ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย

นายพรรณศักดิ์ สุขี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

LOR: AMALGAMATING THAI DANCE AND WESTERN DRAMA FOR CONSTRUCTING IDENTITY OF THAI MODERN DRAMA

Mr. Punnasak Sukee

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy in Thai Theater and Dance
Department of Dance
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2019

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย
โดย	นายพรรณศักดิ์ สุขี
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

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

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พรรณศักดิ์ สุขี : ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย. (LOR: AMALGAMATING THAI DANCE AND WESTERN DRAMA FOR CONSTRUCTING IDENTITY OF THAI MODERN DRAMA) อ.ที่ปรึกษาหลัก : อ. ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการค้นหา ทดลอง แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ละครเวทีไทยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” (LOR : Love, Obsession, Revenge” เพื่อจัดแสดงในประเทศแคนาดา โดยใช้รูปแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ที่ลงมือปฏิบัติจริงในการสร้างสรรค์ละครเวที และงานวิจัยเชิงคุณภาพในการวิเคราะห์ผล ผลการวิจัยพบว่า ละครไทยสามารถสื่อสารกับผู้ชมต่างชาติได้อย่างดีและมีอัตลักษณ์ด้วยกระบวนการสร้างสรรค์ 4 ขั้นตอนคือ 1. ขั้นตอนก่อนดำเนินงานสร้าง ประกอบด้วยการกำหนดแนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นไทยให้มีความสากล ด้วยการสังเคราะห์ทฤษฎีโศกนาฏกรรมของอริสโตเติลเพื่อตีความบทวรรณกรรมเรื่องลิลิตพระลอให้สื่อสารได้อย่างมีความเป็นสากล โดยเน้นแนวคิดเรื่องชะตากรรมหรือเจตจำนงเสรี การสร้างบทละครตามทฤษฎีประพันธศิลป์ และการวางแผนงานตามระบบสากล 2. ขั้นตอนการดำเนินงานสร้าง ประกอบด้วยกระบวนการซ้อมที่ใช้แนวทางการแสดงตามระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรมของคอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี ผสานเข้ากับการแสดงและนาฏลีลาการฟ้อนเจิงดาบที่มีความหมายเชิงสัญวิทยาทั้งในระดับโลกียะและโลกุตระ แนวทางการกำกับการแสดงที่มุ่งเน้นความเป็นเจ้าของผลงานของผู้กำกับการแสดงผ่านแก่นความคิด แนวคิด และการสร้างภาพบนเวที 3. ขั้นตอนการแสดง จัดแสดง เมื่อวันที่ 3 กรกฎาคม 2558 ณ โรงละครเฟย แอนด์ มิลตัน หว่องนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา ผู้ชมส่วนใหญ่เป็นชาวต่างประเทศเข้าใจและมีอารมณ์ร่วมกับละครได้ดีด้วยแก่นความคิดที่เป็นสากล ขณะเดียวกันก็รู้สึกสัมผัสได้ถึง “ความเป็นไทย” จากทั้งรูปแบบและเนื้อหา 4. ขั้นตอนหลังดำเนินงานสร้าง ผู้จัดและผู้สนับสนุนโครงการเห็นความคุ้มค่าเนื่องจากได้เผยแพร่ศักยภาพของศิลปินยุคใหม่ของไทยสาขาศิลปะการแสดง และละครสมัยใหม่ของไทย

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2562 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5786843035 : MAJOR THAI THEATER AND DANCE
KEYWORD: STAGE PLAY, TRAGEDY, MODERN DRAMA, ACTING, DIRECTING, LOR, THAINESS

Punnasak Sukee : LOR: AMALGAMATING THAI DANCE AND WESTERN DRAMA FOR CONSTRUCTING IDENTITY OF THAI MODERN DRAMA. Advisor: Vijjuta Vudhaditya, Ph.D.

This research experiments on concepts and creative process of a Thai modern stage play, “LOR: Love, Obsession, Revenge”, which was to be presented in Canada. The research employs the method of creative research in constructing the play production, and the method of qualitative research to analyze and explain the result. The findings revealed that Thai theatre with Thai identity could effectively communicate to foreign audiences following 4 steps of Creative Process; 1. Pre-production Process, which consists of the constructing “Universal Thainess”, the interpretation of original manuscript using Aristotle’s The Poetics Theory to emphasize the dramatic question of Fate and Free Will, followed by playwriting in tragic genre and presentational style. 2. Production Process, which consists of rehearsals using Stanislavski’s Method of Physical Actions to amalgamate with acting and “Choeng” or Lanna Swords Dance, and directing approach which focuses on director’s authorship by emphasizing on Theme, Concept and Visualization. 3. Performance, which was presented on 28 th July 2015, at Fei & Milton Wong Experimental Theatre, Vancouver, Canada. The majority of the audiences are non-Thai. The show created sense of involvement in audiences and the universal theme made the play comprehensible. The audiences recognized the touch of “Thainess” from both form and content of the play. 4. Post-production Process is evaluation process The organizer and promoter was satisfied with the result of this production, as it promoted the ability of modern Thai theatre artists and Thai Modern Drama.

Field of Study: Thai Theater and Dance Student's Signature .....
Academic Year: 2019 Advisor's Signature .....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” นี้ ผู้วิจัยขอแสดงกตเวทิตาคุณ อุทิศคุณความดีทั้งมวลแด่ “พ่อครูพัน” หรือนายมานพ ยาระณะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2548 ด้วยความบูชาสูงสุด

ผู้วิจัยได้พบพ่อครูพันเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม พ.ศ. 2558 ณ บ้านเลขที่ 5 ถนนเจริญเมือง ซอย 2 ตำบลวัดเกต อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เนื่องด้วยผู้วิจัยมีโครงการสร้างสรรค์ละครเวทีไทยสมัยใหม่ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ความเป็นไทยไปแสดงในต่างประเทศ ผู้วิจัยเลือกวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ และได้ไปกราบพ่อครูให้ช่วยประสิทธิ์ประสาทวิชาเจิงดาบให้แก่คณะนักแสดงที่มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ระหว่างวันที่ 18 ถึง 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2558

ขณะนั้นท่านอายุ 80 ปี ผู้วิจัยได้กราบเรียนท่านว่าพวกเรามีเจตนาดีที่จะนำศิลปะไทยไปเผยแพร่ให้ชาวต่างชาติได้ชื่นชมในความงาม คุณค่า และภูมิปัญญา อยากขอความเมตตาจากท่านช่วยสอนเจิงดาบให้คณะนักแสดงเพื่อใช้ในละครครั้งนี้ ผู้วิจัยรู้สึกถึงความเมตตาที่ท่านมีให้อย่างเปี่ยมล้น คนใกล้ชิดท่านต่างเป็นห่วงและตั้งคำถามว่าท่านจะเดินทางไปสอนถึงกรุงเทพได้อย่างไรในเมื่อกำหนดการฉุกละหุกเช่นนี้ ใครจะเป็นคนดูแล ท่านจะสอนไหวหรือ ให้ศิษย์ท่านอื่นไปแทนไม่ดีกว่าหรือ ขณะที่เรากำลังถกกันอยู่นั้น ท่านเอ่ยขึ้นด้วยน้ำเสียงเด็ดขาด มั่นคง เต็มไปด้วยพลังแรงกล้าว่า “พ่อจะไป” ผู้วิจัยกราบท่านด้วยความซาบซึ้งใจและจะไม่มีวันลืมชั่วชีวิต

พ่อครูพันไม่ได้เป็นแค่ครู ไม่ได้เป็นแค่ศิลปินแห่งชาติ แต่เป็นอริยศิลปินผู้เข้าถึงโลกุตรธรรมในทุกลมหายใจของชีวิตที่มีแต่ให้ ในทุกลีลาจังหวะของนาฏยุริยศิลป์ที่หล่อเลี้ยงเป็นเลือดเนื้อของท่าน ผู้วิจัยและชาวคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพได้ประจักษ์แจ้งแก่ใจว่าท่านคือปูชนียศิลปินผู้ถ่ายทอดวิชาอย่างทุ่มเทด้วยจิตวิญญาณ ไม่มีหวง ไม่ใส่ใจอามิสสินจ้างเลยแม้แต่น้อย แม้การสอนนักแสดงในคณะละครที่ฝึกมาอย่างตะวันตก ไม่มีพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยจะไม่ใช่เรื่องง่าย แต่ท่านมีความสุขใจที่ได้สอน ได้ขัดเกลาให้ทุกคนมีความสามารถพื้นฐานพอที่จะไปแสดงให้ชาวต่างชาติได้ประจักษ์แก่ตา ครูมงคล เสียงซารี ศิษย์ใกล้ชิดผู้ดูแลและเป็นผู้ช่วยท่านตลอดระยะเวลา 8 วันที่ท่านมาสอนเล่าว่าพ่อครูตื่นแต่เช้าทุกวันและมีความสุขมาก

ผู้วิจัยเสียดายที่มีโอกาสใกล้ชิดท่านเป็นระยะเวลาแสนสั้น อีกทั้งเมื่อละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ได้ไปแสดงและประสบความสำเร็จอย่างมากในประเทศแคนาดา พ่อครูก็ได้แต่รับฟังข่าว แต่เรายังไม่ได้มีโอกาสจัดแสดงให้ประเทศไทยให้พ่อครูได้ชื่นใจกับลูกศิษย์กลุ่มสุดท้ายของท่านเลย ท่านจากไปเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้จึงแทนจิตใจที่น้อมบูชาครู และดวงวิญญาณอันพิสุทธิ์ของ “พ่อครูพัน” มานพยาระณะ อริยศิลปินล้านนาผู้ใช้ศิลปะนำพาจิตวิญญาณสู่โลกุตระ

นอกจากนี้ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณบุคคลสำคัญผู้มีส่วนช่วยผลักดันให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงลงได้ คือ ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี ผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย ผู้มีอัจฉริยลักษณ์เป็นที่ประจักษ์และเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยเสมอมา และอาจารย์ที่ปรึกษา อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุฑาทิตย์ แห่งภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ขอขอบคุณสถานกงสุลใหญ่ไทย ประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company) ดร. มัทนา สานติวัตร อุปนายกสภามหาวิทยาลัยกรุงเทพ ผู้สนับสนุนภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ให้มีโอกาสในการพัฒนาไปสู่ศักยภาพสูงสุดตลอดมา คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company) ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ศิลปินนักแสดง และผู้ร่วมงานทุกท่านที่ร่วมรังสรรค์ผลงานละครเวทีสมัยใหม่เรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” (LOR: Love, Passion, Revenge) ให้ผู้ชมชาวต่างชาติได้ประจักษ์ถึงคุณค่าในวรรณคดีมรดกของไทย ความก้าวหน้าของละครสมัยใหม่ และความสามารถของศิลปินไทย

พรรณศักดิ์ สุขี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญภาพ ..... ฎ

สารบัญแผนภูมิ ..... ฒ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 คำถามในการวิจัย 3

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3

1.4 ขอบเขตของการวิจัย 4

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย 4

1.6 วิธีการบันทึกข้อมูล 5

1.7 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล 5

1.8 การรายงานผลการวิจัย 5

1.9 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

1.10 สรุปบท 6

บทที่ 2 วรรณกรรม ทฤษฎี และแนวคิดที่เกี่ยวข้อง 8

2.1 ความนำ 8

2.2 ลิลิตพระลอ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 นาฏยศิลป์ไทย 35
2.4 ทฤษฎีการละครตะวันตก 48
2.5 ละครสมัยใหม่ของไทย 63
2.6 สรุปบท 67
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 68
3.1 ความนำ 68
3.2 รูปแบบงานวิจัย 68
3.3 การออกแบบงานวิจัย 71
3.4 ขั้นตอนการวิจัย 76
3.5 วิธีการเก็บข้อมูล 76
3.6 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล 77
3.7 สรุปบท 77
บทที่ 4 การสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” (LOR: Love, Obsession, Revenge) การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย 78
4.1 ความนำ 78
4.2 การออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” 78
4.3 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงาน 220
4.4 อภิปรายผล 237
4.5 สรุปบท 239
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ 241
5.1 ความนำ 241
5.2 สรุปผลการวิจัย 241
5.3 ข้อเสนอแนะ 245
บรรณานุกรม 247

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก 251
ภาคผนวก ก. เอกสารสำคัญของโครงการ 252
ภาคผนวก ข. สูจิบัตรการแสดง 260
ภาคผนวก ค. การสัมภาษณ์นักวิชาการและปราชญ์ท้องถิ่นเรื่องการฟ้อนเจิงดาบ 292
ประวัติผู้เขียน 295

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ ผู้ให้สัมภาษณ์ และประเด็นการสัมภาษณ์.....75

ตารางที่ 4.1 ตารางการทำงานหลัก (Master Schedule)..... 80

ตารางที่ 4.2 ตารางการทำงานย่อย (Work Breakdown Structure).....88

ตารางที่ 4.3 ตารางโครงสร้างเหตุการณ์และหน้าที่ความสำคัญของบท.....121

ตารางที่ 4.4 ตารางเปรียบเทียบกริยาที่ไม่ก่อให้เกิดการกระทำกับกริยาที่แสดงได้.....134

ตารางที่ 4.5 ตารางแสดงความต้องการสูงสุดของตัวละคร.....136

ตารางที่ 4.6 ตารางนาฏการ (Dramatic Action).....138

ตารางที่ 4.7 ตารางแสดงระบบสัญวิทยาของนาฏยลีลาการฟ้อนเจิงดาบในละครเวทีเรื่อง
“ลอดิลกล่มฟ้า”.....229

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 4.1 ภาพประกอบตารางนาฏการ (1) 140
ภาพที่ 4.2 ภาพประกอบตารางนาฏการ (2) 141
ภาพที่ 4.3 ภาพประกอบตารางนาฏการ (3) 141
ภาพที่ 4.4 ภาพแสดงสีของเรื่อง.....148
ภาพที่ 4.5 ภาพแสดงสีของเรื่อง.....148
ภาพที่ 4.6 ภาพไหว้ครู.....152
ภาพที่ 4.7 ภาพสางหลวง ท่าที่ 1.....154
ภาพที่ 4.8 ภาพสางหลวง ท่าที่ 2.....154
ภาพที่ 4.9 ภาพสางหลวง ท่าที่ 3.....155
ภาพที่ 4.10 ภาพสางหลวง ท่าที่ 4.....155
ภาพที่ 4.11 ภาพสางหลวง ท่าที่ 5.....155
ภาพที่ 4.12 ภาพสางหลวง ท่าที่ 6.....155
ภาพที่ 4.13 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 1.....156
ภาพที่ 4.14 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 2.....156
ภาพที่ 4.15 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 3.....157
ภาพที่ 4.16 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 4.....157
ภาพที่ 4.17 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 5.....157
ภาพที่ 4.18 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 6.....157
ภาพที่ 4.19 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 7.....158
ภาพที่ 4.20 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 8.....158
ภาพที่ 4.21 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 9.....158
ภาพที่ 4.22 ภาพกระบวนท่าขอพรแม่พระธรณี.....158

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 4.23 ภาพกระบวนท่าเขยาะก๋า.....159
ภาพที่ 4.24 ภาพกระบวนท่าไล่ภัยไป.....159
ภาพที่ 4.25 ภาพกระบวนท่าตบมะพาบ ท่าสาวไหมแมงบ้ง.....159
ภาพที่ 4.26 ภาพกระบวนท่าฟ้อนยุ่ม.....159
ภาพที่ 4.27 ภาพกระบวนท่าเข้าสายบ่ายค่ำ.....160
ภาพที่ 4.28 ภาพกระบวนท่าติดกะ.....160
ภาพที่ 4.29 ภาพกระบวนท่าหล้อ.....160
ภาพที่ 4.30 ภาพกระบวนท่าไหว้ดาบ.....160
ภาพที่ 4.31 ภาพกระบวนท่าจับดาบ.....161
ภาพที่ 4.32 ภาพกระบวนท่าหล้อ.....161
ภาพที่ 4.33 ภาพกระบวนท่าตอกส้น.....161
ภาพที่ 4.34 ภาพกระบวนท่าหางยูง.....161
ภาพที่ 4.35 ภาพกระบวนท่าท่าบิดบัวบาน.....162
ภาพที่ 4.36 ภาพกระบวนท่าสางเกิ่ง (1).....162
ภาพที่ 4.37 ภาพกระบวนท่าสางเกิ่ง (2).....162
ภาพที่ 4.38 ภาพกระบวนท่าติดกะ.....162
ภาพที่ 4.39 ภาพกระบวนท่าปรมะ.....163
ภาพที่ 4.40 ภาพกระบวนท่าเกิ๊ดหาญ.....163
ภาพที่ 4.41 ภาพกระบวนท่าต่างด้าม.....163
ภาพที่ 4.42 ภาพกระบวนท่าบูชาตะวัน.....163
ภาพที่ 4.43 ภาพกระบวนท่าหลดศอกข้ามดาบ.....164
ภาพที่ 4.44 ภาพกระบวนท่าตบมะพาบ ท่าสีไคล.....164
ภาพที่ 4.45 ภาพกระบวนท่าสีไคลปิ้น.....164
ภาพที่ 4.46 ภาพกระบวนท่าสีไคลปิ้น.....164
ภาพที่ 4.47 ภาพกระบวนท่าดาบผางประทีป.....165

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.48 ภาพกระบวนท่าต่อยด้าม.....165
ภาพที่ 4.49 ภาพกระบวนท่าแฮ้งตากปีก.....165
ภาพที่ 4.50 ภาพกระบวนท่าแซวซูดน้ำ.....165
ภาพที่ 4.51 ภาพกระบวนท่าหมอกคลุมเมือง.....166
ภาพที่ 4.52 ภาพกระบวนท่าหมอกคลุมเมือง.....166
ภาพที่ 4.53 ภาพกระบวนท่าพิเศษ ท่าสูนเก๋าสูนป่าย.....166
ภาพที่ 4.54 ภาพกระบวนท่าพิเศษ ท่าเขยาะก๋า.....166
ภาพที่ 4.55 ภาพกระบวนท่าพิเศษ ท่าเกี้ยวเกล้า.....167
ภาพที่ 4.56 ภาพกระบวนท่าพิเศษ ท่าคาบดาบ.....167
ภาพที่ 4.57 ภาพกระบวนท่าพิเศษ ท่าหวันเอว.....167
ภาพที่ 4.58 ภาพกระบวนท่าพิเศษ ท่าตอกด้าม.....167
ภาพที่ 4.59 ภาพกระบวนท่าพิเศษ ท่าเกี้ยวเกล้า.....168
ภาพที่ 4.60 ภาพกระบวนท่าพิเศษ ท่าแทงดาบ.....168
ภาพที่ 4.61 ภาพกระบวนท่าพิเศษ ท่าออกวงเกวี๋ยน.....168
ภาพที่ 4.62 ภาพกระบวนท่าพิเศษ ท่าติดก๋ะ.....168
ภาพที่ 4.63 ภาพกระบวนการสอนการเจิงดาบ (1) โดย มานพ ยาระณะ.....177
ภาพที่ 4.64 ภาพกระบวนการสอนการเจิงดาบ (2) โดย มานพ ยาระณะ.....177
ภาพที่ 4.65 ภาพกระบวนการสอนการเจิงดาบ (3) โดย มานพ ยาระณะ.....177
ภาพที่ 4.66 ภาพกระบวนการผสานนาฏยศิลป์สากล (1) 180
ภาพที่ 4.67 ภาพกระบวนการผสานนาฏยศิลป์สากล (2) 181
ภาพที่ 4.68 ภาพพื้นที่และขนาดของโรงละคร.....199
ภาพที่ 4.69 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (1) 200
ภาพที่ 4.70 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (2) 201
ภาพที่ 4.71 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (3) 201
ภาพที่ 4.72 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (4) 202

