทั้งสามไม่ส่งเสริมความสัมพันธ์กัน ความโอนเอียงของโครงไม้ก็ย่อมมีมาก
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายในสภาพปราศจากเครื่องแต่งกายเดินเข้ามาในพื้นที่แสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงชายในสภาพปราศจากเครื่องแต่งกายเดินเข้ามาในพื้นที่แสดง
	นักแสดงชายหยิบเครื่องแต่งกายจากตำแหน่งที่จัดวางไว้มาส่วนใส่ โดยเริ่มจากเสื้อเชิ้ต ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงที่มาพร้อมกับโครงไม้สามเหลี่ยมยืนทำลีลาแสดงอารมณ์การตกในความลุ่มหลงตัณหา ตรงตำแหน่งของโครงไม้สามเหลี่ยมที่พิงกับกลุ่มเสา
	นักแสดงชายนำกางเกงมาสวนใส่ต่อหน้านักแสดงหญิงที่ยืนพิงไม้สามเหลี่ยม สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงอีกคนหนึ่งเคลื่อนตำแหน่งสู่การนอนราบกับพื้นทางด้านหน้าของนักแสดงชายที่กำลังแต่งกาย ในภาพนี้ผู้วิจัยยังคงมุ่งเน้นเรื่องเลขสาม แต่สะท้อนมุมมองการเป็นผู้ควบคุมและผู้ตกอยู่ภายในอำนาจของตัณหา

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากเมื่อนักแสดงชายแต่งกายเรียบร้อยจึงเดินมองนักแสดงหญิงที่ยืน เพื่อสะท้อนความยั่วยวนต่อเพศตรงข้าม
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงจับแขนนักแสดงชายด้วยลีลาที่ขัดขืน คล้ายอาการที่ตกลงความลุ่มหลงและเกินกว่าจะควบคุมตนเอง โดยมีนักแสดงชายเป็นตัวแทนของผู้ควบคุมอำนาจแห่งตัณหานั้นแสดง
	สิ้นสุดลงหญิงที่นอนราบกับพื้นแสดงลุกขึ้นจากพื้นเพื่อเดินตามและเฝ้ามองด้วยความปรารถนาในตัณหานั้นด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยมุ่งแสดงให้เห็นถึงความคิดและจิตใจของแต่ละคนที่มีความต้องการที่ต่างมุมต่างด้าน ตัณหาจึงมีอิทธิพลต่อจิตใจนับตั้งแต่ขั้นตอนแรกไปจนถึงขั้นตอนหลังจากเสร็จสิ้นการร่วมรัก

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักร้องประสานเสียงสามคน ต่อเนื่องด้วยนักแสดงหญิงหนึ่งในคนฉากที่แล้วเข้ามาเป็นตัวเชื่อมสู่การแสดงฉากถัดไปด้วยการแสดงลีลาการถ้ำมอง แอบมองไปที่ฉากเรือนไม้ที่จัดวางไว้อีกพื้นที่หนึ่ง เพื่อมุ่งความสนใจให้กับผู้ชมได้ติดตาม
	สิ้นสุดลงนักแสดงชายสองคนต่อตัวกันด้วยการขี่คอพร้อมชูกระจกขึ้นเหนือศีรษะ เพื่อสะท้อนภาพให้เห็นลีลาของนักแสดงชายและหญิงที่กำลังร่วมรักอยู่หลังฉากฝาบ้านเรือนไทย
	ในฉากนี้ผู้วิจัยตีความเรื่องการแอบดู มาจากสภาวะเหตุการทางสังคมในปัจจุบันที่เกิดขึ้นเช่น การใช้กระจกส่องลอดกระโปรง รวมถึงการออกแบบการแสดงให้ผู้ชมมีส่วนรวม ซึ่งในฉากนี้จะมีทั้งผู้ชมที่มองเห็นและมองไม่เห็นจากมุมกระจกที่นักแสดงชูขึ้น ซึ่งแน่นอนว่าการที่มนุษย์จะตัดสินใจแอบมองสิ่งใด นั่นหมายถึงตัณหาของเราได้เริ่มก่อตัวขึ้นแล้ว

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเป็นกระโจมอกด้วยผ้าถุงแล้วเดินออกมาจากหลังฉากไม้ มายังตุ่มน้ำที่จัดวางไว้ด้านหน้าแล้วทำการอาบน้ำ ในขณะเดียวกันนักร้องประสานเสียงทั้งสามที่แสดงลีลาแอบมองอยู่ก่อนหน้านี้ต่างเคลื่อนตำแหน่งถอยห่างออกไปจากพื้นที่แสดง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายเปลี่ยนเครื่องแต่งกายในลักษณะนุ่งเตี่ยวเดินมายังตำแหน่งที่นักแสดงหญิงอาบน้ำอยู่ พร้อมแสดงลีลาที่ยังคงติดตรึงใจต่อการร่วมรักที่พึ่งเสร็จสิ้นลง
	สิ้นสุดลงนักแสดงทั้งสองเดินแยกจากกันไปในทิศทางตรงกันข้ามเพื่อเดินไปในตำแหน่งมุมด้านหน้าของพื้นที่แสดงซึ่งมีคบไฟปักไว้ ด้วยลีลาสายตาที่ยังมองกันด้วยความติดตรึงใจในความหลงไหลที่มีให้กัน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพประกอบการแสดง	คำอธิบายการแสดง
	เริ่มต้นจากนักแสดงหญิงเดินผ่านกลางสนามซึ่งเป็นพื้นที่แสดงเพื่อมายังคบเพลิงในตำแหน่งที่หนึ่งที่ได้จุดไว้ แล้วทำการเป่าให้เปลวไฟดับลง
	ต่อเนื่องด้วยนักแสดงชายเดินเลียบไปที่แนวคบเพลิงอีกฝั่งของพื้นที่แสดง โดยยังคงแสดงลีลาความรู้สึกส่งมายังนักแสดงหญิงร่วมด้วย
	สิ้นสุดลงนักแสดงหญิงกำลังเป่าคบเพลิงต้นสุดท้ายให้ดับลงพร้อมกับนักแสดงชายที่อยู่ฝั่งตรงกันข้ามเพื่อแสดงสัญญะการดับลงของตัณหาอันหมายถึงการแสดงได้จบลงแล้วด้วยเช่นกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 5.1 ผลสำรวจข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

ลำดับที่	ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมินคำตอบ	ร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม	
		2 พ.ย.59	3พ.ย.59
		คิดเป็น ร้อยละ	คิดเป็นร้อยละ
1	**เพศ**		
-	ชาย	29.41	18.95
-	หญิง	70.59	81.05
2	**อายุ**		
-	15-20 ปี	83.82	61.05
-	21-25 ปี	4.41	25.26
-	26-30 ปี	2.94	2.11
-	31-35 ปี	1.47	1.05
-	36-40 ปี	0.00	4.21
-	มากกว่า 40 ขึ้นไป	7.35	6.32
3	**สถานภาพ**		
-	มัธยมศึกษาตอนต้น	2.94	0.00
-	มัธยมศึกษาตอนปลาย	2.94	0.00
-	ปริญญาตรี	82.35	87.37
-	ปริญญาโท	1.47	2.11
-	ปริญญาเอก	0.00	1.05
-	ครู/อาจารย์/พนักงานมหาวิทยาลัย	0.00	6.32
-	พนักงานรัฐวิสาหกิจ/พนักงานของรัฐ/พนักงานเอกชน	1.47	2.11
-	ศิลปินอิสระ	1.47	0.00
-	อื่น ๆ	7.35	1.05

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับที่	ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมินคำตอบ	ร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม	
		2 พ.ย.59	3 พ.ย.59
		คิดเป็น ร้อยละ	คิดเป็นร้อยละ
4	**ประสบการณ์ในการเข้าชมนาฏยศิลป์สร้างสรรค์**		
-	เข้าชมเป็นครั้งแรก	55.88	28.42
-	2-4 ครั้ง/ปี	32.35	44.21
-	5-7 ครั้ง/ปี	7.35	10.53
-	8-10 ครั้ง/ปี	1.47	6.32
-	10-12 ครั้ง/ปี	1.47	1.05
-	มากกว่า 12 ครั้ง/ปี	1.47	9.47
5	**ท่านทราบข่าวการนำเสนอผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ประจำปีการศึกษา 2559 โดยนิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์ดุษฎีบัณฑิตสาขาวิชานาฏยศิลป์ (รุ่น 7) จากช่องทางใด (สามารถตอบได้มากกว่า 1 ข้อ)**		
-	ครู/อาจารย์	83.82	67.37
-	เพื่อน/คนรู้จัก	19.12	38.95
-	คนในครอบครัว	0.00	1.05
-	โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์	2.94	3.16
-	สื่อออนไลน์	1.47	3.16
-	อื่น ๆ	0.00	0.00

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.2 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์
ในวันที่ 2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559

ลำดับที่	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
1	**แนวความคิดในการแสดง (Concept)**	31.58	50.53	16.84	0.00	1.05
2	**ด้านบทการแสดง (Plot)**					
	2.1 การลำดับเรื่องราวในการแสดง	26.32	50.53	21.05	1.05	1.05
	2.2 การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง	32.63	46.32	17.89	3.16	0.00
	2.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและบทการแสดง	33.68	50.53	13.68	1.05	1.05
3	**ด้านนักแสดง (Performer)**					
	3.1 จำนวนนักแสดง	38.95	44.21	15.79	0.00	1.05
	3.2 ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง	47.37	38.95	9.47	3.16	1.05
	3.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและนักแสดง	43.16	42.11	11.58	3.16	0.00
4	**ด้านการออกแบบลีลา (Choreography)**					
	4.1 ความงดงามของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	41.05	37.89	15.79	4.21	1.05
	4.2 การสื่อความหมายของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	46.32	34.74	15.79	2.11	1.05
	4.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและการออกแบบลีลา	41.05	44.21	12.63	2.11	0.00
5	**ด้านการออกแบบดนตรี (Music)**					
	5.1 อารมณ์และความรู้สึกของดนตรีประกอบการแสดง	38.95	46.32	11.58	3.16	0.00
	5.2 แนวเพลงหรือวิธีการเลือกใช้ดนตรีในการแสดง					

ลำดับที่	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
6	**ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)**					
	6.1 อุปกรณ์ประกอบฯสอดคล้องกับแนวคิด	40.00	43.16	13.68	3.16	0.00
7	**ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง (Acting Area)**					
	7.1 ขนาดของพื้นที่ที่ใช้แสดงผลงาน	31.58	49.47	16.84	2.11	0.00
	7.2 ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดง	29.47	45.26	14.74	1.05	1.05
	7.3 บรรยากาศของพื้นที่ในการแสดง	29.47	45.26	23.16	2.11	0.00
8	**ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)**					
	8.1 ความสวยงามของรูปแบบหรือสีของเครื่องแต่งกาย	36.84	40.00	22.11	1.05	0.00
	8.2 ความสอดคล้องของแนวคิดและเครื่องแต่งกาย	38.95	47.37	9.47	4.21	0.00
9	**ด้านการออกแบบแสง (Lighting)**					
	9.1 แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง	35.79	43.16	20.00	1.05	0.00

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.3 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ ในวันที่ 3 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559