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.73 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (5) 202
ภาพที่ 4.74 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (6) 203
ภาพที่ 4.75 ภาพแสดงแปลนการจัดแสง.....204
ภาพที่ 4.76 เครื่องแต่งกาย พระลอ.....205
ภาพที่ 4.77 เครื่องแต่งกาย พระเพื่อน พระแพง.....206
ภาพที่ 4.78 เครื่องแต่งกาย รื่น.....206
ภาพที่ 4.79 เครื่องแต่งกาย รื่น และ โรย.....206
ภาพที่ 4.80 เครื่องแต่งกาย ลักษณวดี.....207
ภาพที่ 4.81 เครื่องแต่งกาย พระนางบุญเหลือ.....207
ภาพที่ 4.82 เครื่องแต่งกาย พระเจ้าย่า.....208
ภาพที่ 4.83 เครื่องแต่งกาย ขวัญ แก้ว และทหาร.....208
ภาพที่ 4.84 เครื่องประกอบการแสดง ตุง (1) 209
ภาพที่ 4.85 เครื่องประกอบการแสดง ตุง (2) 209
ภาพที่ 4.86 เครื่องประกอบการแสดง ดาบ (1) 210
ภาพที่ 4.87 เครื่องประกอบการแสดง ดาบ (2).....210
ภาพที่ 4.88 เครื่องประกอบการแสดง ดาบ (3).....210
ภาพที่ 4.89 เครื่องประกอบการแสดง ร่ม.....211
ภาพที่ 4.90 สื่อผสม ฉากที่ 1 แม่น้ำกาหลงเปลี่ยนสี.....211
ภาพที่ 4.91 สื่อผสม ฉากที่ 2 สถูปพระเจ้าพิมพิสาคร.....212
ภาพที่ 4.92 สถานที่จัดการแสดง.....215
ภาพที่ 4.93 โปสเตอร์.....216
ภาพที่ 4.94 ผู้ชม.....217

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิแสดงแนวคิด เรื่อง จิตวิญญาณไทยกับอารมณ์ร่วมสากล: ข้อค้นพบเรื่องแนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นไทย.....222

แผนภูมิที่ 2 แผนภูมิแสดงแนวคิด เรื่อง นาฏยลีลา สัญญะ โลกุตระ : ข้อค้นพบเรื่องการผสานนาฏยศิลป์กับความหมายของกายและจิต.....230

แผนภูมิที่ 3 แผนภูมิแสดงแนวคิด เรื่อง การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์และอติรูปสภาวะ: ข้อค้นพบเรื่องลักษณะร่วมในจุดมุ่งหมายสูงสุดของการแสดง ระหว่างละครโศกนาฏกรรมตะวันตก กับ “ลอดิลกล่มฟ้า”.....236

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในปีพุทธศักราช 2558 เมื่อสถานกงสุลใหญ่ไทย ประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา โดยการนำของนางสุทธิลักษณ์ สง่ามั่งคั่ง กงสุลใหญ่ มีความประสงค์จะเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของไทยแก่ชาวต่างชาติ โดยเฉพาะชาวแคนาดาและชาติอื่นๆ ที่พำนักอยู่ในนครแวนคูเวอร์ และเมืองใกล้เคียงได้รู้จัก ชื่นชม “ความเป็นไทย” (Thainess) ผ่านศิลปะการแสดง โดยร่วมมือกับคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company) ในการสร้างสรรค์ผลงานที่จะถือเป็น “ตัวแทน” ของชาติครั้งนี้ ผู้วิจัยในฐานะผู้อำนวยการศิลป์ และเป็นผู้รับผิดชอบการเขียนบทและการกำกับการแสดงของคณะละคร ได้เสนอต่อสถานกงสุลใหญ่ว่า การแสดงครั้งนี้ควรเป็นงานสร้างสรรค์ที่กลั่นกรอง ผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับการละครสมัยใหม่แบบตะวันตกเพื่อให้เกิดความเป็นสากล (Universality) โดยทุกองค์ประกอบของการแสดงยังคงแก่นแท้ (Essence) ของความเป็นไทย ซึ่งนอกจากจะเป็นการสนับสนุนให้เกิดการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงที่แปลกใหม่ ต่างไปจากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยตามแบบประเพณีนิยมที่มักจัดขึ้นในงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมโดยหน่วยงานของรัฐที่พบเห็นได้เสมอแล้ว ยังเป็นการแสดงให้ผู้ชมต่างชาติประจักษ์ถึงพัฒนาการด้านศิลปะการละครสมัยใหม่ของไทย ซึ่งอาจเป็นหมุดหมายสำคัญที่จะพัฒนาละครไทยไปสู่ตลาดสากลได้ หากมีการศึกษา ค้นคว้า ทดลอง วิจัยและประเมินผลอย่างเป็นระบบ

นาฏยศิลป์ไทยมีอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ อันแสดงให้เห็นถึงอารยธรรม วัฒนธรรมประเพณีอันงดงามของชาติไทย การเผยแพร่นาฏยศิลป์ไทยในต่างประเทศเป็นสิ่งที่กระทำอยู่อย่างสม่ำเสมอโดยหน่วยงานราชการที่รับผิดชอบในการอนุรักษ์ ส่งเสริม และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย เช่น กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กรมศิลปากร สถานเอกอัครราชทูตไทยหรือสถานกงสุลใหญ่ไทยในประเทศต่างๆ

ขณะเดียวกัน ละครสมัยใหม่ในรูปแบบละครเวทีของไทย ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้องในการส่งเสริมพัฒนาศิลปะการแสดงของชาติให้มีโอกาสออกไปเผยแพร่ในเวทีสากลเป็นจำนวนน้อยมาก หากเทียบกับศิลปะการแสดงของไทยในรูปแบบอนุรักษ์นิยม ส่งผลให้ศิลปินไทยที่สร้างสรรค์ละครสมัยใหม่ต้องหากลวิธีสนับสนุนตนเองหรือหาแหล่งสนับสนุนอื่นเพื่อให้ผลงานได้ไปร่วมในเทศกาลศิลปะการแสดงระดับนานาชาติ “ความเป็นไทย” (Thainess) จึงมักเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานในแนวนอกเหนือจากประเพณีนิยม (Departure from Traditionalism) มักแสวงหา เพื่อนำมาใช้เป็นหนึ่งในกลวิธีที่จะสร้างโอกาสนั้นได้ เราจึงอาจพบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) ที่เกิดจากการนำเอาท่ารำตามแบบแผนมาประยุกต์สร้างงานใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หรือละครเวทีสมัยใหม่ที่นำเอานาฏยศิลป์ไทยเข้ามาเป็นองค์ประกอบบ้างไม่มากก็น้อยเพื่อให้ผลงานนั้นมี “กลิ่นไอ” ของความเป็นไทย ตามที่ผู้สร้างสรรค์ตั้งสมมติฐานไว้ว่าจะนำมาซึ่งโอกาส และเป็นที่คาดหวังของผู้ชม

จากสภาพการณ์ดังกล่าว อาจไม่ใช่วิถีอุดมคติที่จะทำให้ศิลปะการแสดงของไทยก้าวไปสู่ความนิยมอย่างกว้างขวางในระดับสากล ในเมื่อนาฏยศิลป์ไทยแบบประเพณีนิยมจะมีบทบาทเพียงเฉพาะบนเวทีแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม นาฏยศิลป์ร่วมสมัยมักปรากฏอยู่บนเวทีศิลปะการแสดงแขนงนาฏยศิลป์ หรือเทศกาลศิลปะการแสดงที่มีผู้สนใจเฉพาะ ส่วนละครเวทีสมัยใหม่ก็นำเอานาฏยศิลป์ไทยมาเป็นเพียงส่วนประกอบ เมื่อพิจารณาดูแล้ว ละครเวทีสมัยใหม่ดูจะประสบปัญหามากที่สุด เพราะแม้นาฏยศิลป์ไทยแบบประเพณีนิยมจะดูเหมือนว่าเดินทางมาถึงทางตันในเวทีนานาชาติ แต่ก็ยังคงมีอยู่และเป็นไปตามบทบาทและหน้าที่การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติ นาฏยศิลป์ร่วมสมัยก็มีที่ทางแม้จะเป็นเวทีเฉพาะ แต่ละครเวทีสมัยใหม่ที่อาจเข้าถึงผู้ชมจำนวนมากกว่ากลับยังคลำทางอยู่อย่างสับสนและดิ้นรน ทั้งนี้เพราะทั้งนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ร่วมสมัยนั้น มีธรรมชาติของตัวงานที่ศิลปินจะสามารถมุ่งเน้นความงามประณีตของลีลาท่ารำหรือการสร้างสรรค์ออกแบบลีลาใหม่ให้เป็นหัวใจของงาน หากแต่ละครเวทีสมัยใหม่ของไทยยังต้องเผชิญปัญหาด้านระบบวิธีคิด คือ

1) ละครเวทีสมัยใหม่ หรือละครพูด แท้จริงแล้ว เป็นวัฒนธรรมที่เป็นอื่น กล่าวคือ ไม่ใช่วัฒนธรรมดั้งเดิมที่มีมาแต่โบราณของไทย แต่เป็นการรับเอาอิทธิพลของละครตะวันตก (Western Drama) เข้ามาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ห้า สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (Rutnin, 1996: 180-1840) ส่วนละครตะวันตกนี้มีประวัติยาวนาน หัวใจของละครตะวันตกอยู่ที่แก่นความคิด (Theme) ซึ่งมักเป็นปัญญาความคิดในรูปของการตั้งคำถามเชิงปรัชญา (Philosophical Question) ซึ่งมีความเป็นสากล (Universality) เพราะเป็นคำถามที่มนุษย์ล้วนต้องเผชิญในชีวิต ในขณะที่วรรณคดีมรดกของไทยที่เป็นบ่อเกิดศิลปะการแสดงแบบประเพณีนิยม ไม่ตั้งคำถามเชิงปรัชญา แม้ว่าจะแสดงปัญหาทั่วไปของชีวิตก็ตาม ทั้งนี้เพราะวรรณคดีไทยมุ่งที่ “รส” มากกว่า “เรื่อง” ดังนั้นเมื่อมีการ “ข้ามสื่อ” มาสู่ศิลปะการแสดง จึงเป็นศิลปะที่เน้น “รส” คือความงามที่รับรู้ได้จากประสาทสัมผัส และรู้สึกได้ด้วยอารมณ์ ด้วยเหตุนี้ ผู้เขียนบทสำหรับศิลปะการแสดงแขนงต่างๆของไทย ทั้งละครเวทีละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ จึงมักก้าวไม่พ้นความแตกต่างในข้อนี้ เราจึงหาบทเพื่อการแสดงที่มีความเป็นสากลด้วยคุณค่าทางปัญญาความคิดได้ยากยิ่ง

2) การที่ศิลปินไทยสมัยใหม่นำวรรณคดีมรดกมาสร้างสรรค์ใหม่ อาจเป็นเพียงความพยายามที่จะค้นหาวิธีการนำเสนอ (Style of Presentation) แบบใหม่ มากกว่าจะกะเทาะให้ถึงแก่นปรัชญาที่มีความเป็นสากลเพื่อนำมาตั้งเป็นประเด็นคำถามแก่ผู้ชม

3) บางครั้ง ศิลปินสมัยไทยใหม่อาจมีความพยายามที่จะกลั่นกรองปรัชญาออกมาจากวรรณคดีมรดกด้วยวิธีรื้อสร้าง (Deconstruct) หมายถึง การ “รื้อ” เรื่องเดิมแล้ว “เล่า” ใหม่ แต่

เนื่องด้วยวรรณคดีมรดกของไทยที่สำคัญส่วนใหญ่ประพันธ์ด้วยลักษณะการประพันธ์แบบมหากาพย์ (Epic) ที่มีเนื้อเรื่องยาวซับซ้อนกินระยะเวลาในเรื่องยาวนาน มากกว่าจะเป็นนาฏกรรม (Dramatic) ที่หยิบยกเอาเหตุการณ์เพียงช่วงหนึ่งช่วงใดในชีวิตของตัวละครมาพัฒนาอย่างลึกซึ้ง ผู้ชมจึงยังต้องมีภูมิหลัง (Background) ความรู้เกี่ยวกับวรรณคดีดั้งเดิมอยู่พอสมควรจึงจะเข้าใจแก่นความคิดปรัชญาที่หยิบยกมาเพียงส่วนหนึ่งนั้นได้ ครั้นจะแสดงทั้งเรื่อง ก็มีความยาวมากเกินกว่าจะแสดงได้ตั้งแต่ต้นจนจบ ดังนั้นการหยิบยกเพียงตอนหนึ่งตอนใดมาพัฒนาให้มีความเป็นนาฏกรรมจึงเป็นที่นิยมมากกว่า ซึ่งอาจทำให้ผู้ชมเข้าใจในปรัชญาได้ แต่ผลงานที่ได้อาจเสมือนการตีความใหม่ เสนอมุมมองใหม่ ผู้ชมที่รู้ภูมิหลังกับผู้ชมที่ไม่รู้ย่อมได้รับอรรถรสที่แตกต่างกัน

ด้วยเหตุนี้ เราจึงยังไม่เคยมีการนำเอาวรรณคดีมรดกของไทยที่มีความยาวครบสมบูรณ์ตลอดทั้งเรื่องมานำเสนอเป็นละครเวทีสมัยใหม่ในเวทีนานาชาติโดยแสวงหากลวิธีที่จะคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ (Identity) ความเป็นไทย (Thainess) ที่ให้ “รส” ไว้ในรูปแบบการนำเสนอที่สกัดกลั่น “เรื่อง” โดยเน้นปัญญาความคิดและการตั้งคำถามเชิงปรัชญาที่มีความเป็นสากล

ผู้วิจัยในฐานะผู้สร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงสมัยใหม่ จึงมีความมุ่งมั่นที่จะทดลองค้นหากลวิธีและรูปแบบที่จะสามารถตอบวัตถุประสงค์ดังกล่าว โดยนำวรรณคดีมรดกเรื่อง “ลิลิตพระลอ” มากลั่นกรองปรัชญาความคิดที่เป็นสากลตามลักษณะของละครตะวันตก ผสานเข้ากับนาฏยศิลป์ไทย เพื่อให้เกิดแนวทางใหม่ในการนำเสนอโดยดำเนินเรื่องสมบูรณ์ตั้งแต่ต้นจนจบ เป็นละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” เพื่อเปิดแสดงในต่างประเทศ

1.2 คำถามในการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” นี้ ผู้วิจัยต้องการแสวงหากลวิธีในการสร้างอัตลักษณ์ และความเป็นสากลให้กับละครสมัยใหม่ของไทย ทั้งแนวคิด รูปแบบ และกระบวนการสร้างสรรค์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงตั้งประเด็นคำถามสำคัญดังต่อไปนี้

1.2.1 การออกแบบรูปแบบ ขั้นตอน และกระบวนการสร้างสรรค์

1.2.2 แนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์งานละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า”

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์ในการวิจัย คือ

1) เพื่อแสวงหาแนวทาง และวิธีการออกแบบการสร้างสรรค์ละครเวทีสมัยใหม่ของไทย ที่มีความเป็นสากลและดำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ไทย เพื่อแสดงในต่างประเทศ

2) เพื่อแสวงหาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า”

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตไว้ดังนี้

1) ผู้วิจัยศึกษาประวัติความเป็นมา รูปแบบคำประพันธ์ แนวคิด ค่านิยม และการดีความของวรรณคดีเรื่อง “ลิลิตพระลอ”

2) ผู้วิจัยศึกษาทฤษฎีการประพันธ์ของตะวันตก คือ “ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล” (The Poetics of Aristotle) เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างของโศกนาฏกรรม (Tragedy) กลวิธีการประพันธ์บทละครประเภทโศกนาฏกรรม เพื่อนำมาใช้วิเคราะห์วรรณคดีมรดกที่เป็นวรรณกรรมต้นแบบ และเพื่อสร้างบทการแสดง

3) ผู้วิจัยศึกษาทฤษฎีการละครสมัยใหม่ของตะวันตก ด้านการแสดง การกำกับการแสดง และการนำเสนอภาพรวมบนเวที โดยด้านการแสดงใช้ทฤษฎีการแสดงของคอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี (Konstantin Stanislavski)

4) ผู้วิจัยศึกษานาฏยศิลป์ไทยเฉพาะที่สอดคล้องสัมพันธ์กับเนื้อเรื่องและกลวิธีการนำเสนอ คือ การฟ้อนเจิงดาบ ซึ่งถือเป็นนาฏยศิลป์ที่เป็นมรดกทางภูมิปัญญาของล้านนา โดยผู้วิจัยมุ่งศึกษาการฟ้อนเจิงดาบของนายมานพ ยาระณะ หรือพ่อครูพัน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ปี พ.ศ. 2548 (ช่างฟ้อน) ทั้งในด้านประวัติความเป็นมา กระบวนท่า ความหมาย ทั้งในระดับโลกียะและโลกุตระ

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้รูปแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ โดยกำหนดเครื่องมือ วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลและวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาวรรณคดีเรื่อง “ลิลิตพระลอ” จากต้นฉบับ และศึกษา วิเคราะห์ข้อมูลในเชิงวรรณคดีวิจารณ์ ประวัติศาสตร์ ชาติพันธุ์วรรณา วรรณคดี วรรณกรรมและการแสดงที่สืบเนื่องนาฏยศิลป์ไทย ทฤษฎีการละครตะวันตกด้านการแสดงและการกำกับการแสดง

2) การสัมภาษณ์

สัมภาษณ์ศิลปินผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ นักวิชาการ และผู้ชม

3) การสังเคราะห์ข้อมูลและสารัตถะที่เกี่ยวข้อง

สังเคราะห์ทั้งข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ เพื่อจัดระเบียบข้อมูล ศึกษาเชิงเปรียบเทียบ ค้นหาแนวทางการผสมผสานเพื่องานสร้างสรรค์

4) กระบวนการสร้างสรรค์

ทดลองสร้างสรรค์ละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” (LOR : Love, Obsession, Revenge) และเปิดแสดงจริงในต่างประเทศ โดยทดลองออกแบบรูปแบบ ขั้นตอน และกระบวนการสร้างสรรค์เพื่อให้ได้ข้อค้นพบอันเป็นองค์ความรู้ที่สังเคราะห์ได้หลังจากการสร้างสรรค์

5) การประเมินผล

ใช้วิธีการสังเกต และสัมภาษณ์ผู้ร่วมกระบวนการสร้างสรรค์ คือนักแสดง ผู้ออกแบบฝ่ายต่างๆ ผู้จัด และผู้ชม