ลำดับที่	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
1	**แนวความคิดในการแสดง (Concept)**	27.94	57.35	14.71	0.00	0.00
2	**ด้านบทการแสดง (Plot)**					
	2.1 การลำดับเรื่องราวในการแสดง	27.94	50.00	22.06	0.00	0.00
	2.2 การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง	29.41	42.65	27.94	0.00	0.00
	2.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและบทการแสดง	41.18	32.35	23.53	2.94	0.00
3	**ด้านนักแสดง (Performer)**					
	3.1 จำนวนนักแสดง	36.76	39.71	22.06	1.47	0.00
	3.2 ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง	50	33.82	16.17	0.00	0.00
	3.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและนักแสดง	44.12	44.12	8.82	2.94	0.00
4	**ด้านการออกแบบลีลา (Choreography)**					
	4.1 ความงดงามของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	52.94	25.00	22.06	0.00	0.00
	4.2 การสื่อความหมายของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	51.47	35.29	13.24	0.00	0.00
	4.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและการออกแบบลีลา	50.00	33.82	14.71	1.47	0.00
5	**ด้านการออกแบบดนตรี (Music)**					
	5.1 อารมณ์และความรู้สึกของดนตรีประกอบการแสดง	29.41	50.00	19.12	1.47	0.00
	5.2 แนวเพลงหรือวิธีการเลือกใช้ดนตรีในการแสดง	36.76	45.59	17.65	0.00	0.00

ลำดับที่	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
6	**ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)**					
	6.1 อุปกรณ์ประกอบฯสอดคล้องกับแนวคิด	30.88	50.00	16.18	2.94	0.00
7	**ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง (Acting Area)**					
	7.1 ขนาดของพื้นที่ที่ใช้แสดงผลงาน	32.35	44.12	22.06	1.47	0.00
	7.2 ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดง	41.18	38.24	20.59	0.00	0.00
	7.3 บรรยากาศของพื้นที่ในการแสดง	29.41	41.18	26.47	2.94	0.00
8	**ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)**					
	8.1 ความสวยงามของรูปแบบหรือสีของเครื่องแต่งกาย	30.88	45.59	22.06	1.47	0.00
	8.2 ความสอดคล้องของแนวคิดและเครื่องแต่งกาย	36.76	44.12	19.12	0.00	0.00
9	**ด้านการออกแบบแสง (Lighting)**					
	9.1 แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง	22.06	35.29	33.82	7.35	1.47

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.4 ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้ชมการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มตัวอย่างในการทำแบบสอบถามซึ่งเป็นนิสิตที่กำลังศึกษาอยู่ในสาขาวิชานาฏยศิลป์เป็นวิชาเอกเฉพาะ ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ และนิสิตในสาขาวิชานาฏยศิลป์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยจึงได้นำข้อมูลของกลุ่มตัวอย่างมาเป็นข้อมูลในการอภิปรายผล โดยมุ่งประเด็นเนื้อหาของการสอบถามไปที่เรื่องขององค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 8 องค์ประกอบ ผลจากการตอบแบบสอบของผู้ที่เข้าชมการแสดงจำนวนทั้งสิ้น 200 ชุด ทำให้ได้ข้อมูลเรื่องของความคิดเห็นในการแสดงและข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาคุณภาพของการศึกษาวิจัยโดยผู้วิจัยได้สรุปผลของข้อมูลตามแบบสอบถามไว้ดังนี้

การวิพากษ์อย่างเปิดเผย ภายหลังจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” ผู้เข้าชมการแสดง ได้แสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะไว้อย่างเปิดเผยโดยมีประเด็นที่น่าสนใจที่ผู้วิจัยจะได้สรุปข้อมูลไว้เป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

ตารางที่ 5.4 ความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
จากนักศึกษา เอกนาฏศิลป์ไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
การออกแบบบทการแสดง	1 มีเนื้อหามีชัดเจนตรงไปตรงมาในเรื่องของตัณหาแม้ไม่ใช้คำพูด แต่ใช้บทบาททางภาษากาย การมอง การยั่วยวนการสัมผัสกันทำให้เข้าถึงบทบาทการแสดง และดำเนินเรื่องลำดับเหตุการณ์ดี	1 ช่วงหลังของการแสดงมีเนื้อหาน้อยทำให้ไม่เข้าใจ
	2 มีความแปลกใหม่ของเนื้อเรื่อง	2 บทบางตอนมีความล่อแหลม

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	3 การวางบทเป็นการสอนคนในยุคปัจจุบันไม่ว่าในยุคหรือสมัยใดก็จะมีกิเลสตัณหากันทั้งนั้น	3 บทมีฉากร่วมรักมากเกินไป
	4 บทการแสดงชุดนี้เด่นที่สุดเรื่องของตัณหาความหลงใหลคลั่งไคล้ในรัก และความผูกพันลงเอยการอาบน้ำก็เป็นการเพิ่มอรรถรสในการชม การเข้าไปในมุ้งก็เหมือนกับชีวิตจริงเป็นจุดเด่นที่ไม่ค่อยพบมากนัก	4 บทอาจมีความช้าเนิบนาบเกินไป
	5 หลายฉากที่เกิดขึ้นพร้อมกันทำให้เกิดความตื่นเต้น	5 บทการแสดงบางช่วงยืดเยื้อ
	6 การร้องบทการแสดงแบบสดทำให้คนดูเข้าใจถึงเรื่องราวที่กำลังสื่อว่าผู้แสดงที่ต้องการที่จะสื่ออะไร	6 ในช่วงบทร้องบางช่วงไม่ได้ยิน
	7 เรื่องราวมีความชัดเจนในการแสดงออกว่าต้องการสื่อถึงตัณหาของคนเล่าเรื่องราวและดำเนินเรื่องได้ดีตั้งแต่จุดกำเนิดของตัณหาของคนเล่าเรื่องราวและดำเนินเรื่องได้ดีตั้งแต่จุดกำเนิดของตัณหาไปจนถึงผลลัพธ์ของตัณหา	7 การดำเนินเรื่องช้าไม่มีจุด Climax
	8 เป็นการสื่อถึงเรื่องตัณหาการมีความคลั่งในความรัก ความผูกพัน และการแบ่งปันได้อย่างชัดเจน	8 การเปลี่ยนฉากจากอดีตสู่ปัจจุบัน เร็วเกินไปทำให้ไม่เข้าใจฉากผู้หญิงนั่งบนไม้สามเหลี่ยม
	9 บทบาทการแสดงมีความน่าสนใจในการเล่าเรื่องราวได้อย่างเข้าใจง่าย การกำเนิดตัณหาความหลงใหล คลั่งไคล้	9 การเล่าเรื่องราวยืดเยื้อจนเกินไป

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	สุดท้ายสื่อ ถึงตัณหานั้นอาจลงเอยได้ทั้งสมหวังและผิดหวัง	
	10 บทการแสดงสามารถเปรียบเทียบเรื่องตัณหาในอดีตกับปัจจุบันได้อย่างชัดเจน	10 บทมีการร่วมรักมากเกินไป
การคัดเลือกนักแสดง	1 นักแสดงมีความสามารถในการเคลื่อนไหวร่างกายทำให้การแสดงลื่นไหลไปได้ด้วยดีนักแสดงหญิงสามารถสื่ออารมณ์ทางสายตาได้ดีมากทำให้ผู้ชมเข้าใจในบทบาทการแสดงมากขึ้น	1 ในบางช่วงนักแสดงมีการเคลื่อนไหวช้าจนเกินไป
	2 นักแสดงสื่ออารมณ์ได้ดีแม้ในบางช่วงที่ฝนตกนักแสดงยังคงคาแรคเตอร์นักแสดงบางคนเล่นกับคนดูเหมือนอยู่ในเหตุการณ์จริง	2 มีนักแสดงบางคนยังไม่ส่งอารมณ์ถึงสายตาคนดู
	3 ส่งอารมณ์ได้ดีทำให้ผู้ชมเข้าถึงเนื้อเรื่องมากขึ้น	3 บางท่าในการแสดงยังขาดความพร้อมเพรียง
	4 นักแสดงมีสมาธิในการแสดง	4 บางช่วงนักแสดงยังไม่สามารถเข้าถึงอารมณ์
	5 นักแสดงเข้าถึงบทบาทของตัวละครได้ดีร่างกายของนักแสดงเหมาะสม	5 บางช่วงมีหลุดจากบทบาทบ้าง
	6 นักแสดงเล่นเข้าถึงอารมณ์มากทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึง และเข้าใจในการแสดง	6 บางช่วงไม่เข้าใจในบทบาทของนักแสดง
	7 นักแสดงมีรูปร่างลักษณะที่สมกับบทบาทสื่อสารออกมาจากท่าทางได้ดี	7 นักแสดงเยอะไม่รู้ว่าใครเป็นใคร
	8 เป็นการใช้นักแสดงที่มีจำนวนมากแต่สามารถทำให้เกิดความน่าสนใจ นักแสดงสามารถสื่ออารมณ์ออกทางสายตาได้ดี	8 บางช่วงไม่เข้าใจในบทบาทนักแสดง

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	9 นักแสดงสามารถคุมอารมณ์ในการแสดงได้ดี	9 นักแสดงบางคนมีการใช้สายตาที่หลุดบ้าง
	10 นักแสดงเข้าถึงบทบาทได้ดีมีความเข้าใจในบท ทำให้การแสดงดูมีพลังมากและเข้าถึงได้ง่ายยิ่งขึ้น	10 นักแสดงบางส่วนดูไม่มีพลัง
การออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์	1 มีการเคลื่อนไหวได้ดีมากแววตาลีลาการแสดงทำได้ชัดเจน	1 ลีลาในบางช่วงที่ช้าทำให้ดูอืดอาด เช่นการเดิน
	2 ไม่เน้นท่ารำทำให้ง่ายต่อการแสดง	2 บางท่าชัดเจนเกินไปเช่นท่าร่วมรัก
	3 เป็นการผสมผสาน Contemporary Dance ทำให้เกิดท่าทางที่แปลกใหม่ขึ้น	3 บางท่าการ Impovise อาจทำให้ท่าดูไม่รู้เรื่อง
	4 สามารถนำลีลาทางนาฏยศิลป์มาประยุกต์ใช้ในการแสดง	4 ลีลาบางช่วงอาจช้าจนเกินไป
	5 นักแสดงส่งอารมณ์ให้คนดูได้ชัดเจนมีท่าทางลีลาเหมาะสมกับเนื้อหา	5 ลีลานักแสดงบางคนยืดเยื้อและดูอึดอัด
	6 ลีลาการแสดงเหมือนจริงไม่เคอะเขิน ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงการแสดงได้ดี	6 ไม่มี
	7 มีลีลาการเคลื่อนไหวที่มีความต่อเนื่องมีความอ่อนช้อยแข็งแรง	7 บางฉากที่เล่นพร้อมกันทำให้เกิดความสับสน
	8 ลีลาของนักแสดงฉากในมุ้งเป็นการใช้อารมณ์ที่ดีมากสามารถทำให้เรามองเห็นภาพของสังคมได้อย่างชัดเจน	8 การเดินวนไปมาทำให้ไม่เข้าในการสื่อความหมาย
	9 นักแสดงมีลีลาอารมณ์ร่วมกับบทได้ดีมากท่าทาง การร่ายรำยั่วยวน	9 ลีลาบางช่วงทำให้ผู้ชมไม่รู้ว่าควรมองจุดไหน

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	10 ลีลาการแสดงเน้นท่าทางในชีวิตประจำวันทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่าย	10 มีท่าทางบางท่าไม่เข้ากับจังหวะหรือฉากที่สื่อให้ชม
การออกแบบเสียงที่ใช้ในการแสดง	1 ดนตรีมีความเหมาะสมกับการแสดงใช้ความเงียบและกำหนดจังหวะไปเรื่อย ๆ เพื่อให้คนดูจับจ้องไปกับนักแสดงลุ้นไปกับเสียงดนตรี มีการใช้ดนตรีไทยผสมผสานกับดนตรีสากลทำให้การแสดงดูกลมกลืนกับดนตรี	1 เสียงของนักร้องมีความเบาเนื่องจากไม่ใช้ไมค์ทำให้ไม่ค่อยได้ยิน
	2 เสียงดนตรีดึงดูดผู้ชม ดนตรีสดและร้องเสียงเกิดความน่าสนใจมีความไพเราะ	2 บางช่วงเสียงเบาเมื่อมีการเคลื่อนไหวทำให้บางช่วงขาดตอน
	3 ดนตรีสดสามารถปรับเปลี่ยนไปตามนักแสดงได้ทำให้การแสดงลื่นไหลไม่ต้องรีบร้นกลัวว่าจะเกินจังหวะในการกำหนด	3 นักร้องไม่ค่อยได้ยินเสียงเนื่องจากเป็นกลางแจ้ง
	4 ระนาดและกลองได้ยินชัดเจนเป็นการบ	4
	5 ทำนองดนตรีสามารถสื่ออารมณ์ได้ดี	5 ดนตรีบางช่วงเบาเกินไปไม่ทั่วถึงคนดู
	6 การแสดงดนตรีสดทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมในการแสดง ทำให้รู้สึกว่าเราอยู่ในเหตุการณ์นั้น	6 บางช่วงดนตรีสดอาจเล่นก่อนทำให้ต้องมีการรอจังหวะในการแสดงในตอนต่อไป
	7 การใช้ดนตรีสดมีความไพเราะทำนองไม่ติดขัด	7 เครื่องดนตรีน้อยชิ้นทำให้การแสดงบางช่วงขาดความน่าสนใจ
	8 ดนตรีสดสามารถปรับไปตามอารมณ์ของฉากสามารถทำให้ผู้ชมคล้อยไปตามอารมณ์ได้	8 อาจมีการปรับเสียงลงบ้างในช่วงที่มีนักร้อง

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	9 มีการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากลเพื่อให้เข้าถึงกลิ่นไอของวรรณกรรมไทยการใช้เสียงจากนักแสดงทำให้เกิดอารมณ์และความขลังมากยิ่งขึ้น	9 มีเครื่องดนตรีขัดข้องตอนฝนตก
	10 ดนตรีสื่อสารอารมณ์ในการแสดงได้ดีมีนักร้องสดมาช่วยให้บรรยากาศน่าชมยิ่งขึ้น	10 เสียงดนตรีเบาทำให้การแสดงบางช่วงไม่น่าสนใจ
การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	1 มีความแปลกใหม่ในอุปกรณ์สามารถสร้างความรู้สึกถึงส่งที่ผู้วิจัยอยากจะสื่ออุปกรณ์ที่ใช้ทำให้เข้าถึงบทบาทมากขึ้น เช่นมุ้งแสดงถึงความลุ่มหลงกับตัณหาจนไม่สามารถหลุดพ้นจากมันได้	1 ฉากบ้านเรือนไทยอาจเล็กไปและวางอยู่ในระยะไกลทำให้ไม่สามารถเข้าใจในสิ่งที่จะสื่อได้
	2 มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเข้ากับบทการแสดงการใช้คบเพลิงในการแสดงเป็นการเพิ่มบรรยากาศในการแสดง	2 ในการใช้มุ้งอาจเป็นอุปสรรคในการแสดงเช่นการเหยียบชายมุ้ง
	3 มีความสมจริงในฉากอาบน้ำและการใช้กระจกเกิดความแปลกใหม่	3 อุปกรณ์มุ้งไม่เหมาะสมกับพื้นที่กลางแจ้งเพราะมีลม
	4 อุปกรณ์สามารถสื่อความหมายของตัณหาได้เป็นอย่างดี	4 ใช้อุปกรณ์ซ้ำในบางช่วงอาจทำให้เกิดการสับสน
	5 การใช้อุปกรณ์ทำให้สะท้อนชีวิตบรรยากาศความเป็นชาวบ้านการใช้กระจกส่องเลนกว้างในการส่องให้ผู้ชมได้เห็นทำให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดง	5 การใช้มุ้งตะเกียง อาจเป็นอุปสรรคควบคุมยาก
	6 อุปกรณ์ที่ใช้มีความแปลกใหม่	6 อุปกรณ์บางอย่างใช้อย่างไม่คุ้มค่า

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	7 อุปกรณ์ที่ใช้มีความแปลกใหม่บางอย่างไม่เคยเห็นในการแสดงที่ไหน	7 อุปกรณ์บางอย่างใช้อย่างไม่คุ้มค่าบางอันแค่มาประกอบฉาก
	8 การใช้อุปกรณ์มีความคิดสร้างสรรค์	8 ฉากฝ่าบ้านเรือนไทยมีความฝืดเป็นอุปสรรคให้กับนักแสดง
	9 มีการใช้อุปกรณ์ทำทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราวได้ง่ายขึ้น	9 ไฟที่จุดรอบเวทีดับ มีลมแรงทำให้อารมณ์ช่วงนี้หายไป
	10 ทำให้การแสดงดูมีความชัดเจนในแต่ละฉากมากยิ่งขึ้น	10 มุ้งเป็นอุปสรรค์ในการแสดง
การออกแบบสถานที่แสดง	1 มีความเป็นธรรมชาติทำให้ผู้ชมรู้สึกถึง ลม อากาศ ของธรรมชาติที่เอื้อต่อความรู้สึกในการแสดง	1 มีอุปสรรคในต่อสภาพฝน
	2 เหมาะกับการแสดงชุดนี้เช่นในการแสดงช่วงอาบน้ำ	2 การแสดงอาจไม่เหมาะกับเด็กที่อาจมาเห็นการแสดงบางช่วงที่ล่อแหลมหรือสภาพอากาศที่ไม่อำนวย ฝนตก ลมแรง
	3 เป็นลานกว้างเหมาะกับการใช้น้ำ	3 ไม่สามารถควบคุมสภาพอากาศได้
	4 พื้นที่เหมาะสมกับการแสดงและเมื่อฝนตกทำให้เกิดอรรถรสในการชมมากยิ่งขึ้น	4 ในการแสดงตอนกลางวันควรมีที่บังแดดให้เยอะกว่านี้หรือในช่วงกลางคืนควรมีเต้นเพื่อกันฝน
	5 สถานที่เหมาะกับการแสดงสามารถมองได้รอบทิศ	5 เวทีกว้างเกินไปนักแสดงอาจคุมเวทีไม่ทั่วถึง
	6 เหมาะสำหรับการแสดงแบบพื้นบ้าน	6 ที่นั่งชมการแสดงมีน้อยและควรที่ร่มไว้สำหรับบังแดดหรือ บังฝน
	7 พื้นที่กว้างขวางเหมาะสมกับการแสดง	7 มีที่นั่งชมน้อย

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	8 ปลอดโปร่ง สบายตาสามารถมองได้รอบด้าน	8 มีอุปสรรค์ด้านสภาพอากาศเช่นมี ฝนตก
	9 สถานที่ให้ความรู้สึกกับการแสดงได้ดีมากเหมาะกับยุคสมัยในระหว่างการแสดงมีฝนตกทำให้ดูสมจริง	9 มีอุปสรรค์เช่นเกิดฝนตกผู้ชมไม่มีที่หลบฝน
	10 เป็นการแสดงกลางแจ้งสามารถมองได้หลายมุมมองภาพรวมของการแสดงได้อย่างชัดเจน	10 ทำให้คาดเดาสภาพอากาศไม่ได้เช่น เมื่อเกิดฝนตก
การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง	1 การแต่งกายเหมาะสมกับเนื้อเรื่องเนื่องด้วยบทเป็นลักษณะแบบไทยพื้นบ้าน	1 เสื้อผ้าไม่ค่อยทันสมัยของชุดในยุคปัจจุบัน
	2 ชุดดีเรียบง่ายโทนสีสบายตา ไม่โบราณและทันสมัยมากเกินไปและไม่มีนักแสดงคนใดเสื้อผ้าหลุดไม่ว่าจะเป็นฉากอาบน้ำหรือกลิ้งกับพื้น	2 ชุดสีแดงของนักร้องอาจไม่เข้ากับนักแสดงคนอื่น ๆ
	3 แบ่งการแต่งกายเป็นสองยุคอย่างชัดเจน	3 ผ้าบางจนเกินไปเมื่อเปียกทำให้อาจโป๊
	4 ชุดสีแดงนักร้องมีความเด่นน่าสนใจ	4 การเปลี่ยนชุดบนเวทีทำให้เกิดความล่าช้า
	5 แยกสมัยก่อนและสมัยปัจจุบันได้อย่างชัดเจน	5 ชุดการแสดงควรใช้สีฉูดฉาดมากว่านี้
	6 ชุดแต่งกายเรียบง่ายแต่งเรียงแบบชาวบ้าน	6 ชุดสีแดงไม่เข้ากับเรื่องราว
	7 เครื่องแต่งกายเหมาะสมกับบทบาทการแสดง	7 นักแสดงผู้หญิงอาจมีความยากลำบากในการแสดง
	8 ใช้โทนสีที่มีความสบายตา	8 ควรเซฟร่างกายให้ได้มากกว่านี้
	9 นักแสดงหลักแต่งกายเหมาะสมกับเรื่องทำให้การแสดงดูสมจริงมาก	9 ชุดราตรีสีแดงและชุดสูทผู้ชายไม่เข้ากับการแสดง

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	10 ชุดแสดงดูไม่ลุ่มล่ารุ่มร่ามมีความเรียบง่าย โทนสีสบายตา ไม่ฉูดฉาด และเหมาะสมกับบทการแสดง	10 ควรปรับชุดนักร้องให้ดูกลมกลืนกับนักแสดงมากยิ่งขึ้น
การออกแบบแสง	1 ทำให้ได้บรรยากาศของความลุ่มหลงมัวเมากับกิเลสราคะ ความมืดทำให้สื่อถึงยุคสมัย การใช้แสงเทียนเป็นธรรมชาติอย่างแท้จริง	1 บางพื้นที่ของเวทีมีแสงน้อยเกินไป ทำให้มองไม่เห็นการแสดง
	2 มีการเล่นไฟตามอารมณ์แต่ละตอนได้อย่างชัดเจน	2 จุดชมบางจุดมีไฟส่องตาผู้ชม
	3 การแสดงช่วงกลางคืนทำให้เหมือนแสดงอยู่ในโรงละครสามารถควบคุมแสงได้	3 แสงไฟส่องหน้าผู้ชมในบางมุม
	4 แสงที่ออกมาเหมาะสมกับฉากในการแสดง	4 แสงที่ส่องมาบางมุมส่องตาผู้ชม
	5 แสงบ่งบอกอารมณ์ของบทการแสดง	5 บางฉากแสงอาจมืดเกินไปบางฉากสว่างเกินไป
	6 แสงที่ส่องมากระทบนักแสดงทำให้เกิดเงาส่งอารมณ์ในการชมมากยิ่งขึ้น	6 ไฟด้านข้างส่องเข้าตาคนดูทำให้มองไม่เห็นนักแสดง
	7 ทำให้ดูการแสดงง่ายขึ้น	7 บางฉากไฟส่องตามผู้ชม
	8 การวางแสงได้อย่างเหมาะสมไม่เกะกะผู้ชม	8 นักแสดงเกิดความกังวลในการจุดไฟ
	9 มีการจัดแสงไฟเข้ากับการแสดงได้ดีมากช่วยสื่ออารมณ์ในการแสดง	9 บางช่วงไฟมีส่องกระทบตาผู้ชม
	10 มีการเปลี่ยนไฟตามฉากและอารมณ์เพื่อให้การแสดงดูชัดเจนตามฉากนั้น ๆ	10 แสงที่ส่องมาบางมุมส่องตาผู้ชม

ตารางที่ 5.5 ความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”
จากนักศึกษา เอกนาฏศิลป์สากล