1.6 วิธีการบันทึกข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการบันทึกข้อมูลภาพเคลื่อนไหว ภาพนิ่ง เสียง และบันทึกกระบวนการทำงานเป็นลายลักษณ์อักษร

1.7 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา วิเคราะห์เอกสาร การสังเกตการณ์ภาคสนาม และการปฏิบัติ

1.8 การรายงานผลการวิจัย

ในรายงานผลการวิจัยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” จะแบ่งออกเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

ประกอบด้วย ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย ขอบเขตในการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย และประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2 วรรณกรรม ทฤษฎี และแนวคิดที่เกี่ยวข้อง

ประกอบด้วยการวิเคราะห์ “ลิลิตพระลอ” ในมิติวรรณคดีวิจารณ์ ประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ สังคมศาสตร์และการเมือง อิทธิพลต่องานศิลปะประเภทอื่นๆ นาฏยศิลป์ไทย ประวัติและผลงานของนายมานพ ยาระณะ และการฟ้อนเจิงประเภทต่างๆ องค์ประกอบของโศกนาฏกรรม ทฤษฎีการละครตะวันตก

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

ประกอบด้วย รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย ขั้นตอนในการวิจัย ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

บทที่ 4 การสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย

ประกอบไปด้วย การออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” โดยอภิปรายกระบวนการสร้างสรรค์โดยละเอียดทั้ง 4 ขั้นตอนคือ ก่อนดำเนินงานสร้าง ดำเนินงานสร้าง การแสดง และการประเมินผล

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย ข้อค้นพบ และข้อเสนอแนะ

ประกอบด้วย ผลที่ได้จากการวิจัย เรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” ข้อค้นพบที่เป็นองค์ความรู้ใหม่นอกเหนือจากผลการวิจัย และข้อเสนอแนะสำหรับผู้ที่จะทำวิจัยต่อไปในอนาคต

1.9 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) เป็นผลงานนำร่องที่สามารถใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงของไทยที่มีอัตลักษณ์และมีความเป็นสากล สามารถใช้แสดงในต่างประเทศ เพื่อผู้ชมชาวต่างประเทศ

2) เพื่อชี้แนวทางการส่งเสริมนาฏยศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์หรือประเพณีนิยมให้มีช่องทางในการพัฒนา สืบสาน และเผยแพร่ในเวทีศิลปะการแสดงระดับสากล ที่มีพันธกิจมากกว่าการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างชาติ แต่เป็นการแสดงถึงพลวัตรของศิลปะการแสดงที่ยังมีชีวิตอยู่อย่างแท้จริง

3) เป็นผลงานที่แสดงกระบวนทัศน์ วิธีกลั่นสกัดอรรถสาระและความลุ่มลึกทางปรัชญาจากวรรณคดีมรดกของไทย โดยใช้ศิลปะของการเขียนบทและการนำเสนอในลักษณะของละครเวทีเพื่อแสดงเรื่องราวที่ครบถ้วนสมบูรณ์ตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งจะสามารถทำให้ผู้ชมที่ไม่เคยรู้จักวรรณคดีต้นแบบเข้าใจเรื่องราวได้ดีกว่าการตัดเฉพาะเพียงบางตอน

4) เป็นการกระตุ้น และชี้ให้เห็นหัวใจสำคัญที่จะก้าวไปสู่ความเป็นสากล คือ การพัฒนาบทเพื่อการแสดงที่ต้องมีแก่นความคิดที่เป็นสากล ตั้งคำถามเกี่ยวกับชีวิต เป็นอาหารทางความคิดมากกว่ามุ่งสนองอารมณ์

1.10 สรุปบท

งานวิจัยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” มุ่งแสวงหาแนวทางสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงสมัยใหม่ของไทยให้มีความเป็นสากลในแก่นความคิด กระบวนวิธีสร้างสรรค์ แต่ยังคงอัตลักษณ์ความเป็นไทยในองค์ประกอบสำคัญต่างๆ ของละคร และแสวงหาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ โดยมีสมมติฐานว่า การผสานนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับแนวทางสร้างสรรค์ละครแบบตะวันตกจะสามารถสร้างอัตลักษณ์นี้ได้ และจะเกิดประโยชน์ต่อทั้งนาฏยศิลป์ไทยที่จะแสวงหาแนวทางในก้าวข้ามกรอบการแสดงเพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมในต่างประเทศเนื่องในโอกาสพิเศษ ไปสู่การแสดงในฐานะคณะละครอาชีพ และต่อ

ศิลปะการแสดงสมัยใหม่ของไทยที่จะแสวงหา “จิตวิญญาณ” อย่างไทยในรูปแบบอย่างสากล เพื่อการเผยแพร่ในระดับสากล งานวิจัยชิ้นนี้จึงมุ่งแสวงหาแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ และแสวงหาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ เพื่อเป็นแนวทางแก่ศิลปินไทยที่มุ่งหวังจะสร้างสรรค์ผลงานที่มีมาตรฐานระดับสากลเพื่อเปิดแสดงในต่างประเทศ และนักวิจัยที่สนใจศึกษา ค้นคว้าเพื่อต่อยอดองค์ความรู้ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรม ทฤษฎี และแนวคิดที่เกี่ยวข้อง

2.1 ความนำ

ในบทที่ 1 ผู้วิจัยได้นำเสนอความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ตลอดจนคำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย ขอบเขตการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประโยชน์ที่จะได้รับ และเค้าโครงการนำเสนองานวิจัย ในบทที่ 2 นี้ผู้วิจัยได้รวบรวมแนวคิด ทฤษฎีต่างๆ ทั้งที่เกี่ยวกับวรรณคดีเรื่อง “ลิลิตพระลอ” นาฏยศิลป์ไทยประเภทการฟ้อนเจิงดาบ ทฤษฎีละครโศกนาฏกรรมตะวันตก ทฤษฎีละครสมัยใหม่ของตะวันตก และทฤษฎีการแสดงของคอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี (Konstantin Stanislavski) ที่จะเป็นกรอบและแกนสำคัญในการดำเนินการวิจัย วรรณคดีเรื่อง “ลิลิตพระลอ” นี้มีผู้ศึกษาในมิติทางวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ไว้จำนวนไม่น้อย และมักเป็นข้อมูลที่ผลิตซ้ำอยู่จำนวนหนึ่ง ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะนำเสนอทั้งมิติที่หลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นประวัติวรรณคดี และมิติที่มักไม่มีใครกล่าวถึงเช่นด้านสังคมและการเมือง เพื่อให้เห็นแนวคิดขั้วตรงข้ามที่มีอยู่จริงในสังคมไทย แล้วจึงนำเสนอความเห็นของผู้วิจัยที่สังเคราะห์ไว้ด้วย มากกว่าจะนำเสนอเพียงแค่ข้อมูลเท่านั้น เพื่อให้ได้องค์ความรู้ที่จะเป็นวัตถุดิบสำคัญซึ่งกลั่นกรองแล้วสำหรับขั้นตอนการนำไปใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะการละคร ที่จำเป็นต้องมีความเดิมแท้และความเป็นเจ้าของผลงาน (Authenticity and Authorship)

2.2 ลิลิตพระลอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลิลิตพระลอ เป็นวรรณคดีเก่าแก่ที่มีความสำคัญมากที่สุดเรื่องหนึ่งของไทย ได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรที่ก่อตั้งขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้เป็นยอดของวรรณคดีประเภทลิลิต เมื่อปีพุทธศักราช 2459 ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงมีวินิจฉัยไว้ว่า

> หากต้องเลือกว่าลิลิตชิ้นใดเป็นเลิศแห่งลิลิตทั้งหมดในสยามเพียงชิ้นเดียว ระหว่างลิลิตยวนพ่าย ลิลิตตะเลงพ่าย และลิลิตพระลอ ขอตัดสินใจเลือกชิ้นหลัง
>
> (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2475: ค-ง)

ทั้งนี้เพราะความไพเราะของคำประพันธ์ใน “ลิลิตพระลอ” นั้นเป็นเลิศอย่างหาตัวจับได้ยากยิ่ง ทั้งความงามของภาษา ภาพพจน์ ที่สื่อทั้งอารมณ์และความหมาย ตลอดจนคติธรรมและปรัชญาในการดำเนินชีวิต

2.2.1 ลิลิตคืออะไร

ลิลิต คือ คำประพันธ์ประเภทหนึ่งที่ประกอบด้วยร่ายกับโคลงคละกันไป โคลงที่ใช้อาจมีทั้งโคลงสอง โคลงสาม โคลงสี่ มีการส่งสัมผัสระหว่างร่ายกับโคลง พระวรเวทย์พิสิฐ อดีตศาสตราจารย์และหัวหน้าแผนกวิชาภาษาไทยและโบราณตะวันออก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้ให้อรรถาธิบายไว้ว่า

เมื่อกล่าวเป็นโคลงจะเป็นกี่บทก็ตาม คำสุดท้ายของบทที่หนึ่งจะต้องรับสัมผัสกับคำที่หนึ่งหรือที่สอง หรือที่สามของบทต่อไป และเมื่อจบตอนกล่าวเป็นโคลงจะขึ้นร่ายแล้วคำสุดท้ายของโคลงบทที่สุดจะต้องสัมผัสกับคำที่หนึ่ง หรือที่สอง หรือที่สาม เกี่ยวกันเช่นนี้

(พระวรเวทย์พิสิฐ, 2503: ข-ฆ)

การส่งสัมผัสเกี่ยวกันไปเช่นนี้เรียกว่า “เข้าลิลิต” หรือ “ร้อยโคลง” และยังมีข้อบังคับพิเศษอีกว่า หากขึ้นต้นด้วยร่ายสุภาพ โคลงที่จะเข้าลิลิตกับร่ายจะต้องเป็นโคลงสุภาพด้วย แต่หากร่ายที่ขึ้นต้นเป็นร่ายดั้น โคลงที่จะเข้าลิลิตกับร่ายก็ต้องเป็นโคลงดั้น ลิลิตพระลอขึ้นต้นด้วยร่ายดั้น แล้วเข้าลิลิตด้วยโคลงดั้น แต่ก็เป็นเพียงในช่วงแรกของเรื่องเท่านั้น จากนั้นเราจะพบว่าผู้ประพันธ์ใช้ร่ายสุภาพและโคลงสุภาพทั้งหมด

ความเป็นเลิศในคำประพันธ์ของลิลิตพระลอนั้นงามทั้งคำ ความ และสัมผัส โคลงในลิลิตพระลอบางบทถือเป็น “โคลงครู” กล่าวคือเป็นแบบอย่างฉันทลักษณ์ของโคลงสี่สุภาพ เช่น

เสียงลือเสียงเล่าอ้าง อันใด พี่เอย
เสียงย่อมยอยศใคร ทั่วหล้า
สองเขือพี่หลับใหล ลืมตื่น ฤๅพี่
สองพี่คิดเองอ้า อย่าได้ ถามเผือ ฯ

(กรมศิลปากร, 2514: 9)

โคลงบทนี้มีความสำคัญมาก เพราะจะกำหนดกรอบสันนิษฐานเรื่องยุคสมัยในการประพันธ์และผู้ประพันธ์ได้ กล่าวคือโคลงบทนี้ปรากฏอยู่ในหนังสือจินดามณี ของพระโหราธิบดีในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระโหราธิบดีได้คัดเอาโคลงข้างต้นมาใช้เป็นแบบอย่างของโคลงสี่สุภาพ เพราะมีเอกโทถูกต้องตรงตามฉันทลักษณ์ทุกประการ

2.2.2 มิติทางประวัติศาสตร์: ข้อสันนิษฐานเรื่องผู้ประพันธ์และยุคสมัยในการประพันธ์

จากประเด็นเรื่องการสันนิษฐานยุคสมัยดังที่กล่าวมาในหัวข้อที่แล้ว เราทราบเพียงว่าวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอเป็นวรรณคดีเก่าแก่ แต่ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์ มีแต่เพียงเนื้อความในโคลงบทรองสุดท้ายที่ว่า

จบเสร็จมหาราชเจ้า นิพนธ์
ยอยศพระลอคน หนึ่งแท้
พี่เลี้ยงอาจเอาตน ตายก่อน พระนา
ในโลกนี่สุดแล้ เลิศล้ำคุงสวรรค์ ฯ
(กรมศิลปากร, 2514: 170)

เราควรตั้งคำถามได้จากวรรคที่ว่า “มหาราชเจ้า นิพนธ์” ว่ามหาราชนั้นคือใคร แต่ในโคลงบทต่อมาซึ่งเป็นบทสุดท้ายของวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ กลับมีคำและเนื้อความที่ขัดแย้งหากจะสันนิษฐานว่า “มหาราช” เป็นผู้นิพนธ์ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จบเสร็จเยาวราชเจ้า บรรจง
กลอนกล่าวพระลอยง ยิ่งผู้
ใครฟังย่อมใหลหลง ฤๅอิ่ม ฟังนา
ดิเรกแรกรักชู้ เหิ่มรักแท้จริง ฯ
(กรมศิลปากร, 2514: 170)

โคลงทั้งสองบทนี้จึงเป็นปริศนาสำหรับนักประวัติศาสตร์และวรรณคดีว่า ใครคือผู้ประพันธ์ลิลิตพระลอ “มหาราช” และ “เยาวราช” ที่ปรากฏในโคลงคือใคร ตราบจนปัจจุบันก็ยังไม่มีหลักฐานยืนยันได้แน่ชัดพอที่จะสรุปได้ นอกจากเชื่อตรงกันว่าเป็นวรรณคดีสมัยกรุงศรีอยุธยา อย่างไรก็ดี ความเห็นและข้อสันนิษฐานของนักวรรณคดีมีอยู่หลายกระแส ดังนี้

1) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเสนอประเด็นที่น่าสนใจมากโดยทรงอ้างถึงโคลงอีกบทหนึ่งที่ปรากฏในตอนต้นของเรื่อง คือ

สรวลเสียงขับอ่านอ้าง ใดปาน
ฟังเสนาะใดปูน เปรียบได้
เกลากลอนกล่าวกลกาล กลกล่อมใจนา
ถวายบำเรอท้าวไท้ ธิราชผู้มีบุญ ฯ
(กรมศิลปากร, 2514: 170)

โดยทรงให้ความเห็นว่า โคลงบทนี้แสดงว่ามีผู้อื่นแต่งถวายพระเจ้าแผ่นดิน และหากพิจารณาจากสำนวนที่แต่งก็พอจะสันนิษฐานได้ว่าเป็นผู้รู้ราชประเพณีและการเมืองอย่างดีเยี่ยม มีความเชี่ยวชาญอักษรศาสตร์ และผู้ที่มีความสามารถขนาดนี้ได้ก็น่าจะเป็นบุคคลชั้นสูงหรือเจ้านาย จึงทรงสันนิษฐานว่า ลิลิตพระลอน่าจะนิพนธ์โดยพระราชโอรสของกษัตริย์ ต่อมาจึงได้ครองราชย์เป็นพระเจ้าแผ่นดิน ส่วนโคลง 2 บทท้ายเรื่องที่กล่าวถึง “มหาราช” และ “เยาวราช” ที่ยังเป็นปริศนาอยู่นั้น น่าจะแต่งขึ้นเมื่อภายหลัง แรกทีเดียวก็อาจจะมีอยู่แต่ในฉบับของผู้นิพนธ์นั้น แต่เมื่อมีการรวบรวมชำระลิลิตพระลอขึ้นเมื่อต้นกรุงรัตนโกสินทร์จึงรวบรวมโคลงทั้ง 2 บทนั้นเข้าไว้ด้วย จึงทรงเห็นว่าลิลิตพระลอน่าจะนิพนธ์โดยพระราชโอรสของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ดังที่ทรงสรุปว่า

> จึงเห็นว่าควรถือเป็นยุติได้ว่า ลิลิตเรื่องพระลอนั้นแต่งในกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ราวในระหว่าง พ.ศ. 1991 จน พ.ศ. 2026 ส่วนผู้แต่งนั้นจะว่าพระเจ้าแผ่นดินองค์ใดยากอยู่ ด้วยจะเป็นสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 3 หรือสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 หรือสมเด็จพระบรมราชาหน่อพุทธางกูร พระองค์ใดพระองค์หนึ่งก็ได้ทั้งนั้น เป็นอันรู้ไม่ได้แน่
>
> (กรมศิลปากร, 2514: ช)

หากเราเชื่อตามข้อสันนิษฐานข้างต้นของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า ลิลิตพระลอเป็นพระราชนิพนธ์ของกษัตริย์พระองค์ใดพระองค์หนึ่งที่เคยดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระยุพราชมาก่อน โดยมุ่งไปที่พระราชโอรสที่ดำรงพระชนม์ชีพอยู่ในเวลานั้นของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถแล้ว ก็ควรพิจารณาด้วยว่า พระราชโอรสพระองค์แรก คือ สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่สามนั้น แม้จะทรงร่วมในสงครามล้านนากับพระราชบิดาก็ตาม แต่พระองค์เสด็จสวรรคตหลังทรงครองราชย์ได้เพียง 3 ปี ส่วนพระราชโอรสพระองค์ที่ 2 คือ สมเด็จพระรามาธิบดีที่

สอง ทรงครองราชย์ยาวนานถึง 38 ปี (พ.ศ. 2034 - พ.ศ. 2078) จึงอาจเป็นไปได้ดังที่มีนักวิชาการหลายท่านเสนอว่า ผู้นิพนธ์ลิลิตพระลอ คือ สมเด็จพระรามาธิบดีที่สองนั้นเอง ส่วน “เยาวราช” ในโคลงบทสุดท้ายนั้นอาจหมายถึงสมเด็จพระยุพราชคือพระอาทิตยวงศ์ พระราชโอรสของพระองค์ที่ภายหลังทรงครองราชย์เป็นสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่สี่

2) พระวรเวทย์พิสิฐ ให้คำอธิบายไว้ในหนังสือคู่มือลิลิตพระลอว่า นักวรรณคดีฝ่ายหนึ่งสันนิษฐานว่าประพันธ์ขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง ผู้นิพนธ์คือสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยถือเอาคำว่า “มหาราช” ที่ปรากฏในโคลงบทรองสุดท้ายเป็นสำคัญส่วนคำว่า “เยาวราช” ในโคลงบทสุดท้ายนั้นหมายถึงเจ้าฟ้าอภัย ซึ่งทรงดำรงตำแหน่งเป็นสมเด็จพระยุพราชเป็นผู้ “บรรจง” หรือเขียน คัดลอกจากที่สมเด็จพระนารายณ์มหาราชทรงพระราชนิพนธ์