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
การออกแบบบทการแสดง	1 เนื้อเรื่องเป็นเรื่องใกล้ตัวและมีเนื้อหาสะท้อนกับชีวิตจริงซึ่งนำมาจัดเป็นการแสดงได้อย่างสวยงามอีกทั้งยังมีบทที่แต่งขึ้นเพื่อบอกเล่าถึงการกระทำที่เกี่ยวกับตัณหาของชายหญิง	1 มีความยืดยาวแต่ละฉากมากเกินไปอาทิ การเดิน การร่วมรักของชาย หญิง
	2 เนื้อเรื่องมีความต้องการสื่อให้เห็นเกี่ยวกับตัณหาได้อย่างชัดเจนไม่นอกประเด็นมีการเล่าเรื่องราวเป็นลำดับตั้งแต่จุดกำเนิด ไปจนถึงผลของตัณหาที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานนำเสนอในสองทางทั้งด้านดีและด้านเสีย	2 เมื่อส่วนใหญ่ของการแสดงเล่าถึงตัณหาความอยากในการกามรมย์ดูน่าเบื่อ เนื้อเรื่องยืดเยื้อ
	3 เป็นการนำเสนอเกี่ยวกับตัณหาจากวรรณกรรมไทยซึ่งหลายคนไม่ได้สังเกต หรือ หยิบยกนำมาใช้	3 เป็นการสื่อสารที่ค่อนข้างเข้าใจยากและสับสนเพราะบทออกแบบให้มีการกระทำต่าง ๆ พร้อม ๆ กัน ทำให้ไม่สามารถจดจ่ออยู่กับบทใดบทหนึ่งได้ต้องสังเกตอยู่ตลอดเวลาว่าตัวละครอื่น ๆ จะทำอะไรต่อไปทำให้สับสนได้ง่าย
	4 มีเนื้อหาภาพรวมที่เข้าใจได้ง่ายผู้ชมไม่ต้องคิดตามให้ลึกมากนัก มีการสอดแทรกคติ แนวคิดในเนื้อหาการแสดง	4 การแสดงเนื้อหาที่เกริ่นตอนแรกยาวจนเกินไปทำให้ไม่เข้าใจว่า การให้นักแสดงนั่งนิ่ง ๆ นั้นสื่อถึงอะไร
	5 เรื่องราวที่เลือกนำมาเสนอให้ผู้ชมสอนให้รู้จักมองคนในสองด้าน ไม่ใช่แต่ภายนอก สะท้อนให้เห็น การสังเกตมองคนให้ลึก	5 เรื่องราวบางตอนยังมีความไม่เข้าใจว่าสื่อถึงอะไร

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	6 เนื้อหามีความต้องการสื่อให้เห็นเกี่ยวกับตัณหาอย่างชัดเจนมีการเล่าเรื่องราวเป็นลำดับ ตั้งแต่จุดกำเนิดไปจนถึงผลของตัณหา	6 เนื้อหาในเรื่องราวส่วนมากเกี่ยวกับตัณหาจนทำให้น่าเบื่อใช้เวลานานเกินไปกับการเล่าเรื่อง
	7 การหยิบยกเรื่องราวของตัณหานำแนวคิดหลักในเรื่องของการมองและการแอบดูส่งผลให้บทการแสดงมีความน่าสนใจทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่าย	7 ชื่อบทละครแนวคิดของละครมีความกว้าง สามารถทำออกมาได้หลายแง่มุมแต่ในการแสดงนั้นสื่อให้เห็นแค่การกำเนิดตัณหา คลั่งรักหลงใหลผูกพันลงเอยเพียงเท่านี้มันแคบเกินไปกับคำว่าตัณหา
	8 ใช้การขับเสภาทำให้การแสดงมีเอกลักษณ์ลาสร้างบรรยากาศของวัฒนธรรมไทยได้อย่างดีมีการบรรยายถึงอารมณ์ความรู้สึกของนักแสดงที่ต้องใช้อารมณ์ใคร่และบรรยายความเผ็ดร้อนของความใคร่และตัณหาได้อย่างดี	8 การฟังการขับบทเสภาในบางครั้งต้องแปลความหมายไปด้วยอาจทำให้ไม่สามารถเข้าถึงบทละครได้
	9 มีการแสดงท่ามีความหลงใหลในตัณหามาแสดงเป็นท่าทาง ความต้องการของชายหญิง และใช้หลักการแอบมองแอบดูเข้ามา	9 มีการเล่าในบางช่วงที่ไม่ชัดเจนว่าจะสื่อถึงอะไร
	10 มีความเข้าใจง่ายในบทการแสดงสื่อถึงตัณหาความอยากได้อย่างดีระยะเวลาพอดีไม่ทำให้น่าเบื่อ	10 การสื่อถึงปัจจุบันอดีต ไม่ชัดเจน
การคัดเลือกนักแสดง	1 นักแสดงสื่ออารมณ์และบอกเล่าเรื่องราวได้อย่างดีแม้ไม่มีบทพูดก็เข้าใจได้ผ่านลีลาทางร่างกายและสีหน้าที่บ่งบอกความรู้สึกชอบ เกลียด หลง เศร้า ได้อย่างชัดเจน อีกทั้งมีความสามารถในการขับบทกลอน	1 นักแสงดบางคนมีสีหน้าขัดกับบทที่แสดงเช่นตอนลุ่มหลง

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	และใช้เสียงประกอบจังหวะระหว่างการแสดง	
	2 ลักษณ์รูปร่างหน้าตาของนักแสดงทำให้รู้สึกถึงเสน่ห์ทางเพศคมเข้มมีความเป็นไทยตรงกับเนื้อเรื่อง	2 การใช้นักแสดงเยอะสิ้นเปลืองจนเกินไป
	3 นักแสดงสามารถสื่อสารทางสีหน้าท่าทางออกมาได้เป็นอย่างดี ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ว่าตัวละครกำลังทำอะไรคิดอะไรผู้แสดงสามารถขับร้องบทกลอนได้ทำให้รู้สึกว่าเป็นมากกว่าการแสดงนาฏยศิลป์ทั่วไป	3 นักแสดงบางคนยังเกิดอาการประหม่า
	4 นักแสดงสื่อสารแสดงอารมณ์ออกมาได้ดีรูปร่างลักษณะของนักแสดงมีผิวสีน้ำผึ้ง กำยำ เหมาะกับบทชายไทยในพื้นบ้าน	4 นักแสดงผู้หญิงมีจำนวนน้อยเกินไปนักแสดงผู้ชายบางคนไม่ค่อยมีบทบาท
	5 นักแสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ดีในระดับหนึ่ง	5 นักแสดงบางคนมีลักษณะขัดแย้งกับบทบาทที่ได้รับการเต้นดูไม่ชัดเจน
	6 รูปร่างหน้าตาของนักแสดงทำให้เข้าถึงอารมณ์สื่อออกมาได้อย่างชัดเจน การใช้นักร้องร่วมกับการแสดงทำให้แปลกใหม่	6 การใช้นักแสดงเยอะทำให้การมองของผู้ชมไม่โฟกัสกับตัวละคร เพราะรู้ว่าจะมองใคร
	7 นักแสดงมีความเป็นทีมเวิร์ครับส่งการแสดงได้อย่างค่อนข้างดี เพราะในการแสดงส่วนใหญ่เป็นการแสดงแบบคู่นักแสดงมีการสื่ออารมณ์สีหน้าแววตา ถึงคนดูได้ดีมากทำให้คนดูเข้าถึงการแสดงอย่างแท้จริง	7 นักแสดงบางคนสื่อออกมาได้ไม่ดีพอว่าต้องการสื่อสารอะไร

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	8 นักแสดงผู้หญิงสื่ออารมณ์ได้อย่างดี เยี่ยมสติไม่หลุดและไม่มีการเขินอายเกิดขึ้นเมื่อต้องแสดงบทร่วมรักกับนักแสดงชาย	8 นักแสดงชายบางคนยังสื่ออารมณ์ไม่ดีนักใบหน้ามีการหลุดจากอารมณ์
	9 นักแสดงมีอารมณ์ที่เด่นชัดว่ารู้สึกอย่างไรสายตาที่แน่วแน่ นักแสดงมีความสามารถในการร้องเพลงได้	9 นักแสดงบางคนแสดงออกไม่ชัดเจนว่าเล่นเป็นอะไร
	10 อารมณ์ของนักแสดงผู้หญิงแสดงได้ดีมากผ่านทางสีหน้าและแววตา	10 ผู้ชายอารมณ์ไม่ชัดเจนเท่าที่ควรทำให้ผู้หญิงดูเด่นและน่าสนใจกว่า
การออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์	1 การแสดงลีลาท่าทางของนักแสดงมีความชัดเจน เช่น อารมณ์โกรธ เศร้าเสียใจ ลุ่มหลง มีความสุขซึ่งทั้งหมดสามารถถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมได้เห็นผ่านลีลาการแสดง	1 ลีลาที่บอกเล่าเรื่องราวบางตอนนานเกินไปมีการเดินช้า
	2 มีการเปลี่ยนแถวที่เยอะและลีลาท่าทางที่อ่อนช้อยบางฉากมีลีลาที่รุนแรงตามสถานการณ์ซึ่งสร้างอารมณ์ต่อเนื่องได้	2 มีการเคลื่อนไหวลีลาจนเกินไปทำให้ไม่เข้าใจว่าสื่อถึงอะไร
	3 มีการใช้ท่าทางการเดินการเดินผ่านผู้ชมทำให้เกิดความรู้สึกว่าอยู่ในเหตุการณ์นั้น ๆ	3 การแสดงการเดินช้าจนเกินไปท่าทางเกี่ยวกับเรื่องเพศมีมากจนเกินไป
	4 การดึงลีลาท่าทางความเป็นธรรมชาติของมนุษย์ใช้ทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่ายและมีความชัดเจนว่าต้องการสื่ออะไร	4 ลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวระหว่างการแสดงจะมีช่วงกิริยาที่ดำเนินช้าอาจทำให้เกิดความไม่น่าสนใจ
	5 ท่ามีความเข้าใจง่ายไม่ซับซ้อนดูไม่ขัดแย้งกับบทบาทที่ได้รับ	5 ท่าบางท่ามีความช้าทำให้เกิดความเบื่อ

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	6 มีการเปลี่ยนแถวเยอะลีลาท่าทางอ่อนช้อย สร้างอารมณ์ได้อย่างต่อเนื่อง	6 ลีลาบางช่วงเยอจนเกินไป
	7 มีการรับส่งได้ดีอย่างเป็นธรรมชาติ	7 ภายใต้ธรรมชาตินั้นใครก็สามารถทำได้
	8 ใช้ลีลาอ่อนช้อยนุ่มนวลรุนแรงขึ้นบ้างตามระดับอารมณ์	8 การแสดงท่าบางช่วงซ้ำท่าเดิม
	9 ลีลาการแสดงฉากร่วมรักดูสมจริง	9 ลีลานักแสดงบางคนไม่ชัดเจนว่ารับบทอะไร
	10 ลีลาอ่อนช้อยสวยงามผู้ชายดูแข็งแรง เวลายกผู้หญิงใช้ท่าทางการเลียนแบบการร่วมรักได้ดี น่าสนใจ	10 ลีลาการร่วมรักอาจมากเกินไป
การออกแบบเสียงที่ใช้ในการแสดง	1 มีการบรรเลงดนตรีสดประกอบการแสดงได้อย่างดีและมีการใช้ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลทำให้ดูทันสมัยมากขึ้น	1 ในตอนเริ่มแรกที่เปิดเสียงจากลำโพงนั้นไม่ค่อยได้ยิน
	2 มีการใช้ดนตรีไทยร่วมสมัยการขับร้องสื่อถึงเสียงที่โหยหวน รู้สึกถึงความไพเราะและคล้อยตาม	2 ดนตรีมีบทบาทน้อยเกินไปควรบรรเลงทั้งการแสดงเพื่อเร้าอารมณ์ให้ต่อเนื่อง
	3 มีการใช้ดนตรีไทยควบคู่ไปกับเสียงร้องของนักแสดงทำให้รู้สึกสดใหม่มากว่า	3 การแสดงดนตรีสดทำให้ได้ยินไม่ค่อยชัดเจนนักแสดงที่ขับร้องไม่มีอุปกรณ์ขยายเสียง
	4 มีการเล่นดนตรีสดทำให้เล่นได้ไม่ผิดคิวเสียงเอื้อนของนักร้องมีความสดและดังกังวาน	4 นอกจากจะมีการบรรเลงดนตรีสดแล้วยังมีการร้องสดของนักแสดงทำให้แย่งจุดสนใจมาที่ตัวนักร้องแทน

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	5 การใช้ดนตรีสดเปลี่ยนเครื่องดนตรีไปตามบทบาทของนักแสดงและเข้ากับนักแสดงมากมีการเกริ่นบทกลอนในช่วงแรก	5 ดนตรีมีความจำเจไม่มีจุดพีคบางช่วงช้าจนเกินไป
	6 ใช้ดนตรีร่วมสมัยกับการขับร้องเสภาผสมผสานกันได้อย่างลงตัว	6 ดนตรีบางช่วงมีเสียงเบาจนเกินไปทำให้ผู้ชมที่นั่งไกลไม่ได้ยินเสียงดนตรี
	7 การเลือกเสียงทำนองเหมาะสมกับการแสดงได้ดี มีความน่าสนใจในช่วงร้องสดเสียงของผู้ชายช่วงท้ายเปรียบเสมือนการสรุปเรื่องราวได้เป็นอย่างดี	7 ดนตรีนั้นไม่มีความโดดเด่นจูงใจหรือมีความน่าสนใจมากพอ
	8 ใช้ดนตรีไทยผสมผสานกับดนตรีสากลทำให้เกิดความหลากหลายของเสียง เกิดความน่าสนใจ	8 ในช่วงของการร่วมรักควรจะให้เร้าอารมณ์มากกว่านี้
	9 การเล่นดนตรีสดร้องสด เปิดเพลงบรรเลงสด สามารถผสมผสานกันได้ดี	9 ดนตรีเล่นไปเรื่อย ๆ ไม่ค่อยน่าสนใจ
	10 มีการร้องเสียงสดเอื้อนผสมผสานกับดนตรีไทยมีความแปลกใหม่ จังหวะของดนตรีมีความไพเราะ มีเสียงกระแทกไม้จากเสาเกิดจังหวะ	10 นักร้องเอื้อนสดน้อยไปทำให้ผู้ชมไม่ได้ให้ความสนใจ
การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	1 มีความคิดสร้างสรรค์และลูกเล่นที่หลากหลายจากอุปกรณ์ไม่กี่ชิ้นแต่นำมาประกอบการแสดงได้อย่างสวยงามอาทิ มุ้ง ฉากฝ้าบ้านมีความแปลกใหม่น่าสนใจเป็นการเสนอมุมมองในการชมที่แตกต่างออกไป	1 มีอุปกรณ์บางชิ้นที่ไม่เข้าใจความหมายเช่น สามเหลี่ยมที่ยกผู้หญิงออกมา
	2 การจัดเรียงอุปกรณ์และการใช้อุปกรณ์เหมาะกับยุคสมัยที่เข้ากับเรื่องวรรณคดีไทยการใช้กระจกสะท้อนภาพนักแสดงที่อยู่ในฉากทำ	2 ไม่เข้าใจการใช้ฉากสามเหลี่ยม

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	ให้คนดูรู้สึกว่าเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเพราะให้อารมณ์ว่าเราแอบดู	
	3 มีการใช้อุปกรณ์ที่หลากหลายเช่น มุ้ง แสดงถึงเรื่องตัณหากามรมย์ (เรื่องในมุ้ง) กระจกช่วยในการมองให้เห็นในฉาก	3 นักแสดงยังมีความประหม่าในการใช้อุปกรณ์ในบางฉากดูติดขัด
	4 อุปกรณ์ทำให้การแสดงมีความน่าสนใจมากขึ้น	4 ไม่เข้าใจการสื่อความหมายของสามเหลี่ยม
	5 อุปกรณ์ที่ใช้ดูไม่มากไม่น้อยจนเกินไปใช้ได้อย่างเหมาะสม	5 อุปกรณ์บางช่วงไม่เข้าใจ
	6 อุปกรณ์ต่าง ๆ ในการแสดงสื่อถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านได้เป็นอย่างดี	6 ไม้สามเหลี่ยมที่นำมาแสดงไม่เข้าใจว่าจะสื่ออะไรให้คนดู
	7 ฉากอาบน้ำมีความสมจริงการเปลี่ยนผ้าถุงและผ้าขาวม้าการใช้กระจก สื่อแนวคิดการแอบดู และการมอง การใช้มุ้งแทนการกั้นห้องใช้คนจับในแต่ละฝั่งเปลี่ยนทิศไปมาพยายามหามุมดูสอดคล้องกับแนวคิดการแอบดูและการมองด้วย	7 การใช้เสาในการแสดงยังสื่อออกมาไม่ชัดเจน
	8 มีความคิดสร้างสรรค์ในการนำอุปกรณ์มาใช่ อาทิ มุ้ง ทำให้เกิดความสวยงาม	8 การใช้กระจกยังไม่ชัดเจน
	9 มีการใช้อุปกรณ์ที่หลายหลายเข้าใจได้ง่าย	9 ฉากสามเหลี่ยมและการจุดไฟคบเพลิงนั้นสื่อถึงอะไร
	10 ใช้อุปกรณ์สื่อความหมายได้ดีมีความหลากหลาย	10 อุปกรณ์บางอย่างใช้น้อยเกินไป
การออกแบบสถานที่แสดง	1 สามารถใช้พื้นที่การแสดงได้อย่างคุ้มค่าแม้พื้นที่จะกว้างก็ใช้ได้อย่างเต็มที่	1 ผู้ชมไม่สามารถมองเห็นการแสดงในมุมมองอื่นที่เป็นการรับชมจากด้านเดียว

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	2 สามารถใช้พื้นที่ได้อย่างครอบคลุม และรู้สึกว่าคิดถูกที่จัดบนสนามหญ้า เพราะมีฉากอาบน้ำ ช่วยให้ดูสมจริง	2 เวลาในการแสดงเป็นเวลาเย็นจนเกือบค่ำทำให้มีอุปสรรค์ในการจัดการแสดง เช่น แมลง ยุง
	3 ใช้พื้นที่ได้คุ้มค่าและสามารถมองเห็นได้ชัดเจน	3 พื้นที่เป็นสนามหญ้าทำให้ชุดเปื้อนได้และความกว้างของพื้นที่ทำให้บางช่วงของการแสดงไม่ได้ยินเสียง
	4 มีการมองเห็นได้รอบทิศทางแบ่งสัดส่วนเวทีการแสดงได้อย่างชัดเจน	4 พื้นที่การแสดงกว้างทำให้เมื่อแสดงพร้อม ๆ กัน ดูไม่ชัด และพลายรายละเอียดไป
	5 นักแสดงใช้พื้นที่ได้อย่างเหมาะสม และเลือกสถานที่ได้เหมาะกับการแสดง	5 ในส่วนของการแสดงนั้นบางมุมมีเสาบังทำให้เสียอรรถรสในการชม
	6 การแสดงใช้พื้นที่ได้อย่างคุ้มค่า	6 การใช้พื้นที่กลางแจ้งทำให้ผู้ชมสนใจน้อยกว่าในโรงละคร
	7 เลือกสถานที่ได้ดีมีบรรยากาศความเป็นธรรมชาติ เกิดความสมจริง	7 การแสดงพื้นที่โล่งเป็นอุปสรรคสำหรับนักแสดงที่รอเข้ามาแสดงในฉากต่อไป
	8 พื้นที่โล่งกว้างทำให้รู้สึกสบายตา	8 พื้นที่การแสดงมีตึกบังทิศทางลมทำให้ร้อนอบอ้าว พื้นที่กว้างบางครั้งอาจแสดงไม่เต็มพื้นที่
	9 เป็นสถานที่กลางแจ้งโล่ง โปร่ง	9 อากาศร้อนไม่มีลมพัด
	10 การแสดงกลางแจ้งอากาศไม่อบอ้าวจนเกินไปมีเวทีอีกชั้น เป็นการแบ่งเวทีได้ดี	10 แสดงตอนค่ำทำให้มีอุปสรรค์ในการจัดการแสดง เช่น แมลง ยุง มารบกวน
การออกแบบเครื่องแต่ง	1 เครื่องแต่งกายมีความเรียบง่ายสะอาดบ่งบอกถึงความแตกต่างของเครื่องกายตามยุคสมัยได้อย่างชัดเจน	1 ชุดของนักแสดงหญิงอาจไม่รัดกุมในระหว่างการแสดงเหมือนจะหลุดบ่อยมาก