แต่ก็ยังมีนักวรรณคดีอีกฝ่ายหนึ่งเห็นค้านกับฝ่ายแรก โดยสันนิษฐานจากภาษาและคำประพันธ์ ว่าลิลิตพระลอน่าจะแต่งในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น เพราะภาษาที่ใช้มีความเก่าใกล้เคียงกับวรรณคดีเรื่องอื่นๆ ในสมัยนั้นไปจนถึงศิลาจารึกหลักที่หนึ่งของสมัยสุโขทัย นักวรรณคดีฝ่ายนี้มุ่งยืนยันว่าผู้ประพันธ์ไม่ใช่สมเด็จพระนารายณ์มหาราชแน่นอน เพราะในหนังสือจินดามณีของพระโหราธิบดี ก็มีการหยิบยกเอาโคลงในลิลิตพระลอมาเป็นแบบอย่างแล้ว อีกทั้งในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนิยมแต่งคำประพันธ์ประเภทคำฉันท์มากกว่าลิลิต นอกจากนี้ยังเสนอความเห็นว่าคำว่า “มหาราชเจ้า” น่าจะเป็นคำที่แสดงความยกย่องพระมหากษัตริย์ที่สวรรคตแล้ว เมื่อผนวกเหตุผลทุกข้อ จึงไม่น่าจะหมายถึงสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แต่น่าจะหมายถึงสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถมากกว่า เพราะพระองค์ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่กระทำคุณประโยชน์ต่อประเทศชาติ เคยเสด็จขึ้นไปตีหัวเมืองฝ่ายเหนือตลอดจนถึงเชียงใหม่เข้ามาไว้ในการปกครองของกรุงศรีอยุธยา แต่ประเด็นนี้ เคยมีผู้ไม่เห็นด้วยมาก่อนหน้าแล้ว เช่นฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ กล่าวว่า สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถมิได้รบชนะเชียงใหม่อย่างแท้จริง และพระองค์ได้ทรงสูญเสียพระราชโอรสอีกพระองค์หนึ่งคือพระอินทราชาไปในการรบครั้งนั้น โดยธรรมเนียมแล้วจึงไม่น่าจะมีการรจนาวรรณคดีขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในเชิงบันเทิงเริงใจ ดังนั้นลิลิตพระลอจึงไม่น่าจะเป็นการอ้างอิงมาจากสงครามครั้งนั้น แต่น่าจะเป็นสงครามในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชมากกว่า ยิ่งไปกว่านั้นยังเสนอว่า “มหาราช” อาจไม่ได้หมายถึงทั้งสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและสมเด็จพระรามาธิบดีที่สองแต่อาจเป็นพระมหาราชครู อันเป็นตำแหน่งสำคัญในพระราชสำนักก็เป็นได้ (ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์, 25497)

3) เพ็ญสุภา สุขคตะ ได้ตั้งคำถามว่า เป็นไปได้หรือไม่ที่ลิลิตพระสอคือวรรณคดีที่รจนาขึ้นโดยมหากวีแห่งอาณาจักรล้านนา ดังที่ปราชญ์ล้านนาหลายท่านได้ตั้งข้อสันนิษฐานไว้ในประเด็นต่างๆ เช่น สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถทรงประกาศสงครามกับพระเจ้าติโลกราชแห่งล้านนา ทั้งสองพระองค์จึงอยู่ในฐานะอริราชศัตรู เหตุใด “พระยุพราช” จึงหยิบยกเอาเรื่องราวของล้านนาซึ่งเป็นศัตรูมานิพนธ์ได้อย่างซาบซึ้งดื่มด่ำราวกับนิยมหลงใหลในบรรยากาศของล้านนา อีกทั้งเนื้อหาที่

สอดแทรกไว้ซึ่งเรื่องราว พิธีกรรม ไสยศาสตร์ การขับเพลงซอ ประเพณีล้านนาที่ปรากฏในเรื่องก็ชวนให้ตั้งคำถามว่าเหตุใดกวีแห่งกรุงศรีอยุธยาจะรอบรู้โดยละเอียดถึงเพียงนั้น นอกจากนี้ ลีลาโคลงสี่สุภาพในลิลิตพระลอนั้นมีความคล้ายคลึงกับ “กันโลง” หรือ “กะโลง” ซึ่งเป็นคำประพันธ์ใน “โคลงนิราศหริภุญไชย” ของล้านนา ที่นักวรรณคดีได้ลงความเห็นว่าเป็นต้นแบบของโคลงสี่สุภาพที่กรุงศรีอยุธยารับอิทธิพลมา โคลงสี่สุภาพนี้มีท่วงทำนองที่ลื่นไหลไพเราะเหมาะกับลีลาแห่งล้านนา ต่างจากโคลงดั้นที่เป็นรูปแบบเฉพาะของกรุงศรีอยุธยาตอนต้น เช่นลิลิตโองการแช่งน้ำ ลิลิตยวนพ่าย

เพ็ญสุภา สุขคตะ ยังได้เสนอแนวคิดอีกว่า หากเรายังอยากยึดถือว่าผู้ประพันธ์ลิลิตพระลอเป็นกวีไทย ก็คงจะต้องเป็นกวีไทยที่รอบรู้และเชี่ยวชาญเรื่องล้านนาคดีเป็นอย่างยิ่ง เราจึงควรให้ความสนใจและพิจารณา “ยุทธิษเฐียร” ผู้มีศักดิ์เป็นพระญาติกับสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ด้วยสืบเชื้อสายราชวงศ์พระร่วงเช่นเดียวกับพระมารดาของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ และยังเป็นที่สนิทเสน่หาของพระองค์จนถึงกับเคยเอ่ยวาจาไว้ว่า หากพระองค์ขึ้นครองราชย์เป็นกษัตริย์อยุธยา จะแต่งตั้งยุทธิษเฐียรเป็นอุปราชครองเมืองครึ่งหนึ่งของพระองค์ แต่เมื่อสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติกลับมิได้ทำตามนั้น ทรงแต่งตั้งให้ยุทธิษเฐียรครองเพียงเมืองพิษณุโลกเท่านั้น ยุทธิษเฐียรจึงแปรพักตร์ไปเข้าร่วมกับพระเจ้าติโลกราชแห่งล้านนาตีเมืองปากยม สุโขทัย ชากังราว และอยู่ฝ่ายล้านนานับตั้งแต่นั้น ก่อนจะไปครองเมืองภูคา (สันกำแพง) พะเยา งาว แพร่ น่าน ซึ่งน่าจะเป็นดินแดนต้นกำเนิดของฉากในลิลิตพระลอ หากยุทธิษเฐียรมิได้เป็นผู้ประพันธ์เอง ก็อาจเป็นกวีกรุงศรีอยุธยาที่ติดตามยุทธิษเฐียรมาจนถึงเมืองพะเยา เมื่อได้รับแรงบันดาลใจจากนิทานพื้นบ้านล้านนาและคำประพันธ์ประเภทกะโลง จึงได้ประพันธ์ “ลิลิตพระลอ” ขึ้น (เพ็ญสุภา สุขคตะ, 2561)

2.2.3 มิติทางภูมิศาสตร์และโบราณคดี : ข้อสันนิษฐานเรื่องสถานที่

ประเด็นเรื่องสถานที่ เป็นที่ถกเถียงกันในหมู่นักวิชาการสืบต่อมา ว่าเมืองสรวงและเมืองสรองมีจริงหรือไม่ หากมีจริงน่าจะหมายถึงเมืองใดในปัจจุบัน

2.2.3.1 เมืองสรวง

หากวิเคราะห์จากเนื้อความในวรรณคดี เรารู้แต่เพียงว่า เมืองสรวงของพระลออยู่ทางทิศตะวันออก เมืองสรวงอยู่ทางทิศตะวันตก โดยมีแม่น้ำกาหลงคั่นกลาง เรื่องทิศที่ตั้งของเมืองสรวงนี้มีกล่าวไว้ชัดเจนตั้งแต่ต้นเรื่อง

กล่าวถึงขุนผู้ห้าว นามท่านท้าวแมนสรวง เป็นพระยาหลวงผ่านเผ้า
เจ้าเมืองสรวงมีศักดิ์ ธ มีอัคเทพีพิลาศ ชื่อนางนาฏบุญเหลือ
ล้วนเครือท้าวเครือพระยา สาวโสภาพระสนม ถ้วนทุกกรมกำนัล
มนตรีคัลคับคั่ง ช้างม้ามั่งมหิมา โยธาเดียรดาษหล้า หมู่ทกล้า
ทหาร เฝ้าภูบาลนองเนือง เมืองออกมากมียศ ท้าวมีเอารสราชโปดก
ชื่อพระลอดิลกล่มฟ้า ทิศตวันออกหล้า แหล่งไล้สีมา ท่านนา ฯ

(กรมศิลปากร, 2514: 2)

2.2.3.2 เมืองสรอง

ในลิลิตพระลอกล่าวถึงทิศที่ตั้งของเมืองสรองในร่ายบทต่อมาว่า

มีพระยาหนึ่งใหญ่ ธ ไซร้ทรงนามกร พิมพิสาครราช
พระบาทเจ้าเมืองสรอง สมบัติหลวงสองราชา มีมหิมา
เสมอกัน ทิศตวันตกให้ท้าว อคร้าวครอบครองยศ

(กรมศิลปากร, 2514: 3)

เมื่อพระลอตัดสินพระทัยเดินทางออกจากเมืองสรวงเพื่อไปหาพระเพื่อนพระแพง ได้เดินทางผ่านไร่นาป่าไพรในอาณาจักร จนมาถึงแม่น้ำกาหลงจึงได้พักผ่อนก่อนจะเสด็จข้ามด้วยแพ

ถึงแม่น้ำกาหลง ปลงช้างชิดติดส่ง นั่งสำราญรี่กันแล้ว ธให้ฟันไม้ทำห่วง
พ่วงเป็นแพสรรพเสร็จ ธก็เสด็จข้าม แม่น้ำแล้วไส้ ให้แผ้วที่ประทับ
ดุจสำหรับขุนด่าน แล้วท่านเสด็จสรง สีเผ้าผงชำระ สะพระเกศเสร็จแล้ว
ใจราชคิดแคล้วแคล้ว ถึงท่านไท้มารดา ท่านนา ฯ

(กรมศิลปากร, 2514: 81)

และที่แม่น้ำกาหลงนี้เองที่พระลอได้ตั้งสัตยาธิษฐานเสี่ยงน้ำ นับเป็นฉากสำคัญในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระสอ

2.2.3.3 แม่น้ำกาหลง

ชื่อ “แม่น้ำกาหลง” ที่ปรากฏในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ เป็นกรอบในการสันนิษฐานเรื่องทำเลที่ตั้งมีผู้พยายามเสนอแนวคิดโดยยึดจากชื่อนี้ว่ามีที่ใดที่มีชื่อพ้องและอยู่ในเขตภาคเหนือบ้าง อาทิเช่น เวียงกาหลง อำเภอเวียงป่าเป้า จังหวัดเชียงราย แต่เมื่อพิจารณาตามสภาพภูมิศาสตร์ของเวียงกาหลง พบว่าเป็นชุมชนบนเนินเขาเตี้ยๆ มีลำน้ำที่ไหลผ่านบริเวณนั้นชื่อว่าลำน้ำลาว ไม่มีประวัติบันทึกว่ามีใครเรียกลำน้ำนี้ว่ากาหลง ดังนั้น เวียงกาหลงจึงเป็นสถานที่ที่มีความพ้องชื่อเท่านั้น

สุจิตต์ วงษ์เทศ เสนอความเห็นว่า “กาหลง” ในลิลิตพระลอน่าจะมาจากคำว่าเก้าลวง ซึ่งหมายถึงพญานาคเก้าตัว แล้วจึงเพี้ยนเป็นกาหลง ซึ่งก็คือแม่น้ำโขงนั่นเอง (สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2559) ในมหากาพย์ท้าวฮุ่ง ท้าวเจือง อันถือเป็นมหากาพย์แห่งอุษาคเนย์ ก็มีกล่าวถึงแม่น้ำกาหลงด้วยเช่นกัน จึงน่าเชื่อว่าแม่น้ำกาหลงในลิลิตพระลอกับแม่น้ำกาหลงในท้าวฮุ่ง ท้าวเจืองเป็นแม่น้ำสายเดียวกัน และจากข้อสันนิษฐานนี้ ทำให้มีกรอบเรื่องทำเลที่ตั้งชัดเจนขึ้น ว่าสองเมืองใดที่อยู่ทางทิศตะวันออกและทิศตะวันตกของแม่น้ำโขง

2.2.3.4 ท้าวฮุ่ง ท้าวเจือง มหากาพย์แห่งอุษาคเนย์และตำนานขุนบรมกับข้อสันนิษฐานเรื่องสถานที่ในลิลิตพระลอ

มหาสิลา วีระวงส์ นักปราชญ์คนสำคัญของลาว และเป็นผู้ริเริ่มการค้นคว้าประวัติศาสตร์ลาว ได้ค้นพบต้นฉบับใบลานของมหากาพย์ท้าวฮุ่ง ท้าวเจือง จากนั้นจึงมีการศึกษามหากาพย์นี้กันอย่างกว้างขวาง พบว่าท้าวฮุ่ง หรือท้าวเจือง หรือขุนเจืองเป็นบุคคลเดียวกัน ถือเป็นวีรบุรุษในตำนานของสองฝั่งโขง ทั้งนี้เพราะชนต่างชาติพันธุ์บริเวณสองฝั่งโขงต่างยกย่องขุนเจืองเป็นบรรพบุรุษของตน สาเหตุที่มีชื่อเรียกต่างกันก็เพราะเป็นไปตามกลุ่มคนที่ยกย่องนับถือ เช่น กลุ่มไทย-ลาว เรียกว่าท้าวฮุ่ง (รุ่ง) ส่วนกลุ่มมอญ-เขมร เรียกว่า ท้าวเจือง เป็นใหญ่อยู่ทางทิศตะวันตกของแม่น้ำโขงหรือแม่น้ำกาหลง คือ ดินแดนโยนก

ตำนานโยนก-ล้านนากล่าวว่าขุนเจืองเกิดเมื่อ พ.ศ. 1617 ดินแดนที่เกิดบริเวณลุ่มน้ำกก-อิงนั้นคือบริเวณเชียงราย-พะเยา ท้างฮุ่งมีเชื้อสายปู่เจ้าลาวจกแห่งดอยตุง เป็นบรรพบุรุษของพญางำเมืองแห่งเมืองพะเยา ผู้เป็นสหายพญามังรายแห่งเมืองเชียงราย และพญาร่วงแห่งเมืองสุโขทัย ต่อมาท้าวฮุ่งได้ขยายอำนาจข้ามแม่น้ำโขงไปทางทิศตะวันออกซึ่งเป็นเขตของแถนกับแมน โดยมีแถนลอเป็นใหญ่ แถนลอรบกับท้าวฮุ่งเพื่อป้องกันอาณาจักรได้สำเร็จ จนท้าวฮุ่งสิ้นพระชนม์ขาดคอช้างในสนามรบ

ชื่อของ “แถนลอ” หรือ “ขุนลอ” นี้มีอยู่ในตำนานขุนบรมเช่นกัน โดยกล่าวว่าขุนลอมีเชื้อสายแถน เป็นกษัตริย์องค์แรกของหลวงพระบาง ซึ่งคำว่า “บาง” ในชื่อ “หลวงพระบาง” แปลว่าฟ้าหรือสวรรค์ สอดคล้องกับคำเรียก “แถน” ซึ่งหมายถึงเทวดา ในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอกล่าวถึงเหตุการณ์ที่สอดคล้องกับการรบของท้าวฮุ่งกับแถนลอ คือ ท้าวแมนสรวงปลงพระชนม์ท้าวพิมพิสาครขาดคอช้าง และเมื่อพระนางบุญเหลือทัดทานไม่ให้พระลอไปหาพระเพื่อนพระแพงที่เมืองสรอง ก็ยังอ้างเหตุการณ์นี้ ความว่า

รอยเท้าทูลบาทเบื้อง บุณขจร
พระปู่เขาเรารอน ขาดเกล้า
เขาคุมเคียดจักหลอน ทำโทษ แทนนา
ฤๅพ่อจักไปเข้า สู่เงื้อมมือเข็ญ ฯ

(กรมศิลปากร, 2514: 50)

จึงมีความเป็นไปได้ที่ “ตำนานพื้นบ้านล้านนา” ที่กล่าวกันว่าเป็นที่มาของลิลิตพระลอนั้น อาจหมายถึงตำนานขุนบรมและมหากาพย์ท้าวฮุ่ง ท้าวเจือง เมื่อกวีผู้นิพนธ์ได้ฟังแล้วจึงเกิดแรงบันดาลใจในการประพันธ์ลิลิตพระลอขึ้นโดยอาศัยเค้าโครงดังกล่าว ดังนั้นจึงมีผู้ที่ถือว่ามหากาพย์ท้าวฮุ่ง ท้าวเจืองเป็น “ตอนต้น” ส่วนลิลิตพระลอเป็น “ตอนท้าย” ของตำนานเดียวกัน พระเพื่อนพระแพงน่าจะสืบเชื้อสายเป็นหลานปู่ของท้าวฮุ่ง และหากเชื่อตามข้อสันนิษฐานนี้แล้ว เมืองสรวงก็หมายถึงเมืองหลวงพระบาง ส่วนเมืองสรอง คือ เมืองพะเยาในปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.3.5 อำนาจรัฐกับดินแดนอุปโลกน์เพื่อสร้างตำนาน

นอกจากความพยายามในการหาทำเลที่ตั้งของสถานที่จริงในลิลิตพระลอโดยพิจารณาจากชื่อที่สอดคล้องเป็นสำคัญ เช่น เวียงกาหลง ยังมี “เวียงลอ” ในตำบลลอ และตำบลหงส์หิน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา แต่เมื่อนำมาเทียบกับข้อสันนิษฐานที่ได้จากมหากาพย์ท้าวฮุ่ง ท้าวเจืองแล้ว พะเยาน่าจะหมายถึงเมืองสรองของพระเพื่อนพระแพงมากกว่า ชื่อ“เวียงลอ”จึงน่าจะเป็นชื่อที่พ้องกันเท่านั้น คำว่า “ลอ” มีความหมายว่างาม เวียงลอจึงมีความหมายว่าเวียงงาม ไม่ใช่เวียงของพระลอ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2560)

เช่นเดียวกับ “บ้านพระลอ” ตำบลบ้านกลาง อำเภอสอง จังหวัดแพร่ อาจเป็นความพ้องกันทั้งชื่อบ้านพระลอและอำเภอสอง แต่กรณีนี้กลับไม่ยุติลงเพียงแค่ความพ้องเสียง เนื่องด้วยนายวรวัจน์ เอื้ออภิญญากุล รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม ผู้แทนสมาชิกสภาราษฎรจังหวัดแพร่ พรรคเพื่อไทย ได้ผลักดันให้อำเภอสอง จังหวัดแพร่เป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีตำนานที่มา

ของลิลิตพระลอ โดยการประกาศให้พื้นที่ตำบลบ้านกลางเป็น “เวียงพระลอ” ทั้งที่มิได้มีความเกี่ยวเนื่องกับพระลอแม้แต่น้อย และหากจะมีความเกี่ยวเนื่องเพราะความพ้องเสียงระหว่างอำเภอสองกับเมืองสรอง ก็น่าจะเกี่ยวข้องกับพระเพื่อนพระแพงมากกว่า ทั้งอนุสาวรีย์ พระธาตุพระลอ อุทยานลิลิตพระลอจึงเป็นการอุปโลกน์สถานที่ขึ้นให้มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์เพื่อประโยชน์ทางการท่องเที่ยว

2.2.4 มิติทางอักษรศาสตร์: คุณค่าและสุนทรียรส

ลิลิตพระลอได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรว่าเป็นยอดแห่งวรรณคดีประเภทลิลิตเพราะเปี่ยมด้วยอรรถรสทางวรรณศิลป์ที่เป็นเลิศ และแนวคิดที่แฝงอยู่ในเรื่อง

2.2.4.1 ที่มา

วรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอนี้สันนิษฐานว่ากวีได้รับแรงบันดาลใจจากตำนานพื้นบ้านของล้านนา ซึ่งอาจเป็นตำนานท้าวฮุ่ง ท้าวเจือง ตำนานขุนบรม รวมทั้งมีนักวิชาการบางกลุ่มเสนอว่าผู้ประพันธ์ลิลิตพระลออาจได้แรงบันดาลใจจากนิทานพื้นบ้านไทยเขินเรื่องอลองเจ้าสามลอ มีผู้ศึกษาเชิงเปรียบเทียบวรรณกรรมทั้งสองไว้ด้วย

2.2.4.2 วัตถุประสงค์ในการประพันธ์

ถวายพระเจ้าแผ่นดิน เพื่อความสำราญพระราชหฤทัย

2.2.4.3 เรื่องย่อ

เมืองสรวงและเมืองสรองเป็นศัตรูกัน ท้าวแมนสรวงผู้ครองเมืองสรวงมีชายาชื่อพระนางบุญเหลือ มีโอรสชื่อพระลอ ส่วนท้าวพิมพิสาครผู้ครองเมืองสรองมีโอรสชื่อท้าวพิชัยพิษณุกร ซึ่งมีชายชื่อพระนางดาราวดี และมีธิดาสององค์ชื่อเพื่อนและแพง

ท้าวแมนสรวงได้กรีฑาทัพไปล้อมเมืองสรอง ทรงรบชนะและได้ประหารท้าวพิมพิสาครได้ในยุทธหัตถี แต่ท้าวพิชัยพิษณุกรผู้เป็นโอรสได้เข้ากันพระศพไว้แล้วอัญเชิญกลับเข้าเมืองสรอง ทำให้ท้าวแมนสรวงไม่อาจเข้าดีเมืองสรองได้อย่างราบคาบ

เมื่อท้าวแมนสรวงยกทัพกลับเมืองสรองได้ไม่นานก็สิ้นพระชนม์ พระลอจึงเสด็จขึ้นครองราชย์ต่อมา โดยพระนางบุญเหลือได้สู่ขอพระนางลักษณวดีให้เป็นชายา

ฝ่ายท้าวพิชัยพิษณุกรเสด็จขึ้นครองเมืองสรองสืบแทนท้าวพิมพิสาครราชบิดา โดยพระมารดาเลี้ยงยังคงเคียดแค้นฝ่ายนครสรวง

พระเพื่อนและพระแพง สองธิดาของท้ายพิชัยพิษณุกรได้ฟังเพลงซอยอโฉมงามหาใครเทียบได้ของพระลอ บังเกิดความพิศวาสใคร่ได้ร่วมเรียงเคียงหมอน แม้จะรู้อยู่ว่าพระลอเป็นฝ่ายอริราชศัตรูและมีมเหสีแล้ว ทั้งสองหลงรักพระลอแต่เพียงนามและคำเล่าลือจนซูบผอมตรอมใจ พี่เลี้ยงทั้งสองคือนางรื่นและนางโรยสังเกตเห็นจึงไถ่ถามจนรู้ความจริง และอาสาหาหนทางชักนำพระลอมายังเมืองสรองให้จงได้

นางรื่นนางโรยได้ขอความช่วยเหลือจากปู่เจ้าสมิงพรายให้ใช้กฤตยามนตร์ ปู่เจ้าสมิงพรายเห็นว่าพระลอแม้จะมีบุญญาธิการ แต่ก็มีบุพกรรมร่วมกันมากับพระเพื่อนพระแพงจึงรับช่วยเหลือโดยใช้ตะกร้อแฝงมนตร์ยกปักยอดยางใหญ่ ยามลมพัดพระลอจงปั่นป่วนหฤทัยใคร่อยากมาพบสองราชธิดา แต่พระนางบุญเหลือพระมารดาของพระลอได้ให้นายแก้วนายขวัญพี่เลี้ยงหาหมอมาแก้ไว้ได้ทัน

พระเพื่อนพระแพงรอคอยร้อนรน นางรื่นนางโรยจึงไปเร่งเร้าปู่เจ้าสมิงพรายให้เขียนยันตร์เพิ่มมนตรา ฝ่ายพระลอต้องมนตร์จนร้อนเร่า ไม่มีหมอใดในเมืองจะบำบัดปัดเป่าให้คลายมนตร์ได้ จนต้องอัญเชิญปู่หมอสิทธิชัยจากไพรป่ามาปัดเป่าสำเร็จ นางรื่นนางโรยขอให้ปู่เจ้าสมิงพรายช่วยอีกครั้ง คราวนี้ปู่เจ้าเชิญเทพยดาแลผีป่าไปกำราบผีเมือง แล้วส่งสลาเหินล่องลอยไปกลายเป็นหมากให้พระลอเสวย เมื่อพระลอเสวยแล้ว มนตราสำแดงฤทธาจนไม่มีหมอใดต้านได้ ลุ่มหลงคลั่งไคล้เพียงจะออกจากเมืองสรวงเพื่อไปหาพระเพื่อนพระแพงเท่านั้น

พระนางบุญเหลือราชมารดาตระหนักดีว่าสุดกำลังจะต้านทาน จึงสั่งเสียโอรสด้วยความรักอันยิ่งใหญ่ของมารดาก่อนจะจำใจอนุญาตให้พระลอจากเมืองสรวงไปหาพระเพื่อนพระแพง ฝ่ายพระนางลักษณวดีจำลาสวามีด้วยใจทุกข์ระทม สยายเกศาเช็ดพระบาทพระลอ

พระลอออกจากเมืองสรวงไปพร้อมกับนายแก้วนายขวัญ ปลอมองค์เป็นขุนด่าน ครั้นถึงแม่น้ำกาหลง จึงอธิษฐานเสี่ยงทายว่าหากปลอดภัย ขอให้สายน้ำจงรี่เรื่อยไหลดังปกติ แต่หากเกิดอันตรายขอให้สายน้ำจงไหลวน พลันสายน้ำกาหลงก็หมุนวนแลเป็นสีแดงฉานดังโลหิต กระนั้นพระลอก็ยังมุ่งมั่นที่จะข้ามไปเมืองสรอง

ปู่เจ้าสมิงพรายเสกไก่แก้วลงฝีไปลวงล่อพระลอจนมาถึงเมืองสรอง พระลอปลอมองค์เป็นพราหมณ์ศรีเกศ ส่วนนายแก้วนายขวัญเป็นนายรัตน์นายราม

นางรื่นนางโรยได้มาพบนายแก้วนายขวัญในอุทยาน เกิดถูกตาต้องใจรักใคร่สู่สมจากนั้นจึงชักพาเข้าไปยังพระราชฐาน ฝ่ายพระลอเมื่อได้พบกับพระเพื่อนพระแพงก็ร่วมรักสมัครสมาน แอบซ่อนอยู่ในพระราชฐานอย่างลับๆ จนเนิ่นนานราวครึ่งเดือน ท้าวพิชัยพิษณุกรได้ล่วงรู้และแอบมาดูให้เห็นประจักษ์ แม้พิโรธเพียงใดแต่เมื่อได้เห็นโฉมพระลอลักษณ์ก็คลายขึ้ง ทรงสัญญาว่าจะจัดพิธีอภิเษกสมรสให้ แต่ยังมิทันไร เรื่องล่วงรู้สู่พระกรรณของพระเจ้าย่า มารดาเลี้ยงของท้าวพิชัย

พิษณุกร ผู้ยังเคียดแค้นแน่นหทัยไม่มีวันจืดจางลงแม้เพียงนิด พระเจ้าย่าสั่งให้เหล่าทหารเข้าล้อมพระราชฐานของพระเพื่อนพระแพง มุ่งปลิดชีพพระลอ

พระลอ พระเพื่อนพระแพง นางรื่นนางโรย และนายแก้วนายขวัญร่วมกันสู้ทั้งหมดถูกระดมยิงด้วยธนูจนสิ้นชีพ สามกษัตริย์สิ้นพระชนม์ในท่ายืนอิงกัน ท้าวพิชัยพิษณุกรทรงโทมนัสยิ่ง สั่งประหารเหล่าผู้สังหารให้สิ้น รวมทั้งพระเจ้าย่าผู้เป็นต้นคิด จากนั้นจึงจัดการพระศพให้สมเกียรติ แจ้งข่าวไปยังเมืองแมนสรวง เมื่อถวายพระเพลิงแล้ว ทั้งสองนครก็กลับคืนไมตรีต่อกัน เป็นมหามิตรสืบต่อมา

2.2.4.4 คุณค่าด้านวรรณศิลป์

ลิลิตพระสอสร้างความ “สะท้านใจ” ให้แก่ผู้อ่านได้ด้วยรสแห่งวรรณศิลป์ ความไพเราะของลิลิตพระลอถือเป็น “วรรณศิลป์บริสุทธิ์” (Pure Literature) ที่งดงามราว “พวงมาลาอันหาที่ติมิได้” (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2517 : 68) ลิลิตพระลอเป็นตัวอย่างของขนบการดำเนินเรื่องของวรรณคดีไทย คือมีการชมเมือง ชมทัพ ชมธรรมชาติ ชมโฉมฝากนาง แต่ลีลาทางวรรณศิลป์นั้นล้ำเลิศทั้งในการเล่นคำ เล่นเสียงพยัญชนะ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างโคลงที่มีความไพเราะในการเล่นเสียงพยัญชนะ (Alliteration) ดังนี้

กาจับกาฝากต้น ดุมกา
กาลอดกาสากา ร่อนร้อง
เพกาหมู่กามา จับอยู่
กาม่ายมัดกาซร้อง กิ่งก้านกาหลง ฯ

(กรมศิลปากร, 2514: 71)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเห็นธรรมชาติแล้วหวนนึกถึงความรัก โดยใช้คำที่มีความหมายพ้องกันนี้เป็นแบบอย่างให้กับวรรณคดีนิราศของไทย ผู้นิพนธ์เลือกคำพ้องเสียงได้ไพเราะ แสดงถึงความเชี่ยวชาญในภาษา นอกจากจะให้สุนทรียรสทางภาษา ยังให้ความรู้ทางพฤกษศาสตร์เกี่ยวกับชื่อของพันธุ์ไม้ในป่าคือกาฝาก ต้นตุมกา ต้นกาสา ต้นเพกา ต้นมัดกา ต้นกาหลง หรือโคลงอีกบทหนึ่งที่กล่าวถึงกันมากคือ

ลางลิงลิงลอดไม้ ลางลิง
แลลูกลิงลงชิง ลูกไม้
ลิงลมไล่ลมติง ลิงโลด หนีนา
แลลูกลิงลางไหล้ ลอดเลี่ยวลางลิง ฯ

(กรมศิลปากร, 2514)

โคลงบทนี้เป็นการเล่นสัมผัสอักษรล้วน โดยใช้คำที่มีเสียงเหมือนกันแต่ความหมายคนละอย่าง หรือแม้แต่ในร่ายบทต่อมาก็ใช้การเล่นสัมผัสอักษรเช่นเดียวกันนี้

หวดเทียงหาดแหงหัน จากจวงจันทร์แจงจิก ปริงปราง
ปริกปรูงปราง คุยแคคางค้อเค็ด หมู่ไม้เพล็ดไม้พลอง หมู่ไม้ฟอง
ไม้ไฟ หมู่ไม้ไผ่ไม้โพ ไม้ตะโกตะกู ไม้ลำพูลำแพง หมู่ไม้แดงไม้ดัน
ไม้สาระพันสารภี ไม้นนทรีทรบูร คนกำยูนกำยาน ไม้พิมาน
ขล้อขลาย ไม้กำจายจำบก ไม้กะทกรกสักสน คณนามีหมู่ไม้
กล่าวแต่พอจำได้ กว่านั้นยังเหลือ มากนา

(กรมศิลปากร, 2514: 72)

ร่ายข้างต้นแสดงถึงอัจฉริยภาพของผู้ประพันธ์ที่สามารถสรรชื่อพันธุ์ไม้ที่มีอักษรเดียวกันมาร้อยเรียงได้อย่างไพเราะเช่น หวด เทียง หาด แหน หัน จาก จวง จันทน์ แจง จิก และอีกทุก ๆ คำในแต่ละวรรคล้วนเป็นชื่อต้นไม้ทั้งสิ้น

2.2.4.5 คุณค่าด้านแนวคิด ค่านิยม

โคลงในลิลิตพระลอได้รับการนำกล่าวอ้างอิงอยู่เสมอในฐานะโคลงที่ให้แนวคิดที่มีคุณค่า เช่น ในโคลงบทนี้ที่พระลอกล่าวแก่พระนางลักษณวดีก่อนที่จะจากเมืองสรวง เป็นโคลงที่มักมีผู้หยิบยกมากล่าวนอกบริบทของลิลิตพระลอเสมอ เพราะแสดงถึงสัจธรรมแห่งชีวิตที่ไม่มีสิ่งใดเที่ยงแท้ และค่านิยมในเรื่องบาป บุญ ความดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สิ่งใดในโลกล้วน อนิจจัง
คงแต่บาปบุญยัง เที่ยงแท้
คือเงาติดตัวตรัง ตรึงแน่น อยู่นา
ตามแต่บาปบุญแล้ ก่อเกื้อรักษา ฯ

(กรมศิลปากร, 2514: 58)

2.2.5 มิติทางสังคมและการเมือง: มองลิลิตพระลอผ่านแว่นสังคมนิยม

แม้ว่าลิลิตพระลอจะได้รับการยกย่องในด้านวรรณศิลป์ ด้านสุนทรียรสที่วรรณคดีบริสุทธิ์ (Pure Literature) พึงสนองอารมณ์ผู้อ่าน (ซึ่งระบุชัดเจนในเนื้อความแล้วว่าเป็นพระเจ้าแผ่นดิน) และด้านแนวคิดที่เป็นประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิตของชาวพุทธ เช่น เรื่อง บาป บุญ กรรม

เพียงใดก็ตาม ก็คงปฏิเสธไม่ได้ว่ามีผู้ตั้งคำถามเชิงวิพากษ์มากมายเกี่ยวกับมิติทางสังคมในลิลิตพระลอ เป็นต้นว่าวรรณคดีเรื่องนี้แสดงถึงความหมกมุ่นในกามารมณ์ของตัวละครเอก พระลอเห็นแก่ความกำหนัดมากกว่าความรับผิดชอบต่อบ้านเมือง ต่อหน้าที่ของบุตร และต่อหน้าที่ของสามีที่ดี ขณะเดียวกันพระเพื่อนพระแพงก็กระทำผิดศีลคือสมสู่เป็นชู้กับผู้ที่มีครอบครัวแล้ว นอกจากนี้ยังมีบทอัศจรรย์หรือฉากร่วมรักกันของตัวละครเอกคือพระลอ พระเพื่อนพระแพง และตัวละครรองคือนายแก้ว นายขวัญ นางรื่น นางโรยอย่างแจ่มแจ้งแม้จะใช้โวหารพรรณนาในเชิงสัญลักษณ์ วรรณคดีบริสุทธิ์จึงเป็นวรรณคดีที่มุ่งเน้นแต่อารมณ์เท่านั้นหรือ ศิลปะมีอยู่เพื่อใคร และศิลปะมีบทบาทมอมเมาประชาชนเท่านั้นหรือ

2.2.5.1 อัศนี พลจันทร์: “ลิลิตพระลอ...วรรณคดีศักดินา”

บทวิพากษ์ลิลิตพระลอที่ดูจะรุนแรงที่สุดในประวัติศาสตร์ คือ “ลิลิตพระลอ...วรรณคดีศักดินา” เขียนโดยอินทรายุธ ซึ่งเป็นนามปากกาของอัศนี พลจันทร์ นักคิดนักเขียนและนักหนังสือพิมพ์แนวสังคมนิยมคนสำคัญ อีกนามปากกาหนึ่งที่เรารู้จักกันดีคือ “นายผี” เขาเขียนบทความนี้เพื่อตีพิมพ์ในแผนก (คอลัมน์) “ข้อคิดจากวรรณคดี” ที่ว่าด้วยความเกี่ยวเนื่องระหว่างวรรณคดีกับสังคมในหนังสืออักษรสาส์น ฉบับเดือนเมษายน พ.ศ. 2492 เขาแสดงความเห็นอย่างชัดเจนไม่ประนีประนอมว่าลิลิตพระลอเขียนขึ้นเพื่อบำเรอกามารมณ์ของชนชั้นปกครอง (อินทรายุธ, 2492) บทอัศจรรย์ระหว่างนายแก้ว นายขวัญ นางรื่นนางโรย ที่เพียงพบหน้ากันครั้งแรก มิทันได้ถามไถ่ชื่อเสียงเรียงนาม แต่ก็กระโจนเข้าสู่กามสังวาสในสระบัวเพียงเพราะถูกตาต้องใจจนเกิดกำหนัด ดังโคลงที่ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรงสนุกน้ำแล้วกลับ สนุกบก เล่นา
สองร่วมใจกันยก ย่างขึ้น
ขึ้นพลางกอดกับอก พลางจูบ
สนุกดินฟ้าฟื้น เพื่องฟุ้งฟองกาม ฯ

(กรมศิลปากร, 2514: 112)

ต่อเมื่อทั้งสี่เสร็จสิ้นกามกิจแล้วจึงค่อยถามชื่อ ดังโคลงที่ว่า

เสร็จสองสมพาสแล้ว กลกาม
สองอ่อนสองโอนถาม ชื่อชู้
สองมาแต่ใดนาม ใดบอก ราพ่อ
ให้แก่สองเผือรู้ ชื่อรู้เมืองสอง ฯ

(กรมศิลปากร, 2514: 113)

อินทรายุทธได้วิพากษ์อย่างรุนแรงว่า

...แสดงถึงความหื่นกระหายในดำกฤษณา ประกอบกรรมอันลามก
พรวดลงไปโดยมิได้พะวงว่า 'แกชื่อเรียงเสียงไร?
มาแต่ไหน?' เพิ่งมาถามไถ่ชื่อเอาเมื่อเสร็จกิจแล้ว, อนิจจา,
กาพย์กลอนที่มีชื่อเสียงของสยาม!

(อินทรายุธ, 2492)

ทั้งนี้ยังมีการกล่าวถึงบทอัศจรรย์ของ 3 กษัตริย์ คือ พระลอ พระเพื่อน พระแพง ที่เมื่อพบกันแล้วก็มีลีลารักโลดโผนไม่แพ้กัน กวีได้บรรยายความเร่าร้อนในบทรักนั้นว่า

สะเทือนฟ้าพื้นลั่น สรวงสวรรค์
พื้นแผ่นดินแดยรร หย่อนไส้
สาครคลื่นอึงอรร ณพเฟื่อง ฟองนา
แลทั่วทิศไม้ไหล้ โยคเยื้องอัศจรรย์ ฯ

อินทรายุธวิพากษ์ฉากรักนี้ว่า

นี่คือภาพชายหนึ่งหญิงสอง, เสร็จคนโน้น ไปคนนี้,
ไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย กรรมอันหน้าด้านเช่นนี้ จะทำกันได้ก็
แต่ในหมู่ชนชั้นปกครองที่เป็นพวกศักดินา และกระฎุมพีเท่านั้น!