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
กายสำหรับการแสดง	2 รูปแบบการแต่งกายมีความสอดคล้องกับเนื้อเรื่องสีชุดการแสดงบ่งบอกถึงการเป็นชาวบ้านธรรมดา	2 บางฉากของการแสดงมีเสื้อผ้าทรงผมของนักแสดงหลุดลุ่ย บ่งบอกถึงความไม่เรียบร้อย
	3 มีการเปลี่ยนชุดระหว่างการแสดงทำให้รู้สึกมีการเปลี่ยนอารมณ์ได้เป็นอย่างดี	3 ในฉากที่มีการเปลี่ยนชุดดูนานจนเกินไป
	4 มีการแบ่งเครื่องแต่งกายได้อย่างชัดเจนในแบบพื้นบ้านและในแบบปัจจุบัน	4 การเปลี่ยนชุดการแสดงบนเวทีชุดที่ใช้ไม่เหมาะกับการเปลี่ยนบทบาทเป็นสาวปัจจุบัน
	5 เสื้อผ้ามีความเข้าใจง่ายกับยุคสมัยที่นำเสนอดูไม่เป็นอุปสรรคต่อการเต้นมีการประยุกต์ใช้กับอุปกรณ์	5 ชุดมีความไม่ชัดเจนต่อบทบาทนักแสดง หรือฐานะของนักแสดง
	6 การแต่งกายเหมาะสมกับยุคสมัยชุดที่ใช้ความรู้สึกถึงอารมณ์ทางเพศเห็นเนื้อบางเล็กน้อยเพื่อให้ผู้ชมได้รับความรู้สึกถึงตัณหาที่เกิดขึ้น	6 การแต่งกายโดยร่วมทั้งหมดเป็นไปในทางเดียวกันหมดทำให้หลงยุค
	7 มีการเลือกชุดได้เหมาะสมกับการแสดงเพราะสามารถสื่อถึงยุคสมัยได้อย่างลงตัว	7 ตัวนักแสดงที่สวมใส่ชุดสีแดงมีความโดดเด่นแต่ไม่สื่อถึงบทบาทใด ๆ
	8 สีของชุดแสดงดูเป็นธรรมชาติของคนรุ่นเก่าสามารถเคลื่อนไหวได้ดี	8 เครื่องแต่งกายในสูจิบัตรไม่ตรงกับชุดที่ใช้แสดงจริง
	9 เครื่องแต่งกายบอกยุคสมัยได้อย่างชัดเจนมีการเปลี่ยนไปตามอิริยาบถที่แสดง เช่น ฉากอาบน้ำ	9 เครื่องแต่งกายไม่สื่อถึงบทบาทของแต่ละตัวนักแสดงไม่สามารถรู้ได้ว่าตัวละครนี้เป็นอย่างไร
	10 เสื้อผ้าบ่งบอกถึงยุคสมัยได้ดี	10 นักร้องสวมชุดราตรียาวสีแดงดูไม่เข้ากับนักแสดงที่สวมผ้าแนวไทยพื้นบ้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
การออกแบบแสง	1 สามารถดำเนินเรื่องราวได้โดยใช้เพียงแสงจากธรรมชาติเพียงอย่างเดียว	1 ไม่เข้าใจการจุดคบเพลิงว่าสื่อถึงอะไรเพราะแสงจากธรรมชาติสว่าง และไม่สามารถควบคุมได้
	2 มีการใช้แสงจากธรรมชาติแสงนี้มีผลต่ออุปกรณ์ในการแสดงคือคบเพลิง ดูเป็นธรรมชาติ	2 ไม่ใช่สามารถใช้แสงสร้างจุดเด่นให้กับตัวละคร
	3 การใช้แสงจากธรรมชาติทำให้รู้สึกโล่งและมองเห็นได้อย่างชัดเจน	3 พื้นที่โล่งทำให้เกิดข้อจำกัดเรื่องแสงเพราะเป็นกลางวันไม่สามารถใช้แสงได้อย่างเต็มที่
	4 การใช้แสงจากธรรมชาติทำให้ไม่เกิดปัญญาไฟผิดคิว	4 แสงที่ใช้เป็นแสงธรรมชาติทำให้ไม่สามารถควบคุมได้
	5 แสงในการแสดงนั้นได้จากแสงธรรมชาติเหมาะสมกับการแสดง	5 บางครั้งดูไม่ชัดเจนเช่นช่วงเวลา กลางวัน กลางคืน
	6 การใช้แสงจากธรรมชาติในเวลาใกล้ค่ำทำให้การจุดไฟดูเป็นธรรมชาติและสมจริง	6 ทำให้จุดเด่นของตัวละครน้อยลงเพราะไม่มีแสงสร้างจุดเด่น
	7 แสงที่ได้เป็นแสงธรรมชาติเลือกเวลาแสดงได้เหมาะสมกับแสงสมจริงกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตั้งแต่สว่างจนถึงมืดมัวลงทำให้การแสดงดูเข้มข้นและน่าสนใจมีการจุดเทียนในฉากใกล้จบทำให้บรรยากาศดูโรแมนติคและสวยงามมาก	7 แสงจากธรรมชาติเป็นสิ่งที่ไม่สามารถควบคุมได้
	8 การใช้แสงจากธรรมชาติมาให้การแสดงดูเป็นธรรมชาติมายิ่งขึ้นแสงเทียนทำให้เกิดความสวยงาม เข้ากับบรรยากาศ	8 แสงไฟในการแสดงช่วงกลางคืนบางจุดส่องตาผู้ชม
	9 มีการใช้ไฟจากธรรมชาติแสงจากคบเพลิง	9 มองไม่เห็นในบางจุดเพราะเป็นเวลาเย็น

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์	ข้อดี	ข้อเสีย
	10 ใช้แสงจากไฟที่จุดขึ้นมา	10 ใช้แต่แสงธรรมชาติทำให้ไม่น่าสนใจ

5.5 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปอนาคต

5.5.1 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับผลการวิจัยนี้ เกิดขึ้นจากการศึกษา ค้นคว้าและรวมรวมข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะและปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์จนสามารถนำเสนอผลงาน จากนั้นได้ดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยการใช้แบบสอบถามเพื่อวัดผลความพึงพอใจจากผู้ชมการแสดงและทำการประเมินผล จึงทำให้ได้ผลการวิจัยครั้งนี้ ดังที่ผู้วิจัยจะได้ให้ข้อเสนอแนะต่อผลที่ได้จากการวิจัยไว้ดังต่อไปนี้

5.5.1.1 รูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์ ได้พัฒนามาจากองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์จำนวน 8 องค์ประกอบด้วยกัน ได้แก่ การออกบทการแสดง นักแสดง ลีลาทางนาฏยศิลป์ เสียงและดนตรีประกอบการแสดงการออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง สถานที่แสดง เครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดงและการออกแบบแสง ผู้วิจัยพบว่าองค์ประกอบทั้ง 8 ประการที่กล่าวมา เป็นองค์ประกอบที่สำคัญต่อการสร้างสรรค์และการออกแบบผลงานทางด้านนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงในลักษณะที่ใกล้เคียงกัน ผู้สร้างสรรค์หรือนาฏยศิลปินรุ่นใหม่หากจะทำการสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงควรจำเป็นจะต้องพิจารณาออกแบบองค์ประกอบเหล่านี้ให้ครบถ้วน สามารถอธิบายเหตุผลและที่มาที่ไปของการสร้างสรรค์และคัดเลือกองค์ประกอบต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้อง ไม่เอนเอียงไปในทรรศนะของผู้สร้างงานมากเกินไป แต่ต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานของความถูกต้องตามหลักการและทฤษฎีตามหลักวิชาการสามารถนำไปใช้อธิบายหรืออ้างอิงต่อได้ในอนาคต

5.5.1.2 รูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์ ที่นำเสนอผ่านนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ได้พิจารณาถึงนาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลป์อยู่ 2 ประเภทคือ นาฏยศิลป์ตะวันออกและนาฏยศิลป์ตะวันตก ร่วมกับการศึกษาวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่ใช้อากัปกิริยาในกิจวัตรประจำวัน (Everyday Movement) ที่นำเสนอความความเรียบง่าย (Simplicity) ซึ่งมักพบเห็นได้ในงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ และเมื่อกล่าวถึงความเรียบง่ายคือการลดทอนรายละเอียดหรือองค์ประกอบบางอย่างเพื่อที่จะมุ่งเน้นเนื้อหาเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามวิธีการออกแบบลีลานาฏยศิลป์

ที่นำแนวคิดดังกล่าวมาเป็นแรงบันดาลใจจำเป็นต้องพิจารณาหลาย ๆ ปัจจัยร่วมกัน เช่น นาฏยศิลป์แบบราชสำนักอาจไม่สามารถใช้วิธีคิดดังกล่าวได้ ขณะที่หากเป็นนาฏยศิลป์พื้นเมืองจะมีพื้นที่หรือโอกาสในการแสดงความประหยัดหรือเรียบง่ายของวิธีคิดได้มากกว่า ขึ้นอยู่กับบริบททางสังคมวัฒนธรรม และประเพณีทางด้านนาฏยศิลป์ในแต่ละอารยธรรมของมนุษย์ด้วย

5.5.1.3 ผลการประเมินภายหลังจากการชมการแสดงผลงานการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ รวมถึงการวิพากษ์ผลงานทั้งปลายปิดและปลายเปิด จากแบบประเมิณผลความคิดเห็นของผู้เข้าชมการนำเสนอผลงาน ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการนำผลที่ได้จากการประเมินมาดำเนินการวิเคราะห์และสรุปผลเพื่อนำผลสรุปที่ได้มาใช้เป็นแนวทางของการสร้างสรรค์และปรับปรุงแก้ไขในการสร้างสรรค์ผลงานโดยนำเสนอไว้ในรูปแบบเอกสารทางวิชาการ จะเป็นประโยชน์ในการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ให้เกิดการพัฒนาที่ดี อันจะส่งผลถึงความยั่งยืนของการศึกษาได้ในอนาคตต่อไป

5.5.2 ข้อเสนอแนะต่อการวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะต่อการวิจัยครั้งต่อไปดังนี้

5.5.2.1 ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ ไม่เพียงแต่ได้รูปแบบและแนวคิดในกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงเท่านั้น แต่ยังได้นาฏยลักษณ์หลายประการที่เป็นลักษณะโดยรวมของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ซึ่งเมื่อพิจารณาถึงวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะที่พัฒนาจากวิธีคิดแบบมินิมอลลิสม์ (minimalism) พบว่าสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับนาฏยศิลป์ประเภทอื่น ๆ หรือศิลปะการแสดงที่มีลักษณะใกล้เคียงกันได้อีกด้วย แต่ยังไม่มีการศึกษาหาหลักฐานมาอ้างอิงอย่างเป็นระบบระเบียบในรูปแบบของการวิจัย จึงสมควรวิจัยถึงการนำแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่และวิธีคิดแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ไปใช้กับแรงบันดาลใจอื่น ๆ เพิ่มเติมเป็นอย่างยิ่ง

5.5.2.2 น่าจะได้มีการพัฒนาผลการวิจัยเรื่องนี้ด้วยการทำวิจัยถึงนาฏยลักษณ์ของศิลปิน โดยประยุกต์ใช้แนวคิดและทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์ เพื่อเป็นการค้นหาฉันทลักษณ์ การสร้างวลี การสร้างประโยคของลีลานาฏยศิลป์ อันเป็นรูปแบบการแสดงที่เรียกว่านาฏยศิลป์พิสุทธิ์ (Pure Dance) ที่มุ่งเน้นเฉพาะเรื่องการเคลื่อนไหวลีลาร่างกายเท่านั้น อันปราศจากเรื่องอารมณ์หรือเนื้อเรื่องของท่าทาง

5.5.2.3 แนวคิดของการแสดงนาฏยศิลป์ทั้ง 9 ประการในที่นี้สามารถนำไปประยุกต์เป็นสูตรสำเร็จในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ที่มีแรงบันดาลใจจากวรรณคดีไทย อีกทั้งยังเป็นแนวทางในการศึกษานาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลปินที่มีฝีมือชั้นเยี่ยมที่มีนาฏยลักษณ์เฉพาะตนอย่างโดดเด่น เพื่อประโยชน์ต่อความเจริญก้าวหน้าทางวิชาการนาฏยศิลป์ และเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อ

การเรียนการสอน โดยเฉพาะการอนุรักษ์และพัฒนาผลงานนาฏยศิลป์อันเป็นภูมิปัญญาของมนุษยชาติให้คงอยู่ตลอดกาล

5.6 สรุป

จากการทดลองปฏิบัติการหารูปแบบทางด้านนาฏยศิลป์ด้วยการใช้องค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 8 องค์ประกอบมาเป็นแนวทางในการทดลองทำให้ได้แนวคิดที่ได้ภายหลังจากการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ในประเด็นที่สำคัญอย่างหนึ่งในเรื่องของการค้นหาแนวคิด จากผลการทดลอง ทำให้ได้ประเด็นเนื้อหาที่เกี่ยวกับเรื่องของน้ำหนักที่ได้จากองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ในเรื่องการออกแบบบทการแสดง การออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์และการออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ทั้งสามองค์ประกอบนี้มีน้ำหนักมากกว่าองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์เรื่องอื่น ๆ ผู้วิจัยพบว่าการให้น้ำหนักความสำคัญเรื่ององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ในแต่ละประเด็นแตกต่างกันออกไปจะทำให้เป็นผลดีกับการออกแบบ เพื่อให้เกิดการเน้นหนักในแต่ละส่วนของการออกแบบทำให้เกิดสีสันหรือที่เรียกว่าทำให้เกิดสุนทรียะ สำหรับรูปแบบของการออกแบบงานนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า องค์ประกอบที่มีความสำคัญที่สุดและไม่สามารถที่จะลดทอนหรือตัดออกไปจากการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ได้เลย ประกอบด้วยสามองค์ประกอบที่สำคัญคือ 1.การออกแบบบทการแสดง 2.นักแสดง และ 3.ลีลาทางนาฏยศิลป์เนื่องจากทั้งสามองค์ประกอบนี้เปรียบเสมือนหัวใจสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ หากไม่มีทั้งสามองค์ประกอบนี้ ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะไม่สามารถนำเสนอเรื่องราวที่ต้องการสื่อสารไปยังผู้ชมการแสดงได้ ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ของเรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย” นี้ ผู้วิจัยได้ทดลองด้วยการตัดทอนองค์ประกอบในเรื่องของการออกแบบแสง เพื่อเติมเต็มให้กับการใช้แสงจากธรรมชาติโดยได้ใช้แสงจากธรรมชาติมาทดแทนการใช้แสงที่ต้องออกแบบเพื่อประกอบการแสดงในเวลากลางคืน จากการทดลองด้วยการลดทอนในด้านเทคนิคที่เกี่ยวกับการใช้แสงออกไปพบว่า “การใช้แสงจากธรรมชาติทำให้องค์ประกอบด้านลีลาทางนาฏยศิลป์มีความโดดเด่นเท่าเทียมกันในทุกฉากการแสดง” จึงสรุปได้ว่าการลดทอนองค์ประกอบบางอย่างออกไป สามารถช่วยส่งเสริมและสนับสนุนให้องค์ประกอบอื่น ๆ ที่คงไว้มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น จากศึกษารูปแบบผลงานการสร้างสรรค์เพื่อค้นหาแนวคิดที่ได้ภายหลังจากการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ ส่งผลให้เกิดการนำแนวคิดไปใช้ในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยสำหรับผู้ที่ต้องการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ต่อไปในอนาคต

รายการอ้างอิง

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

Au, S. (1988). *Ballet and modern dance*. London: Thames abd Hudson.