(อ้างใน สมเกียรติ วันทะนะ, 2562)

อินทรายุธ หรืออัศนี พลจันทร์ มองลิลิตพระลอผ่านแว่นสังคมนิยม เขาจึงเชื่อว่าวรรณกรรมที่ดีต้องสะท้อนความจริงของสังคมของคนส่วนใหญ่ ไม่ใช่สนองบำเรออารมณ์ชนชั้นศักดินา ศิลปะต้องรับใช้ประชาชนอย่างเสมอภาค ลิลิตพระลอจึงเป็นผลิตผลของชนชั้นศักดินาที่มีขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ “ถวายบำเรอท้าวไท้ ธิราชผู้มีบุญ” มากกว่าจะเป็นศิลปะที่ส่องสะท้อนความทุกข์ยากของคนส่วนใหญ่

บทความว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับสังคมของอินทรายุธดีพิมพ์ในหนังสืออักษรสาส์นระหว่าง พ.ศ. 2492 - 2493 ได้รับความนิยมในเหล่าปัญญาชนคนรุ่นใหม่และส่งอิทธิพลต่อแนวคิดวิพากษ์วรรณคดีของจิตร ภูมิศักดิ์ นักคิดนักเขียนคนสำคัญที่ร่วมในสมัยเดียวกันนั้นอย่างมาก

2.2.5.2 จิตร ภูมิศักดิ์: “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน”

จิตร ภูมิศักดิ์ ได้เสนอแนวคิดเรื่องศิลปะกับสังคมไว้ใน “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” (2498) โดยใช้นามปากกาว่า “ทีปกร” งานสำคัญชิ้นนี้มุ่งแสดงเหตุผลว่าศิลปะคืออะไร สูงส่งอย่างไร ศิลปะบริสุทธิ์มีจริงหรือไม่ ศิลปะเพื่อศิลปะมีความหมายอย่างไร ศิลปะเพื่อชีวิตมีความหมายอย่างไร และมีบทบาทอย่างไร

“ทีปกร” นำเอาการวิเคราะห์ชนชั้นทางสังคมมาวิพากษ์ศิลปะและวรรณคดีโดยอธิบายวลีที่ว่า “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ว่ามีต้นกำเนิดจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมของโลกตะวันตกในคริสต์ศตวรรษที่ 18 เมื่อเกิดการขัดแย้งกันระหว่างชนชั้นกลางซึ่งกลายชนชั้นที่มีบทบาทและมีอำนาจทางอุตสาหกรรมมากขึ้นทุกทีกับชนชั้นศักดินาซึ่งเป็นชนชั้นปกครองบนยอดปิระมิดแห่งชนชั้นทางสังคมและเคยครองอำนาจผูกขาดมาก่อนในอดีต ทีปกรอธิบายว่าผู้ที่ประกาศคตินิยม “ศิลปะเพื่อศิลปะ” เป็นครั้งแรกคือ วิคตอร์ กูแซ็ง (Victor Gucin) นักคิดนักเขียนชาวฝรั่งเศส โดยเขาได้แสดงปาฐกถาที่มหาวิทยาลัยซอร์บอนน์ นครปารีส เมื่อค.ศ. 1818 เป็นประโยคสั้นๆ ว่า “L’art pour l’art” (Art for Art’s sake) ซึ่งสะท้อนอิทธิพลปรัชญาของคานท์ (Kant) และศิลปะสำนักจินตนิยม (Romanticism) ที่แสดงถึง “ความไม่สนใจในอะไรเลย” (Disinterestedness) เป็นศิลปะที่ไม่ต้องสะท้อนแทนอะไรเลย (Non-representational Art) โดยมองเห็นว่าศิลปะเป็นสิ่งสูงส่ง ไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับความจริงของโลก ศิลปินก็ควรมีโลกของศิลปินที่ไม่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ในสังคมโลก ไม่เกี่ยวข้องกับเศรษฐกิจและการเมือง ไม่เกี่ยวข้องกับชีวิตของมวลประชาชน ศิลปะมีอยู่ได้ด้วยตัวของศิลปะเอง (Exists by itself and for itself) ทีปกรแสดงทัศนะต่อไปว่าคติศิลปะเพื่อศิลปะนี้ได้กลายเป็นหอคอยงาช้างที่ศิลปินสำนักจินตนิยมกักขังตนเองและตัดขาดจากเรื่องราวที่เป็นไปได้จริง ชนชั้นกลางยึดเอาคติศิลปะเพื่อศิลปะไว้เป็นสมบัติของฝ่ายตนโดยยกสถานะของศิลปะและศิลปินให้สูงส่งเหนือการเมือง (ทีปกร, 2540: 3-15)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าทัศนะของทีปกรมีความสอดคล้องกับประวัติศาสตร์การละครในคริสต์ศตวรรษที่ 18 เมื่อชนชั้นกลางเรียกร้องให้ศิลปะการละครตอบสนองมวลชนส่วนใหญ่ที่มีอำนาจทางอุตสาหกรรม แทนที่จะสะท้อนแต่เพียงเรื่องราวเสื่อมศีลธรรมของชนชั้นศักดินา เช่น ละครในยุคเรสตอเรชัน (Restoration Drama) แต่ศิลปะที่ถูกประดิษฐ์สร้างขึ้นเพื่อการนี้ก็คือละครประโลมอารมณ์ (Sentimental Drama) ที่แม้พยายามสร้างกฎเกณฑ์ให้หลีกหนีศิลปะรับใช้ศักดินามาเป็นศิลปะของชนชั้นกลาง ก็ได้เพียงละครที่มีตัวละครเอกมาจากชนชั้นกลาง ดำเนินเรื่องเร้าอารมณ์ เรียกเสียงหัวเราะและน้ำตา ขาดเหตุผลและความสมจริง ซึ่งจะเป็นต้นธารของการพัฒนาไปสู่ละครพาฝันหรือละครเมโลดรามา (Melodrama) ในศตวรรษที่ 19 ในที่สุด

กระแสความเปลี่ยนแปลงของเศรษฐกิจและสังคมไม่อาจทำให้ศิลปะเพื่อศิลปะดำรงอยู่ได้ยืนยาว ในเมื่อชนชั้นกรรมาชีพได้เพิ่มขึ้นมากในโลกอุตสาหกรรมนิยม ความเหลื่อมล้ำทางฐานะเศรษฐกิจมีให้เห็นประจักษ์อยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน ศิลปะจะหลีกหนีความจริงข้อนี้ไปสู่โลกเฉพาะของศิลปะไม่ได้ ผสานกับพลังของมวลประชาชนที่เรียกร้องให้ศิลปะสะท้อนชีวิต ศิลปะควรเป็น “ศิลปะเพื่อชีวิต”

ถึงกระนั้นทีปกรก็ได้อธิบายปรากฏการณ์ว่า แม้ศิลปะเพื่อชีวิตจะเป็นอีกก้าวหนึ่งที่แสดงถึงชัยชนะของพลังอันเปี่ยมด้วยความสำนึกของประชาชน ก็เป็นเพียงชัยชนะอีกเพียงหนึ่งขั้น เพราะ “ศิลปะเพื่อชีวิต” อาจมีได้ทั้งศิลปะที่มีบทบาทรับใช้ชีวิตของ “ศัตรูของประชาชน” และศิลปะที่รับใช้ “ชีวิตของประชาชน” ดังนั้นชัยชนะในขั้นสุดท้ายตามทัศนะของประชาชนผู้ทำงานคือศิลปะที่รับใช้ชีวิตของมวลประชาชนส่วนใหญ่ในสังคมที่เป็นผู้ขับเคลื่อน ผลิตสิ่งที่มีคุณค่าออกเลี้ยงชีวิตและโลก นั้นก็คือ “ศิลปะเพื่อประชาชน”

ศิลปะเพื่อประชาชนในทัศนะของทีปกรต้องไม่ใช่ศิลปะที่สนองเพียงอารมณ์ เขายกตัวอย่างเพลงประเภทหนุ่มเหงาสาวงอน ดนตรีร้อนแรงลามก ภาพยนตร์อาชญากรรมหรือภาพยนตร์ที่แสดงทางออกอันผิดพลาดแก่ผู้ชม นวนิยายที่หลอกลวงให้ผู้อ่านฝันหวานกับชีวิตนิตยสารล่อแหลมลามกอนาจาร งานเหล่านี้ผลิตขึ้นเพื่อให้ประชาชนชอบ นิยมอย่างกว้างขวาง แล้วเหมาเอาว่านี่คือเครื่องพิสูจน์ว่าศิลปะเป็นของประชาชน ผู้สร้างเหล่านี้ทึกทักว่าเขาคือ “ศิลปินผู้รับใช้ประชาชน” เพียงเพราะประชาชนพอใจอย่างไรเขาก็สนองตอบอย่างนั้น เราควรเรียกศิลปะเหล่านี้ว่า “ศิลปะเพื่อประชาชน” หรือ “ศิลปะเพื่อมอมเมาหากินกับประชาชน”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> ปัญหามีอยู่ว่า ประชาชนชอบอย่างนั้นจริงหรือ? ประชาชนทุกคนเมื่อเกิดมาแบเบาะ ก็มีสันดานชอบเพลงที่เคล้าคลุกด้วยกามารมณ์ได้เองกระนั้นหรือ? ประชาชนทุกคนมีอุปชาติสันดานที่ชอบฟังเพลงประเภทฟุ้งเฟ้อไร้สาระและเป็นพิษเป็นภัยเช่นนั้นมาแต่กำเนิดกระนั้นหรือ? หามิได้ ความนิยมชมชอบเปรียบก็เสมือนเครื่องดื่มประเภทน้ำอัดลม ใครบ้างจะยืนยันได้ว่า ที่เราเกิดมามีประเพณีบริการเครื่องดื่มกันอย่างฟุ่มเฟือยเช่นปัจจุบันนี้ เป็นเพราะประชาชนไทยมีความนิยมเช่นนั้นติดเนื่องมาในดวงจิตแต่กำเนิด ความนิยมเช่นนี้เป็นผลมาจากการโฆษณาและการขยายตัวทางการค้าเพื่อแสวงผลประโยชน์ของพวกนายทุนจักรวรรดินิยมและนายทุนนายหน้า ได้สร้างและนำรสนิยมให้แก่ผู้ดื่มฉันใด ศิลปินก็เป็นผู้สร้างและนำรสนิยมของประชาชนฉันนั้น
>
> (ทีปกร, 2498: 16)

ในทัศนะของทีปกร “ศิลปะเพื่อประชาชน” คือศิลปะที่มีจุดมุ่งเพื่อรับใช้ประชาชนในการต่อสู้กับความเลวทรามของชีวิต และสร้างสรรค์ชีวิตใหม่อันดีงามกว่าสดใสกว่าขึ้นแทนที่ ซื่อตรงต่อชีวิต ศิลปินต้องศึกษาชีวิตอย่างลึกซึ้งจนเข้าใจเจนจบทุกแง่มุมจึงจะสามารถสะท้อนถ่ายชีวิตออกมาได้ตรงกับความเป็นจริง มิใช่แสดงแต่ความเพ้อฝันของตนเท่านั้น ศิลปะเพื่อประชาชนสามารถสะท้อนได้ทั้งด้านดีงามและด้านอัปลักษณ์ของชีวิต หมายถึงสะท้อนความดีงามเพื่อเป็นแบบอย่าง และสะท้อนความเลวทรามเพื่อให้ตระหนักชัดในผลเสีย และเสนอแนะแนวทางแก้ไขเพื่อให้ประชาชนสืบหาต้นตอแล้วแก้ไข นี่คือการสร้างศิลปะเพื่อรับใช้ชีวิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.5.3 “เผา” หรือ “พินิจ”: ลิลิตพระลอในทัศนะของผู้วิจัย

อิทธิพลจากแนวทางวิจารณ์ศิลปะและวรรณคดีของอัศนี พลจันทร์ และจิตร ภูมิศักดิ์ส่งผลอย่างยิ่งต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในช่วง พ.ศ. 2490-2520 ซึ่งถือเป็นยุคที่นิสิตนักศึกษา ประชาชนตื่นตัวกับสิทธิ เสรีภาพทางการเมือง เกิดกลุ่มคนที่เรียกว่า “ปัญญาชน” ที่เป็นแนวหน้าในการวิพากษ์วัฒนธรรมโดยยึดแนวคิดของจิตร ภูมิศักดิ์เรื่อง “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” กระแสดังกล่าวส่งผลกระทบต่องานวรรณกรรม มีการนำเอาวรรณกรรมเพื่อชีวิตเดิมที่เคยดีพิมพ์ในช่วงทศวรรษ 2490 มาพิมพ์ซ้ำ ต่อมาในปี พ.ศ. 2517 มีการจัดนิทรรศการเผาวรรณคดีโดยนำเอาวรรณคดีไทยที่ได้รับการยกย่องว่าทรงคุณค่ามาวิพากษ์ให้เห็นด้านที่เป็นวรรณกรรมรับใช้ชนชั้นศักดินา มอมเมา ไร้สาระ และ “ลิลิตพระลอ” ก็ตกอยู่ในข่ายนี้

แต่เราจำเป็นต้องมองด้วยบริบททางการเมืองและสังคมในสมัยนั้น ที่เพิ่งผ่านช่วงเวลาแห่งชัยชนะของนักศึกษาและประชาชน เสรีภาพที่เบ่งบานจึงอาจมีทั้งที่ “พอดี” และ “สุดขั้ว” ประกอบกับพายุสังคมนิยมที่พัดโหมย่อมก่อให้ปัญญาชนบางกลุ่มเกิดการวิพากษ์ระบบการศึกษาแบบเก่าว่าล้าหลัง รับใช้ทุนนิยม และยึดหลักการวิจารณ์ตามแนวคิดของอัศนี พลจันทร์และจิตร ภูมิศักดิ์ แม้คำว่า “เผาทิ้ง” อาจมิได้หมายความตรงตามตัวอักษร แต่เป็นแนวคิดหักล้างระบบความเชื่อเดิมที่ถูกตีตราว่าเป็นผลจากระบบศักดินา

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า แทนที่เราจะ “เผา” เราควร “พินิจ” มรดกทางวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ ด้วยเหตุผลดังต่อไปนี้

1) หากเราไม่มองด้วยแว่นสังคมนิยมสุดขั้ว เราจะเห็นแม้กระทั่งด้านที่ “เลวทราม” ของมนุษย์ที่เราต้องถือเป็นตัวอย่างที่จะไม่กระทำตาม เราควรพินิจว่ากวีตั้งใจนำเสนอแง่มุมของกิเลสร้ายที่นำพาชีวิตไปสู่หายนะใช่หรือไม่

2) หากกวีเขียนขึ้นเพื่อสนองรับใช้กษัตริย์จริง กวีได้ใช้ศิลปะการประพันธ์แบบ “ขนมเคลือบยา” เพื่อให้ข้อคิดเตือนใจแก่กษัตริย์ใช่หรือไม่ ข้อคิดนั้นอาจเป็นอย่างที่ สมเกียรติ วันทะนะ (2562) ได้ศึกษาลิลิตพระลอในมิติด้านบทเรียนทางการเมืองว่ากษัตริย์ควรยับยั้งชั่งใจในเรื่องของความรัก กษัตริย์หรือผู้ครองแผ่นดินพึงหลีกเลี่ยงความรักที่มีลักษณะสุดขั้ว เพราะความรักเช่นนั้นอาจนำมาซึ่งความสูญเสียอย่างมหันต์ เป็นทั้งความสูญเสียส่วนตัวและความสูญเสียส่วนรวมคือประเทศชาติ

3) หากกวีมิได้มีจุดมุ่งหมายในการให้ข้อคิดดังว่า แต่ประสงค์เพียงเพื่อบำเรออารมณ์กษัตริย์ ภาพสะท้อนที่เกิดขึ้นก็เป็นการเผยให้เราได้เรียนรู้ถึง “ความจริง” แห่งชีวิตในระบบศักดินา ความเหลื่อมล้ำ ไม่เท่าเทียมทั้งในด้านสถานภาพและเพศใช่หรือไม่

4) อย่างไรก็ดี วรรณคดีเรื่องนี้เสนอด้าน “ดีงาม” เช่น ในตอนแม่สั่งสอนลูกหรือบทที่แสดงพุทธธรรม สัจธรรมของชีวิตนั้นใช้เป็นคติสอนใจ เป็นบทเรียนชีวิตได้ใช่หรือไม่

5) หากเราไม่มองว่าบทอัศจรรย์ของตัวละครเอกทั้งสามคือพระลอ พระเพื่อน พระแพง และตัวละครรองทั้งสองคู่คือนายแก้ว นายขวัญกับบนางรื่น นางโรยเป็นความลามกอนาจารอย่างเหลือทนแล้ว บทเหล่านั้นเขียนขึ้นด้วยโวหารเปรียบเทียบให้เกิดภาพพจน์ได้อย่างน่าทึ่งและมีความไพเราะอย่างยากจะหาใครเขียนเทียบได้ใช่หรือไม่

6) เราอาจมองว่ากวีกำลังนำเสนอความรักอันเร่าร้อนเกินใครจะทัดทานได้ของหนุ่มสาวซึ่งมีความเป็นปุถุชนผู้ยังไม่บรรลุธรรมใช่หรือไม่ ความรู้สึกรัก หลง คลั่งไคล้ในเพศรสนั้นคือธรรมชาติของมนุษย์ใช่หรือไม่ นี่คือความเป็นสากล (Universality) ใช่หรือไม่ ฉากรักเหล่านั้น “ล้ำสมัย” เสียจนน่าทึ่งใช่หรือไม่ ไม่ว่าการที่ตัวละครเอกฝ่ายหญิงไม่เป็นไปตามขนบ หรือการร่วมรักหมู่ การร่วมรักนอกสถานที่ เหล่านี้คือความ “กล้าล้ำนำสมัย” ของกวีใช่หรือไม่ แก่นความคิดเรื่อง

“ความรัก” นี้ เคยมีผู้ตั้งข้อสงสัยว่าเหตุใด “ลิลิตพระลอ” จึงมีความคล้ายคลึงกับ “โรมิโอและจูเลียต” (Romeo and Juliet) บทละครโศกนาฏกรรมอมตะของมหากวีวิลเลียม เชคสเปียร์ (William Shakespeare) ผู้วิจัยเคยพบผู้ที่ทึกทักเอาว่าลิลิตพระลอได้รับอิทธิพลหรือเลียนแบบมาจากโรมิโอและจูเลียตด้วยซ้ำ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นความเข้าใจผิดและดูถูกอัจฉริยภาพของกวีไทยอย่างมหันต์ เพราะความจริงแล้วมีหลักฐานปรากฏแน่ชัดว่ามหากวีวิลเลียม เชคสเปียร์ประพันธ์โรมิโอและจูเลียตในปี ค.ศ.1595 ตรงกับ พ.ศ. 2138 ในรัชสมัยของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ที่ทรงครองราชย์ระหว่างพ.ศ. 2133 - 2148 ซึ่งไม่ตรงกับข้อสันนิษฐานเรื่องยุคสมัยในการประพันธ์ของลิลิตพระลอเลย ลิลิตพระลอน่าจะแต่งขึ้นก่อนโรมิโอและจูเลียตราว 80 ปี หรืออาจกล่าวได้ว่าลิลิตพระลอเป็นวรรณคดีที่ “มาก่อนกาล” อย่างแท้จริง ส่วนประเด็นที่ว่าวรรณคดีทั้งสองเรื่องมีความสอดคล้องกันคือเป็นเรื่องของหนุ่มสาวที่รักกันอย่างคลั่งไคล้ดูดดื่ม ทั้งสองฝ่ายมาจากครอบครัวที่เป็นศัตรูกันและความรักต้องห้ามนี้ได้นำไปสู่ความหายนะในที่สุด เรื่องราวที่มีส่วนพ้องกันนี้อาจอธิบายได้ตามแนวคิดของวิลเลียม บัทเลอร์ เยทส์ (William Butler Yeats) เรื่อง “จิตวิญญาณแห่งโลก” (Spiritus Mundi) ที่พอสรุปได้ว่าทุกเรื่องราวแรงบันดาลใจ ภาพพจน์ใดๆ ล้วนเคยมีมาแล้วและถูกเก็บไว้ในคลังของจิตวิญญาณแห่งโลกไม่ได้เป็นสมบัติของใคร (More, 1987) จึงไม่แปลกที่มนุษยชาติจะคิดสิ่งใดได้พ้องกันแม้จะคนละเชื้อชาติ ภาษา หรือยุคสมัยก็ตาม

7) ด้วยประเด็นต่างๆ ที่กล่าวมานี้ เราควรสรุปได้ว่าลิลิตพระลอมีแง่มุมหลากหลายให้เราเลือกพินิจ มีปริศนามากมายให้เราได้พิเคราะห์ ไม่ว่าจะมองในด้านลบหรือด้านบวก วรรณคดีเรื่องนี้ได้จุดประกาย กระตุ้นความคิดผู้อ่านให้คิดต่อได้ในหลายมิติใช่หรือไม่

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าลิลิตพระลอเป็นวรรณคดีที่มีคุณค่าควรพินิจ เปิดโอกาสให้ตีความได้หลากหลาย มีเสน่ห์และความเป็นสากลมากจนน่าหยิบยกมาสร้างสรรค์เป็นศิลปะการแสดงเพื่อให้ผู้ชมที่ไม่ใช่คนไทยได้ร่วมพินิจและตีความได้อย่างไม่รู้จบ

2.2.6 ลิลิตพระลอ: เทียนส่องทางให้ศิลปะหลากแขนง

วรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอมีอิทธิพลต่อศิลปะแขนงอื่นๆ จุดประกายให้ศิลปินสร้างสรรค์งานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากลิลิตพระลอ เป็นการแสดงให้เห็นว่าศิลปะรูปแบบหนึ่งอาจเป็นเหมือนเทียนส่องทางให้กับศิลปะรูปแบบอื่นต่อไปได้อีกไม่รู้จบ หากศิลปะชิ้นนั้นสร้าง “ความสะเทือนใจ” ในแง่ใดแง่หนึ่งแก่ผู้ชม “ความสะเทือนใจ” ที่ว่านี้มิได้หมายถึงอารมณ์โศกเศร้า แต่หมายถึงพลังที่จะสร้างแรงสั่นสะเทือนในจิตใจ ไม่ว่าจะเป็นความสุข ความทุกข์ ความชื่นชมโสมนัส ความอิ่มเอมใจ หรือแม้แต่ความสงสัยในสภาวะการดำรงคงอยู่ของชีวิตดังเช่นวรรณกรรมที่ยิ่งใหญ่ของโลกหลายเรื่องที่มักตั้งคำถามแนวอภิปรัชญาเช่นนี้กับเรา

ศิลปินหลากแขนงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากลิลิตพระลอได้รังสรรค์งานไว้มากมาย การศึกษาในประเด็นนี้ให้ประโยชน์ในแง่ที่ทำให้เห็นอิทธิพล รูปแบบ แนวทางและวิธีการแปรรูปจากวรรณคดีต้นฉบับไปสู่ศิลปะแขนงอื่นๆ เป็นแนวคิดให้ผู้วิจัยใช้พิจารณาในขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์ได้ดี ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างสำคัญมาพิจารณาให้เห็นรูปแบบและวิธีการแปรรูปดังนี้

2.2.6.1 สังคีตศิลป์

เราคุ้นเคยกับเพลงไทยเดิม “ตับเจริญศรี” ที่บรรยายความงามของพระเพื่อนพระแพง ซึ่งนายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญกองการสังคีต กรมศิลปากรได้ตรวจสอบแล้วมีความเห็นว่าเพลงชุดนี้มาจากบทละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์อีกต่อหนึ่ง (กรมศิลปากร: 2515) นอกจากนี้ยังมีตับพระลอลงสวน ตับพระลอลาแม่ ตับพระลอเข้าห้อง ตับพระลอคลั่ง ซึ่งเพลงเหล่านี้ถือว่าเป็นการนำเอาเนื้อหาโดยตรงของลิลิตพระลอที่ได้รับการแปรรูปข้ามสื่อจากวรรณคดีเพื่อใช้อ่านไปเป็นบทละครเพื่อใช้แสดงแล้วจึงแปรรูปมาเป็นสังคีตศิลป์อีกต่อหนึ่ง เปรียบเหมือนเทียนที่จุดต่อกันไปเรื่อยๆ ส่วนเพลงที่เราอาจคุ้นหูเพราะได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในยุคต่อมาคือเพลง “ยอยศพระลอ” ที่นำเอาทำนองเพลงไทยเดิมลาวกระทบไม้มาสร้างสรรค์ให้มีความร่วมสมัยมากขึ้น โดยนายมนตรี ตราโมท และประพันธ์คำร้องโดยนายไถง สุวรรณทัต นายพยงค์ มุกดาพันธ์ ใช้การเรียบเรียงเสียงประสานอย่างสากล โดยมีเนื้อหาชมโฉมของพระลอและนำมาโคลงสองในตอนต้นเรื่องของวรรณคดีมาเป็นช่วงขึ้นต้น (Introduction) ของเพลงคือ “รอยรูปอินทร์หยาดฟ้า มาอ่าองค์ในหล้า แหล่งให้คนชม แลฤๅ” เพลงนี้จึงมีความผสมผสานระหว่างไทยและสากลไว้อย่างน่าสนใจ

จึงพอสรุปได้ว่าด้านสังคีตศิลป์มักใช้เนื้อหาโดยตรงจากวรรณคดี อาจเป็นการแต่งคำประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อเป็นเนื้อร้อง หรือใช้ของเดิมบางส่วน แล้วใส่ทำนองที่อิงอยู่กับเพลงไทยเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.6.2 วรรณศิลป์

นิตยา นาฏยสุนทร ได้เขียนนวนิยายเรื่อง “รักที่ถูกเมิน” เพื่อดีพิมพ์เป็นตอนๆ ในนิตยสารนารีนาถเมื่อปีพ.ศ. 2498 นวนิยายเรื่องนี้นำเอาเรื่องราวจากลิลิตพระลอมาใช้โดยตรง แต่ความน่าสนใจอยู่ตรงที่ผู้ประพันธ์หยิบยกตัวละคร “พระนางลักษณวดี” ซึ่งเราอาจมองว่าเป็นตัวละครรองในวรรณคดีต้นฉบับมาเป็นตัวละครเอกที่ดำเนินเรื่อง มองโลกและเหตุการณ์ผ่านสายตาของพระนาง ผู้ประพันธ์นำพาเราดิ่งลึกลงไปในความคิด อารมณ์ ความรู้สึกของภรรยาผู้มีความรักคงมั่น หากแต่ความรักนั้นกลับถูกเมินและถูกทอดทิ้ง ผู้ประพันธ์ใช้เหตุการณ์ทุกอย่างตรงตามวรรณกรรมต้นฉบับแต่มีการเพิ่มเติม “การปะทะ” กันทางความคิดและโวหารของพระนางลักษณวดีกับปู่เจ้าสมิงพรายที่ไม่มีในวรรณคดีต้นฉบับเพื่อให้เห็นขัตติยมานะ ความฉลาดเฉลียว ความซื่อสัตย์

คงมั่นและจิตใจอันเข้มแข็ง แกร่งดังเพชรของพระนาง จนแม้ปู่เจ้าสมิงพรายเองก็ยังเอ่ยปากชื่นชมว่าพระนางลักษณวดีไม่เพียงแต่ฉลาดเฉลียว แต่ยังมีความจงรักภักดีต่อสามีมากกว่าที่ปู่เจ้าสมิงพรายจะคาดคิด นอกจากนี้นิตยา นาฏยสุนทรยังยกเอาบทโคลงบางบทในวรรณคดีต้นฉบับมาไว้ในนวนิยายและยังคล้อยตามแนวคิดของวรรณคดีต้นฉบับโดยยกให้ “กรรม” เป็นเหตุและผลที่เราไม่อาจทัดทานได้

ทมยันตีได้เขียนนวนิยายเรื่อง “รักที่ต้องมนตรา” เมื่อปี พ.ศ. 2511 โดยใช้กลวิธีที่ไม่ต่างจากนิตยา นาฏยสุนทรคือนำเอาเนื้อเรื่องตามวรรณคดีต้นฉบับมาขยายรายละเอียด แต่ทมยันตีเขียนให้ “แพงทอง” เป็นตัวละครเอกผู้ดำเนินเรื่อง ทมยันตีใช้วิธีย้อนเอาฉากจบมาขึ้นต้น วิธีนี้ใช้ได้ดีเมื่อผู้อ่านรู้ตอนจบของเรื่องราวนั้นอยู่แล้ว แต่ผู้ประพันธ์จะต้องพาผู้อ่านย้อนไปหาเหตุผลที่ทำให้เรื่องต้องจบลงเช่นนั้น ใน “รักที่ต้องมนตรา” แพงทองเป็นผู้บันทึกเรื่องราวทั้งหมด เราเห็นนาทีสุดท้ายของลอดิลกราช เพื่อนแก้ว และของพระนางเอง เราเห็นความพยาบาทของ “สมเด็จย่า” ที่เป็นผู้วางแผนแก้แค้นโดยให้พระลอเสด็จมาเมืองสรอง เพื่อนแก้วและแพงทองไม่เคยเห็นด้วยกับแผนการนั้น ถึงกับไปดักรอพระลอก่อนจะเสด็จเข้าเขตนครเพื่อเตือนภัย แต่เมื่อทั้งสามพระองค์ได้พบกันแล้วก็เกิดรักหลงใหลในกันและกันราวกับได้ต้องมนตรา ทมยันตีดำเนินเรื่องต่อไปจนถึงตอนจบตามวรรณกรรมต้นฉบับโดยใช้ภาษาและวรรณศิลป์ที่งดงาม มีการยกเอาโคลงบางบทมาไว้ในนวนิยายและยังคงแนวคิดเรื่องกรรมไว้เช่นเดิม เพียงแต่ทมยันตีมี “ทางออก” ให้แก่ผู้อ่านว่าสิ่งเดียวที่จะตัดวงจรกรรมได้คือ “กฎแห่งธรรมะ” คือความรู้แจ้งเห็นจริงในกรรม

ยาขอบ ได้เขียนเรื่องสั้นชื่อ “เพื่อนแพง” เพื่อตีพิมพ์ในวารสารเทพศิรินทร์ฉบับชื่นชุมนุม เมื่อปี พ.ศ. 2476 โดยอาศัยแรงบันดาลใจที่ได้จากลิลิตพระลอ ยาขอบใช้ชื่อตัวละครเอกทั้งสามว่า ลอ เพื่อน แพง เหมือนในต้นฉบับ แต่โครงเรื่องและรายละเอียดไม่มีอะไรเหมือนเลย “เพื่อนแพง” เป็นนิยายรักสามเส้าระหว่างหนุ่มบ้านนาชื่อไอ้ลอกับสองสาวพี่น้องคืออีเพื่อนและอีแพง ยาขอบให้ตัวละครทั้งสามผูกพันเป็นเพื่อนเล่นกันมาตั้งแต่เด็ก เมื่อเติบโตเป็นหนุ่มสาว ลอหลงรักเพื่อน แต่เพื่อนให้ค่าความรักของลอเป็นเพียงรักเผื่อเลือก แต่แพงรักลออย่างสุดหัวใจ เมื่อลอค้นพบความจริงเกี่ยวกับเพื่อนจึงหันมาเห็นใจแพงและมีความรักที่แท้จริงให้แก่กัน แต่เรื่องราวก็ต้องจบลงอย่างโศกนาฏกรรมด้วยความตายของแพงและลอ ยาขอบไม่ได้พูดถึงเรื่องกรรมแต่ยกให้ “รักแท้” เป็นแก่นความคิดสำคัญของเรื่อง

นอกจากนี้ยังมีวรรณกรรมเรื่องอื่นๆ อีกมาก แต่จากตัวอย่างสำคัญทั้งสามเรื่องทำให้เห็นว่า ศิลปินมีแนวทางในการแปรรูปวรรณคดีต้นฉบับเรื่องลิลิตพระลอเป็นนวนิยายร้อยแก้ว โดยมีทั้งแนวทางที่คงโครงเรื่อง เนื้อเรื่องตามต้นฉบับ แต่เลือกตัวละครตัวหนึ่งตัวใดจากเรื่องเดิมมาเป็นตัวละครเอก ทำให้ผู้อ่านเห็นมุมมองใหม่ และแนวทางที่ใช้แรงบันดาลใจจากวรรณคดีต้นฉบับมาสร้างสรรค์งานใหม่ที่ไม่อ้างอิงของเดิมเลย มีเพียงการหยิบยืมชื่อเพื่อให้เกิดนัยประหวัด (Allusion) ไปถึงลิลิตพระลอเท่านั้น นอกจากนี้วรรณกรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากลิลิตพระลอเหล่านี้ยังแปรรูปไปเป็นละครและภาพยนตร์อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.6.3 จิตรกรรมและประติมากรรม

ศิลปินหลายท่านได้บรรจงสร้างสรรค์จิตรกรรมอันงดงามตามเทคนิควิธีของแต่ละท่าน แต่ท่านที่ได้สร้างสรรค์ไว้หลายภาพและปรากฏแก่สายตาสาธารณชนมากที่สุดคือศิลปินแห่งชาติ จักรพันธ์ โปษยกฤต จิตรกรรมชุดพระลอของท่านได้รับการเผยแพร่ในวาระต่างๆ ทั้งในรูปแบบนิทรรศการ โปสการ์ด ตราไปรษณียากร อาทิภาพพระเพื่อนพระแพง พระลอกับนายแก้วนายขวัญ พระลอตามไก่ พระลอเสี่ยงทาย เป็นต้น จิตรกรรมชุดพระลอของจักรพันธ์ โปษยกฤตโดดเด่นด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปินที่วาดมนุษย์ได้งดงาม อ่อนหวาน เหมาะสมกลมกลืนกับความงามของตัวละครในวรรณคดีต้นฉบับ การเลือกโครงสีที่มีความอ่อนโยนละเมียดละมัย รายละเอียดของภาพที่ประณีตวิจิตร

ส่วนงานประติมากรรมมีปรากฏที่อนุสาวรีย์พระลอ ที่อุทยานลิลิตพระลอ อำเภอสอง จังหวัดน่าน ลักษณะของประติมากรรมเป็นรูปปั้นของพระลอ พระเพื่อน พระแพงขนาดเท่าคนจริงยืนอิงกัน ร่างกายมีลูกธนูจากทหารที่สาดคมศรเข้าใส่จนสิ้นพระชนม์ ประติมากรรมนี้มีจุดมุ่งหมายให้เป็นอนุสรณ์สถานแห่งความรัก แม้ว่าข้อมูลการสันนิษฐานเรื่องสถานที่จริงในวรรณคดีจะไม่สอดคล้องกับการสร้างอุทยานและอนุสาวรีย์นี้เลย เพราะ “อำเภอสอง” น่าจะเป็นเพียงการพ้องเสียงกับ “เมืองสรอง” ในลิลิตพระลอเท่านั้น และข้อเท็จจริงก็คืออุทยานที่เป็นอนุสรณ์สถานแห่งนี้สร้างขึ้นเพื่อกระตุ้นการท่องเที่ยวให้จังหวัดแพร่

2.2.6.4 ภาพยนตร์

สุริยเทพภาพยนตร์ ได้สร้างภาพยนตร์เรื่อง “พระลอ” ขึ้นเมื่อปีพ.ศ. 2511 กำกับการแสดงโดยไถง สุวรรณฑัต นำแสดงโดยมิตร ชัยบัญชา เพชรา เชาวราษฎร์ เยาวเรศ นิศากร โดยภาพยนตร์เรื่องนี้ถ่ายทำด้วยฟิล์มขนาด 35 มม. สีอิสต์แมน ตามมาตรฐานสากลซึ่งแตกต่างจากภาพยนตร์ไทยในสมัยนั้นที่มักถ่ายทำด้วยฟิล์มขนาด 16 มม. เนื้อเรื่องดำเนินตามวรรณคดีต้นฉบับทุกประการ นับเป็นครั้งแรกและครั้งเดียวที่ลิลิตพระลอได้รับการแปรรูปเป็นภาพยนตร์

2.2.7 ลิลิตพระลอในศิลปะการแสดง

ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับศิลปะการแสดงที่เป็นการแสดงสด จึงได้แยกหัวข้อนี้เพื่อแสดงถึงอิทธิพลของลิลิตพระลอที่มีต่อศิลปะการแสดง ตลอดจนรูปแบบและแนวทางการนำเสนอ โดยผู้วิจัยจะเลือกพรรณนาโดยละเอียดถึงผลงานและศิลปินที่ถือได้ว่าเป็นแบบอย่าง และเป็นรากฐานสำคัญของศิลปะการแสดงแต่ละรูปแบบดังต่อไปนี้

2.2.7.1 ลิลิตพระลอในขนบนาฏยศิลป์ไทย

วรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอได้รับการแปรรูปเป็นบทการแสดงนาฏยศิลป์ไทยหลายสำนวนด้วยกัน เท่าที่ปรากฏหลักฐาน ได้แก่ บทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ พระบวรราชนิพนธ์ในกรมพระราชรังบวรมหาศักดิพลเสพ ในรัชกาลที่ 3 ฉบับที่หลงเหลืออยู่มีเนื้อเรื่องตั้งแต่พระลอได้ฟังคนขับซอชมโฉมพระเพื่อนพระแพงไปจนถึงพระลอสั่งเมืองเท่านั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายว่า บทละครพระลอนรลักษณ์เดิมน่าจะมี 2 เล่มสมุดไทยตามที่เคยมีผู้กล่าวไว้ ดำเนินเรื่องจนจบถึงอัญเชิญพระศพของพระลอ แต่หอพระสมุดวชิรญาณได้ต้นฉบับมาเพียงแค่เล่มเดียวเท่านั้น ได้มีการสืบหาอีกเล่มที่เหลือแต่ไม่พบ

บทละครเรื่องพระลอ สำนวนของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) พบต้นฉบับสมุดไทยดำเขียนตัวรงเก็บรักษาอยู่ที่หอสมุดแห่งชาติเมื่อปี พ.ศ. 2508 ซึ่งสอดคล้องกับที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้เคยทรงอธิบายไว้ในคำนำหนังสือบทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ว่า เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ไม่ทราบมาก่อนว่ามีบทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์อยู่แล้ว จึงประพันธ์ขึ้นใหม่อีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ห้า เมื่อครั้งที่กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ได้ค้นพบต้นฉบับนี้ ได้มีการสอบทานกับพระลอนรลักษณ์แล้วพบว่ามีสำนวนต่างกัน และมีคำประพันธ์ที่นำไปใช้เป็นเนื้อร้องในเพลงไทยเดิมลาวเจริญศรี ซึ่งนายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญกองการสังคีตช่วยยืนยันว่าสำนวนที่พบนี้น่าจะเป็นสำนวนเดียวกับที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ใช้เล่นละคร เพราะเพลงตับเจริญศรีนั้นเริ่มร้องที่บ้านของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เป็นที่แรก

บทละครเรื่องพระลอ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ บทละครเรื่องนี้เป็นบทละครเรื่องแรกของพระองค์ ทรงรักษาเนื้อเรื่องจากวรรณคดีต้นฉบับไว้ด้วยความระมัดระวังอย่างยิ่ง ทรงนำร่ายและโคลงในลิลิตพระลอมาใช้ในตอนสำคัญหลายตอน เช่นตอนพระนางบุญเหลือสอนพระลอ ตอนพระลอจะออกเดินทางไปยังเมืองสรอง ตอนพระลอเสี่ยงน้ำ ตอนปู่เจ้าสมิงพรายเรียกไก่ ตอนพระลอชมดง โดยแบ่งออกเป็น 3 ตอน และใส่ทำนองให้กับส่วนที่เป็นบทร้อง หม่อมเจ้าหญิงพรพิมลพรรณ รัชนี ได้ทรงอธิบายถึงเรื่องบทร้องไว้ว่า

> ละครรำมีหน้าพาทย์ต่างๆ ตามอิริยาบถที่ตัวละครจะต้องรำเป็นต้นว่า เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงฉุยฉาย และเพลงเชิดฉิ่งเป็นต้น ตามทำนองเพลงเหล่านี้ เสด็จพ่อก็ทรงขยันแต่งเนื้อเพลงขันๆ ให้ลูกคู่ร้องคลอไปกับทำนองเพลงของพิณพาทย์แล้วยังมีบทร้องถวายพระพรพระเจ้าอยู่หัวในตอนท้าย ก่อนละครเลิกอีกด้วยทั้ง 3 ตอน...