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

Carroll, J. L., & Wolpe, P. R. (1996). *Sexuality and gender in society*. USA: Baltimore.

Charassri, N. (2007). *Narai Avatar*. Bangkok: Amarin.

Chatfield, P. (2014). *The royal New Zealand ballet at sixty*. Victoria University Press.

Creswell, J. W. (1998). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions*. CA: Sage.

Erté. (2017). *Charleston Couple Poster*. n.p.

Haythorne, H. (2014). *The royal New Zealand ballet sixty*: Victoria University Press.

MacDonald, P. (1991). *The biochemistry of silage*. London: Chalcombe.

Mccary, J. (1967). *Human Sexuality: Physiological and Psychological Factors of Sexual Behavior*. USA: Van Nostrand Reinhold Company.

Mccary, J. L. (1967). *Human sexuality-a contemporary marriage manual*. New York: D.Van Nostrand.

Minden, E. G. (2005). *The ballet companion*. New York: Simon & Schuster.

Mordell, A. (1885). *The erotic motive in literature*. New York: Boniand Liveright.

Reyna, F. (1965). *A concise history of ballet*. London: Thames Hudson.

Roveda, V. (2015). *In the shadow of Rama : murals of the Ramayana in Mainland Southeast Asia*. Bangkok: River Books.

Sedgwick, E. K. (1989). *Denaturalizing Heterosexuality*: Yale University.

Shennan, J., & Rowse, A.

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

Sternberg, R. J. (1986). A triangular theory of love. *Psychological Review,* 93(2), 119-135.

กมล บุญเขต. *(สัมภาษณ์).* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ระดับ 8 อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์.

กรุณา เรืองอุไร. (2543). *รวบรวมและเรียบเรียงภารตวิทยา ความรู้เรื่องอินเดียทางวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ: ศยาม.

กล่อมจิตต์ พลายเวช. (2526). *หนังสือสำหรับเด็ก.* กรุงเทพฯ: เพ็ญการพิมพ์.

กัญญารัตน์ เวชชศาสตร์. (2545). *หลักวรรณคดีวิจารณ์.* กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

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

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. (2550). *การออกแบบเพื่อการแสดง* (*Design for Theatre).* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. (2545). *หนังสือภาษาไทย รายวิชา ท.041 การเขียน.* กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

เกริก ยุ้นพันธ์. (2539). *การเล่านิทาน.* กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2530). *ขุนแผนฉบับอ่านใหม่.* กรุงเทพฯ: สยามรัฐ.

จตุพร มีสกุล. (2540). *การศึกษาเชิงวิเคราะห์บทละครนอกพระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงภูวเนตรนริทรฤทธิ์.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2529). *นาฏศิลป์อินเดีย.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

จาตุรงค์ เก่งวินิจ. (2552). *Deep desire by Pachcharapong Meesilp*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์.

จิรายุทธ พนมรักษ์. *(สัมภาษณ์).* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

จีระชัย เจียงวรีวงศ์. (2545). บทอัศจรรย์ในวรรณคดีและกล่าวถึงแง่มุมของศิลปะและอนาจาร. *นิตยสารฝึกปฏิบัติการนิสิตนักศึกษา ภาควิชาวารสารสนเทศ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,* 1 (พฤศจิกายน), 67-69.

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ. *(สัมภาษณ์).* รองผู้อำนวยการสำนักวิชาการ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ชลลดา เรืองรักษ์ลิขิต. (2553). *อ่านลิลิตพระลอ ฉบับวิเคราะห์และถอดความ.* กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ชาย โพธิสิตา. (2554). *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

ชุติมา มณีวัฒนา เปล่งขำ. (2550). *การกำกับการแสดง* (*Directing).* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

ไชยรัตน์ สินเจริญโอฬาร. (2555). *การเมืองของความปรารถนา = The politics of desire* กรุงเทพฯ: บ้านพิทักษ์อักษร.

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

เซอร์ ริชาร์ด เบอร์ตัน. (2537). *กามสูตร*. กรุงเทพฯ: คุ้มคำ.

ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์. (2550). *ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์บทละคร* (*Arts of playwriting).* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์. (2553). *สังคีตนิยม.* กรุงเทพฯ: การศาสนา.

ณัฐภา นาฏยนาวิน. (2558). *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุด "ทาส".* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณีรนุช แมลงภู่. (2552). *อนุภาคการให้รางวัลและการลงโทษในนิทานพื้นบ้านไทย: ลักษณและความหมายเชิงวัฒนธรรม.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดวงเดือน แจ้งสว่าง. (2542). *นิทานสำหรับเด็กปฐมวัย.* สงขลา: คณะครุศาสตร์ สถาบันราชภัฏสงขลา.

ดันยา ภูติพันธุ์. *(สัมภาษณ์).* นิสิตปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดาริณี ชำนาญหมอ. (2545). *ศิลปะแห่งการออกแบบและกำกับลีลา.* กรุงเทพฯ: ไอเดียสแควร์.

ดาริณี ชำนาญหมอ. (2557). *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดาริณี ชำนาญหมอ. *(สัมภาษณ์).* หัวหน้าสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ดำรงค์ ฐานดี. (ม.ป.ป.). *วัฒนธรรมและภูมิปัญญาไทย.* กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา (2465). *บทละครนอก พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย.* กรุงเทพฯ: โสภณการพิมพ์.

ตรีศิลป์ บุญขจร. (2552). *เรียงร้อยถ้อยวิจารณ์: รวมบทวิจารณ์คัดสรรสาขาวรรณกรรมและภาพยนตร์.* กรุงเทพฯ: สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปภัมถ์.

ตฤณภัทร ชัยสิทธิศักดิ์. *(สัมภาษณ์).* ศิลปินอิสระทางด้านทัศนศิลป์ และนิสิตปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ตวงพร มีทรัพย์. *(สัมภาษณ์).* นิสิตปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เต็มสิริ บุณยสิงห์. (2520). *วิชานาฏศิลป์.* กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ทองสืบ ศุภะมาร์ค และคณะ. (2512). *รวมการบรรยายเรื่อง ตัวอักษรไทย.* พระนคร: คุรุสภา.

ทัศนีย์ สินสกุล. (2533). *สาระของภควัตคีตา: น้อมศิรสา 80 ปีสองศาสตราจารย์.* กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล. (2558). *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด "เบื้องหน้าเบื้องหลัง".* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธรากร จันทนะสาโร. (2557). *นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธรากร จันทนะสาโร. *(สัมภาษณ์).* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธานี ปิยะสุข. (2548). *ราคจริต.* กรุงเทพฯ: พลอยแกมเพชร.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. *(สัมภาษณ์).* นาฏยศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

นพดล อินจันทร์. (2548). *ศิลปะของการจัดแสงบนเวที.* กรุงเทพฯ: สันติศิริ.

นพวรรณ จันทรักษา. *(สัมภาษณ์).* นาฏยศิลปินชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

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

นราพงษ์ จรัสศรี. *(สัมภาษณ์).* ศาสตราจารย์ ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นรีรัตน์ พินิจธนสาร. *(สัมภาษณ์).* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นวลจิตต์ เรืองศรีใส. (2545). *การออกแบบลายผ้า.* ม.ป.ท.

นาฏยา รัตนศึกษา. *(สัมภาษณ์).* นาฏยศิลปินระดับชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

นาวิน วรรณเวช. (2551). *วิโลมจิตระในรามกฤษณวิโลมกาวยะ.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาบาลี-สันสกฤต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิรุต เล็กโสภี. *(สัมภาษณ์).* ผู้อำนวยการโรงเรียนคอตันวิทยา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา พระนครศรีอยุธยา เขต 2.

บุญส่ง ครูศรี. (2538). *นิทานเพลงพื้นบ้านโคราช.* นครราชสีมา: ม.ป.พ.

บุษกร บิณฑสันต์. *(สัมภาษณ์).* ศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรัชญา ชัยเทศ. *(สัมภาษณ์).* นาฏยศิลปินระดับชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

ปัญชลี ด้วงเอียด. (ม.ป.ป.). วัฒนธรรมร่วมสมัย: หนังไทยร่วมสมัย. *ศูนย์เฝ้าระวังทางวัฒนธรรม,* 7(4), 17.

ปัญญา บริสุทธิ์. (2534). *วิเคราะห์วรรณคดีไทยโดยประเภท.* กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ปิยวดี มากพา. (2546). *การสืบทอดท่ารำเชิดฉิ่งของตัวพระ ประกอบการแสดงโขน.* สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เปลื้อง ณ นคร. (2529). *พจนะ-สารานุกรมไทย.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ฝ่ายหนังสือส่งเสริมเยาวชน. (2543). *พจนานุกรมไทยฉบับใหม่.* กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น.

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น. *(สัมภาษณ์).* นาฏยศิลปินระดับชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

พระครูสาธิตกิตติญาณ. *(สัมภาษณ์).* เจ้าอาวาสวัดราษฎร์นิยมธรรม เจ้าคณะตำบลศรีราชา จังหวัดชลบุรี.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต). (2557). *จากสุขในบ้านสู่ความเกษมศานติ์ทั่วสังคม.* กรุงเทพฯ: ธรรมสภาบรรลือธรรม.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2545). *เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง.* กรุงเทพฯ: ไอเดียสแควร์.

พุทธทาสภิกขุ. (2557). *กิเลส Management*. นนทบุรี: ปราณ.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. *(สัมภาษณ์).* ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ไพบูลย์ กิจสวิสดิ์. (2541). *คีตกวี ปรัชญาเมธีแห่งภาษาสากล.* กรุงเทพฯ: ห้องภาพสุวรรณ.

มณีรัตน์ มุ่งดี. *(สัมภาษณ์).* นาฏยศิลปินระดับชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

มุลเมืองแมน, ว. (2555). *พุทธจักรโลกร่มเย็นดับเข็นด้วยศาสนา.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

รักษ์สินี อัครศวะเมฆ. (2557). *การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลาในระดับนานาชาติ.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รักษ์สินี อัครศวะเมฆ. *(สัมภาษณ์).* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ.* กรุงเทพฯ: ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้น.

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2550). *ภาพบนเวที.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลักขณา แสงแดง. *(สัมภาษณ์).* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม.

ว.วชิรเมธี. (2555). *กิเลส Management*. นนทบุรี: ปราณ.

วรรณพิณี สุขสม. *(สัมภาษณ์).* นาฏยศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

วรรณวิภา มัธยมนันท์. (2558). *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วันทนีย์ ม่วงบุญ. (2533). *แนวการศึกษาวรรณคดีการแสดง.* กรุงเทพฯ: จงเจริญการพิมพ์.

วันทนีย์ ม่วงบุญ. *(สัมภาษณ์).* นักวิชาการการละครและดนตรี ระดับเชี่ยวชาญ (ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านโขนละคร) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

วันเนาว์ ยูเด็น. (2553). *เดินตามรอย.* กรุงเทพฯ: แพรว.

วิเชียร เกษประทุม. (2543). *นิทานพื้นบ้าน.* กรุงเทพฯ: พัฒนาศึกษา.

วิทวัส กรมณีโรจน์. *(สัมภาษณ์).* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

วิชชุตา วุธาทิตย์. *(สัมภาษณ์).* ข้าราชการบำนาญ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด. *(สัมภาษณ์).* นิสิตปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศุภกรณ์ ดิษฐพันธ์. *(สัมภาษณ์).* คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สดใส พันธุมโกมล. (2538). *ศิลปะของการแสดง (ละครสมัยใหม่).* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สถาพร สนทอง. *(สัมภาษณ์).* ศิลปินต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ประจำปี 2555 แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

สทาศัย พงศ์หิรัญ. (2557). *ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สทาศัย พงศ์หิรัญ. *(สัมภาษณ์).* หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สลิตตา ทรัพย์ภิญโญ. (2545). *สุนทรียทัศน์ของการสื่อสารการแสดงฉากกามรมณ์ในภาพยนตร์ไทย.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิรดา ไวยาวัจมัย. *(สัมภาษณ์).* นิสิตปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุชาติ พงษ์พานิช. (2552). *เปรียบเทียบพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 กับ พจานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542: หมวด ก-ฆ.* กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

สุชาติ โสมประยูร. (2541). *เพศศึกษา.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุติตต์ วงษ์เกศ. (2545). *ขุนช้างขุนแผนแสนสนุก.* กรุงเทพฯ: มติชน.

สุปาณี พัดทอง. (2545). *การใช้ภาษาไทย.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

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

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง. *(สัมภาษณ์).* นิสิตปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุริชัย หวันแก้ว และกนกพรรณ อยู่ชา. (2552). *ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยบนความหลากหลายและสับสน.* กรุงเทพฯ: สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรินทร์ ศรีสังข์งาม. *(สัมภาษณ์).* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปกรรม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

สุวรรณ พันธุศรี. (2548). *บท (x) อัศจรรย์ในวรรณคดี.* กรุงเทพฯ: มหาชน.

เสรี สินธุชัยภาคเสรี. *(สัมภาษณ์).* ผู้เชี่ยวชาญชำนาญการพิเศษดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

หนุมาน กรรมฐาน. (2558). *วาตสยายนกามสูตร.* นนทบุรี: ศรีปัญญา.

อนุชา สุมามาลย์. *(สัมภาษณ์).* นาฏยศิลปินระดับปฏิบัติงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

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

อำไพวรรณ เตชะชาติ. (2558). *ศิลปิน ศิลปะ ศิลปากร.* นนทบุรี: ไทภูมิ.

อุทัย ปานประยูร. *(สัมภาษณ์).* ผู้เชี่ยวชาญชำนาญการพิเศษดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

อุมาภรณ์ กล้าหาญ. *(สัมภาษณ์).* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

เอกสิทธิ์ สุนิมิตร. *(สัมภาษณ์).* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

เอกอมร ภัทรกิจพงศ์. *(สัมภาษณ์).* นิสิตปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

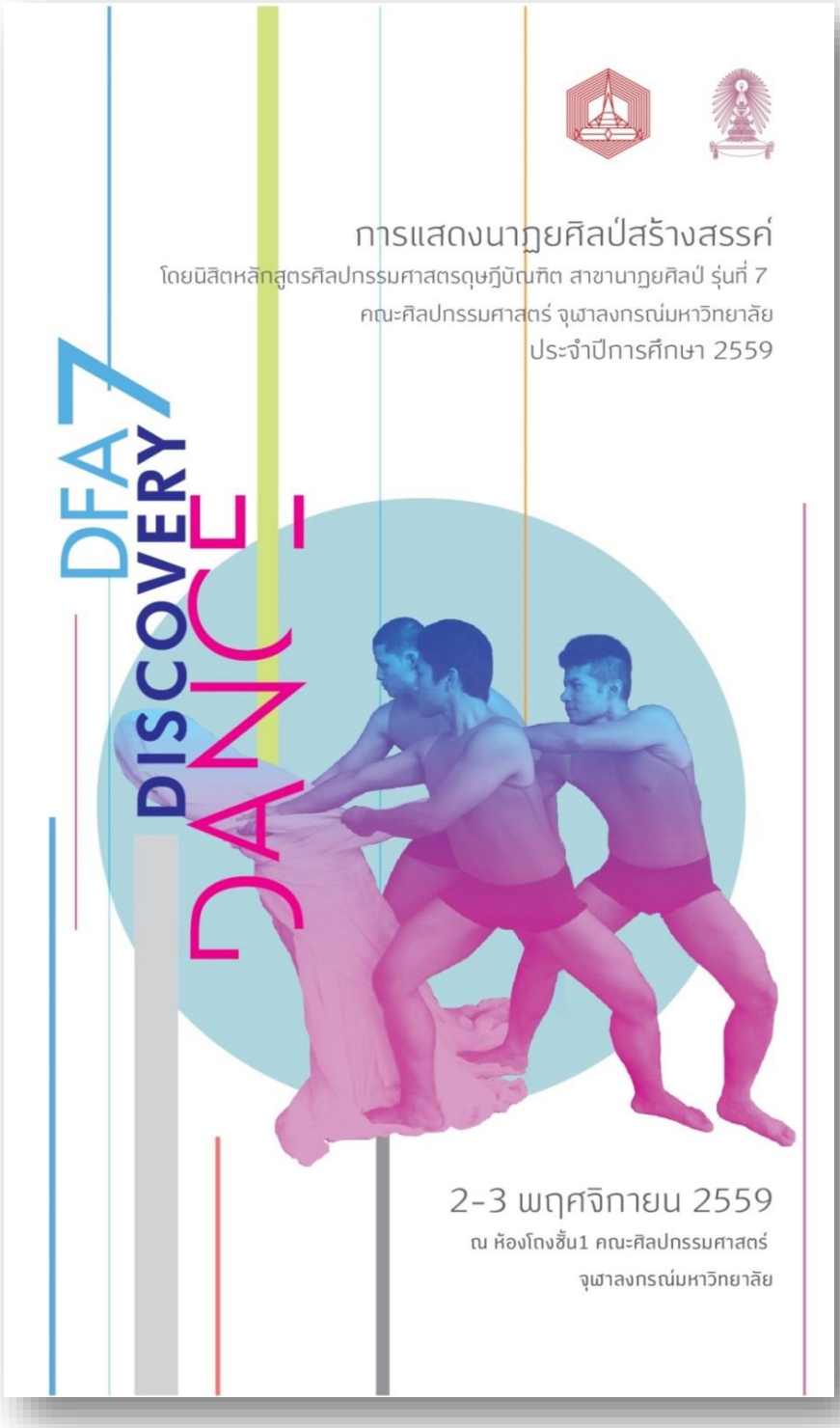
ภาคผนวก ก
ใบปิดประชาสัมพันธ์การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

ภาพใบปิดประชาสัมพันธ์การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
จัดนิทรรศการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ระหว่างวันที่ 2-3 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559
ณ บริเวณโถงด้านในอาคาร คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

ภาพนิทรรศการแสดงผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ข้อมูลการแสดง และบรรยากาศในการแสดง
จากดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง
“บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University


การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์
โดยนิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ รุ่นที่ 7
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ประจำปีการศึกษา 2559
DFA 7
DISCOVERY
DANCE
2-3 พฤศจิกายน 2559
ณ ห้องโถงชั้น1 คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กำหนดการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วันพุธที่ 2 พฤศจิกายน 2559

16.00-16.30น.	เปิดงานโดยคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และชมนิทรรศการ
16.30-17.30น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในประเด็นของคัณหาจากนิทานพื้นบ้านไทย" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นายณรงค์ คุ้มมณี**
17.30-18.30น.	รับประทานอาหารเย็น (บุฟเฟ่ต์)
18.30-19.30น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อน ค้านมืดจากดอกกุหลาบ" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นางสาวภัทราพร เจริญรัตน์**
19.30-20.30น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง สตรีที่ได้รับผลกระทบทางด้านจิตใจจากเหตุการณ์ ความไม่สงบในเขตชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นางสาวธนภรณ์ แสนอ้าย**
20.30-21.30น.	ถ่ายภาพร่วมกันและฟังข้อเสนอแนะจากกรรมการ

วันพฤหัสบดีที่ 3 พฤศจิกายน 2559

16.30-17.15น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในประเด็นของคัณหาจากนิทานพื้นบ้านไทย" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นายณรงค์ คุ้มมณี**
17.30-18.30น.	รับประทานอาหารเย็น (บุฟเฟ่ต์)
18.30-19.15น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อน ค้านมืดจากดอกกุหลาบ" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นางสาวภัทราพร เจริญรัตน์**
19.15-20.00น.	การแสดงชุด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง สตรีที่ได้รับผลกระทบทางด้านจิตใจจากเหตุการณ์ ความไม่สงบในเขตชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย" **ผู้สร้างสรรค์งาน: นางสาวธนภรณ์ แสนอ้าย**
20.00-21.00น.	ถ่ายภาพร่วมกันและฟังข้อเสนอแนะจากกรรมการ

ภาพข้อมูลการแสดงและการประชาสัมพันธ์ผลงานนาฏยศิลป์ในนิทรรศการแสดงผลงาน
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพประกอบ	รายชื่อนักแสดง
	นางสาวรดาภัค นุชอยู่ (ต้อม)
	นายวรงค์ วงษ์ทองดี (โด่ง)
	นางสาวคะนึงหา เทียมถม (ส้ม)
	นางสาวเอเชีย ตรีวิเศษ (เอเชีย)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพประกอบ	รายชื่อนักแสดง
	นายวศิน สุขเกษม (เล็ก)
	นายอภิรักษ์ สารภี (เจเล่ย์)
	นายวรวุฒิ แสงสวัสดิ (วุฒิ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพบรรยากาศนิทรรศการดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่อง “บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย”

ภาพประกอบ	รายชื่อนักแสดง
	นายวิชาสรรพ์ ปินะสา (ตุ๊ก)
	นายสุรศักดิ์ เหล่าบัญฑิตเจริญ (บูม)
	นายวรพล วรัญช์พุฒิชัย (พอชต์)

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายณรงค์ คุ้มมณี เกิดเมื่อวันที่ 24 มีนาคม พ.ศ. 2520 ภูมิลำเนาอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ คณะครุศาสตร์ สถาบันราชภัฏพระนครศรีอยุธยา เมื่อปีการศึกษา 2542 และสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการทางวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา 2554 โดยต่อมาในปีการศึกษา 2557 ได้เข้าศึกษาในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้รับใบอนุญาตและครูใหญ่โรงเรียนติกาหลังนาฏศิลป์ไทย ตั้งอยู่ที่อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University