> ...เรื่องพระลอตั้งแต่ต้นจนจบยาวมาก เสด็จพ่อจึงทรงแบ่งออกเป็น 3 ตอน เล่นละครสนุกทุกตอน
>
> (กรมศิลปากร, 2496: ง-จ)

จากบทละครทั้ง 3 สำนวนดังกล่าว สะท้อนให้เห็นว่าลิลิตพระลอมีอิทธิพลต่อศิลปะการแสดงมาตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจนถึงปัจจุบัน รูปแบบการแสดงอาจมีความแตกต่างออกไป พระลอนรลักษณ์ฉบับของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพอาจจะหาดูได้ยากมากเนื่องจากบทละครที่มีอยู่ไม่ครบทั้งเรื่อง แต่ฉบับของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์และฉบับของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ปรากฏรูปแบบการแสดงที่เด่นชัดคือมีบทร้องและรำสลับกับบทเจรจา มีการใส่ท่วงทำนองให้กับช่วงที่เป็นบทร้องและรำนั้น ช่วงที่เป็นบทเจรจาก็ใช้กิริยาท่าทางอย่างปกติ เราเรียกรูปแบบการแสดงเช่นนี้ว่า “ละครพันทาง”

ละครพันทางเกิดขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยแรกเริ่มนั้นเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงได้นำเอาพงศาวดารของชาติต่างๆ มาแสดงเป็นละครโดยใช้ท่ารำของชาตินั้นมาผสมผสานกับท่ารำของไทย ในขณะนั้นยังไม่มีชื่อเรียกการแสดงลักษณะนี้ ต่อมาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ได้นำรูปแบบการแสดงนี้มาปรับปรุงให้มีแบบแผนยิ่งขึ้น โดยทรงแบ่งบทละครและวิธีการแสดงออกเป็นฉาก โดยแบ่งตามแต่ละสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์ในเรื่อง และยังคงลักษณะของการผสมผสานท่ารำระหว่างของไทยกับของชาติอื่นที่นำมาปรับประยุกต์แล้วให้มีความกลมกลืนเข้ากัน ส่วนที่เป็นบทเจรจานั้นใช้กิริยาท่าทางธรรมดาเหมือนในชีวิต นักแสดงจะต้องพูดบทเจรจานั้นเอง ส่วนบทร้องอาจมีทั้งที่ใช้ต้นเสียงร้องแทนหรือที่นักแสดงร้องเอง บทละครและรูปแบบการแสดงเช่นนี้ยังคงสืบต่อให้เห็นในวงการนาฏยศิลป์ไทย มีการปรับประยุกต์หรือประพันธ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยโครงเดิมเพื่อให้เหมาะสมกับเวลาและโอกาสในการแสดงอีกหลายครั้ง เช่นที่เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงประจำปี พ.ศ. 2531 ผู้เชี่ยวชาญด้านการสังคีต กรมศิลปากรได้ประพันธ์บทละครพันทางเรื่องพระลอไว้ 5 ตอน คือ ตอนขับชมชอ ตอนพระลอเสี่ยงน้ำ ตอนตามไก่ ตอนลงสวน และตอนเข้าห้อง เป็นแบบอย่างให้กรมศิลปากรคัดตอนสำคัญจากวรรณคดีลิลิตพระลอและจากบทละครสำนวนที่เหลืออยู่มาจัดแสดงอีกหลายตอน

ผู้วิจัยมีความเห็นว่ากระบวนการเกิดขึ้นของละครพันทางมีความสำคัญและน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง เพราะเป็นจุดสำคัญที่เราอาจปักหมุดหมายพัฒนาการของศิลปะการแสดงไทยในแง่รูปแบบการนำเสนอที่มีการผสมผสานความเป็นไทยกับชาติอื่น ทั้งท่ารำ ทำนองเพลง และหากพิจารณาลักษณะโครงสร้างของบทละครก็จะพบว่ามีการแบ่งฉากและตอนอย่างเป็นแบบแผนเพื่อใช้แสดงอย่างสากล ต่างจากบทละครคำกลอนที่มีมาแต่เดิม

2.2.7.2 วรรณคดีวิจิตรสู่นาฏยวิจิตร: นราพงษ์ จรัสศรีกับลิลิตพระลอในรูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

นราพงษ์ จรัสศรี ศิลปิน นักวิชาการ ผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทยได้รับแรงบันดาลใจจากลิลิตพระลอที่ส่องความงามวิจิตรแห่งงานวรรณกรรมจนก่อเกิดงานสร้างสรรค์ด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่มีความงามวิจิตรราวกับภาพสะท้อนจากวรรณคดี หากแต่เปี่ยมไปด้วยชีวิต จังหวะและลีลา อีกทั้งศิลปินผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดที่จะรักษาคุณค่าและความงามของวรรณคดีไว้ให้มากที่สุด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 12 พฤศจิกายน 2562) จนนับได้ว่าวรรณคดีลิลิตพระลอได้รับการถ่ายทอดจิตวิญญาณโดยสมบูรณ์แล้วในรูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย สมควรนำมาศึกษาถึงแนวคิดและรูปแบบการนำเสนอ

นราพงษ์ จรัสศรี ได้สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อนคุณค่าและความงามของลิลิตพระลอไว้ 2 ครั้งในปี พ.ศ. 2548 และพ.ศ. 2549 และมีผู้ศึกษาวิจัยไว้ดังต่อไปนี้

รุ่งนภา ฉิมพุฒ (2558) ศึกษาเรื่อง “แนวความคิดในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่องพระลอของ นราพงษ์ จรัสศรี” ที่จัดแสดงครั้งแรก ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (หอเล็ก) โดยคณะนักแสดงจากโรงเรียนแม่พระฟาติมา พบว่า นราพงษ์ จรัสศรีมีแนวคิดในการสร้างสรรค์โดยรักษาแก่นและคุณค่าของวรรณคดีไว้ แล้วจึงนำเสนอเป็นงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ผสานแนวคิดเชิงสัญลักษณ์กับทฤษฎีทัศนศิลป์ ทั้งนี้นราพงษ์ จรัสศรีมีกระบวนวิธีสร้างสรรค์ให้เหมาะสมกับเยาวชนที่เป็นผู้แสดง คือนักเรียนโรงเรียนแม่พระฟาติมา ดังนี้ 1) บทการแสดง รักษาแก่นความคิดเรื่องความรัก แต่ลดความรุนแรงในบางตอนเพื่อความเหมาะสมกับเยาวชน 2) ลีลาการแสดง เน้นความเป็นธรรมชาติไม่ซับซ้อน แต่สื่อความหมายได้ชัดเจน 3) เครื่องแต่งกาย คำนึงถึงความเหมาะสมของเนื้อเรื่องและตัวละคร 4) ดนตรีและเสียง ใช้ดนตรีล้านนา การจ๊อย การเอื้อนเสียงกล่อมลูก และการอ่านบทด้วยน้ำเสียงเรียบ 5) ฉากและอุปกรณ์การแสดง ใช้ผู้แสดงเป็นฉาก และมีการนำอุปกรณ์ที่มีความเป็นท้องถิ่นล้านนามาใช้ โดยใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายที่เข้าใจง่าย 6) พื้นที่การแสดง ใช้องค์ประกอบภาพ ตำแหน่งของตัวละครเพื่อสร้างทั้งเอกภาพ ความหลากหลายและความเชื่อมโยงสัมพันธ์ 7) แสง ใช้การออกแบบแสงที่มีความเป็นธรรมชาติ 8) นักแสดง ใช้นักแสดงที่มีทักษะ ความสามารถ มีความเหมาะสมทั้งในเรื่องวัยและบทบาทในการแสดง

กุลนาถ ชินโคตร (2558) ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ” ที่จัดแสดงเป็นครั้งที่สอง ณ บริเวณหน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยใช้นักแสดงที่เป็นนิสิต พบว่าผู้สร้างสรรค์ให้ความสำคัญกับองค์ประกอบในการแสดงคือ 1) บทการแสดง ใช้คำประพันธ์ที่คัดสรรจากวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ ดำเนินเรื่องตามลำดับตั้งแต่ต้นจนจบ 2) ลีลาท่าและการเคลื่อนไหว ใช้รูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย มีการใช้หุ่นสายจากพม่า และการตีบทแบบนาฏยศิลป์ไทย 3) เครื่องแต่งกาย ใช้ชุดที่ดูคล้ายพื้นเมืองภาคเหนือ มี

ความหลากหลายแต่โทนสีใกล้เคียงกัน และคำนึงถึงความสะดวกสบายในการเคลื่อนไหว 4) ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง ใช้การบันทึกเสียงอ่านตามบทจากวรรณคดี ใช้เสียงผู้หญิงและผู้ชาย เป็นเสียงอ่านปกติไม่สื่ออารมณ์ใดๆ และมีการบันทึกเสียงประกอบ ซึ่งมีทั้งเพลงไทยเดิม เพลงต่างประเทศ เสียงต่างๆ ผ่านเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ในการจัดวางเสียงเพื่อช่วยสร้างบรรยากาศและอารมณ์ 5) อุปกรณ์การแสดง ใช้อุปกรณ์ที่เป็นสัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย เช่น ร่ม เล็บ หุ่นสายพม่า 6) สถานที่ทำการแสดง ใช้พื้นที่นอกโรงละคร จัดได้ว่าเป็นการแสดงนาฏยศิลป์เฉพาะที่ (Site Specific Dance Performance) แสง ใช้แสงเพื่อสร้างบรรยากาศของการแสดง ไม่ให้มีบทบาทเกินความจำเป็น 8) นักแสดง ใช้นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ครึ่งหนึ่งมีความสามารถและพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ไทย อีกครึ่งหนึ่งเป็นนาฏยศิลป์สากล ผู้สร้างสรรค์จัดองค์ประกอบโดยใช้นักแสดงรวมกลุ่ม ไม่แบ่งเพศ แสดงเป็นตัวละครใดก็ได้ ไม่กำหนดบทบาทเฉพาะ

ผู้วิจัยศึกษาเปรียบเทียบงานทั้งสองแล้วมีความเห็นว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัยเรื่องพระลอของนราพงษ์ จรัสศรีมีความโดดเด่นที่การรักษาความงามเชิงวรรณศิลป์โดยการใช้คำประพันธ์เดิมจากวรรณคดีต้นฉบับ ประกอบไปกับภาพแห่งลีลาการเคลื่อนไหวอันงดงามวิจิตรอันเป็นเอกลักษณ์ของผู้สร้างสรรค์ ที่สามารถทำให้ผู้ชมได้เห็น ได้ยิน ได้ประจักษ์ใจพร้อมกันทั้งศิลปะต้นแบบ (วรรณกรรม) กับศิลปะต่างแขนง (นาฏยศิลป์) เกิดเป็นจินตภาพอันแจ่มชัด มีชีวิตสอดประสานแนบแน่นเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันไปพร้อมกัน ทำให้ผู้ชมได้ทั้งอรรถรส ความเข้าใจในเนื้อหาและสุนทรียะแห่งศิลปะทั้งสองแขนงที่เกื้อหนุน ส่องสะท้อนความงามของกันและกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.7.3 พระลอในบริบทสังคมร่วมสมัย: ภัทราวดี มีชูธน กับ ร. รัก ล. ลิลิต ลิลิตพระลอ

ภัทราวดี มีชูธน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ละครเวทีและภาพยนตร์) ปีพ.ศ. 2557 เป็นศิลปินอีกท่านหนึ่งที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอและได้เคยสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงร่วมสมัยในรูปแบบละครเวทีมาแล้ว 4 ครั้ง ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2526 ใช้ชื่อเรื่องว่า “ลอดิลกราช” จัดแสดงที่หอศิลป์ พีระศรี โดยดำเนินเรื่องราวตามวรรณคดีต้นฉบับ นำแสดงโดยดิลก ทองวัฒนา ธัญญา โสภณ และภัทราวดี มีชูธน ต่อมาในปี พ.ศ. 2553 ได้นำวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอมาสร้างสรรค์เป็นละครเพลงร่วมสมัย เรื่อง “ร. รัก ล. ลิลิต ลิลิตพระลอ” โดยได้เปิดการแสดงที่โรงละคร ภัทราวดีเธียเตอร์ ในซอยวัดระฆัง การแสดงครั้งนี้มีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างไปจากครั้งแรก เนื่องจากผู้สร้างสรรค์ต้องการให้มีความร่วมสมัย เข้าใจง่ายสำหรับคนในยุคปัจจุบัน เนื้อเรื่องเป็นละครซ้อนละคร ตัวละคร “ผู้กำกับการแสดง” กำลังจะซ้อมละครเรื่องพระลอ เหตุการณ์จึงมีการซ้อนและสะท้อนกันระหว่างปัจจุบันกับเรื่องในละคร มีการ

นำเอาดนตรีสากลมาผสมผสานลีลาดนตรีของล้านนา เช่นนักแสดงสีไวโอลินแทนเสียงของพระลอ มีการสอดแทรกธรรมะที่แฝงอยู่ในเรื่อง หลังจากนั้นภัทราวดี มีชูธนได้ย่อและลดขนาดของละครลงเพื่อนำไปจัดแสดงครั้งที่ 3 ในต่างประเทศ โดยใช้วิธีที่ตนเองเป็นผู้เล่าเรื่อง (Narrator) ก่อนจะนำมาจัดแสดงอีกครั้งเป็นครั้งที่ 4 ในปี พ.ศ. 2519 ในชื่อ “ร. รัก ล. ลิลิต ลิลิตพระลอ” เช่นเดิม แต่การแสดงครั้งนี้หลุดพ้นจากกรอบของวรรณคดีดั้งเดิมมากพอควร ทั้งในรูปแบบการนำเสนอและการตีความที่เปรียบเทียบกับสังคมร่วมสมัย เช่นอิทธิพลของสื่อ ข่าวลือ และยังคงสอดแทรกธรรมะเป็นบทเรียนสอนใจ

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า จากงานละครเวทีทั้ง 4 ครั้งของภัทราวดี มีชูธน แสดงให้เห็นถึง“ความเป็นสากล” (Universality) ในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ เพราะนอกจากจะเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินสร้างสรรค์งานใหม่ๆ ขึ้นจากวัตถุดิบเดิมอย่างไม่รู้จบแล้ว เนื้อหาของลิลิตพระลอยังข้ามกาลสมัยมาสอดคล้องกับเหตุการณ์จริงในทุกยุค และคติธรรมที่แฝงอยู่ในเรื่องก็ยังคงนำมาเป็นบทเรียนชีวิตได้เสมอ ลิลิตพระลอจึงเป็นมรดกทางศิลปะที่แสดงถึงแก่นแท้ของมนุษย์ในทุกสถานที่และทุกยุคสมัย สามารถสะท้อนสังคมปัจจุบัน และนำเสนอปรัชญาพุทธศาสนาที่เป็นสัจธรรม

2.3 นาฏยศิลป์ไทย

นาฏยศิลป์ (Dance) คือศิลปะของการเต้นรำ ฟ้อนรำ เป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตงดงาม จุดกำเนิดของนาฏยศิลป์น่าจะเกิดขึ้นก่อนภาษาพูด เนื่องจากมนุษย์ต้องใช้ภาษาท่าทาง ร่างกายในการสื่อสาร แสดงออกถึงความรู้สึกทั้งความสุข สนุกสนาน ความทุกข์ ความกลัว การวิงวอนร้องขอต่อสิ่งที่ไม่อาจหาคำตอบได้ จนพัฒนาขึ้นจนเป็นนาฏยศิลป์ที่มีแบบแผน

นาฏยศิลป์สามารถสื่อความหมาย และอารมณ์ความรู้สึกได้จากลีลาการเคลื่อนไหวของร่างกาย นอกจากให้ความบันเทิงแล้ว นาฏยศิลป์ยังเป็นเครื่องมือแห่งสุนทรียะที่กล่อมเกลาจิตใจมนุษย์ให้ละเอียดอ่อน แสดงถึงวัฒนธรรม ดังที่เราจะเห็นได้จากนาฏยศิลป์อันเป็นสมบัติของชาติต่างๆ ล้วนสะท้อนให้เห็นมรดกทางวัฒนธรรมและความเจริญทางศิลปะการแสดง การศึกษานาฏยศิลป์อาจนำไปสู่ความรู้เกี่ยวกับคติความเชื่อ ศาสนา ประเพณี มิติเชิงสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา นอกจากเราจะแบ่งนาฏยศิลป์ได้ตามยุคสมัยหรือตามขบวนการทางศิลปะแล้ว ยังแบ่งกว้างๆ ได้ตามภูมิภาคของโลกเช่นนาฏยศิลป์ตะวันออก นาฏยศิลป์ตะวันตก หรือจำเพาะเจาะจงลงไปที่ประเทศเช่นนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย นาฏยศิลป์พม่า นาฏยศิลป์ไทย และในประเทศก็ยังแบ่งได้อีกตามภูมิภาค เช่นในประเทศไทย นาฏยศิลป์ในแต่ละภาคล้วนมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างกัน ซึ่งความแตกต่างเหล่านี้ล้วนแสดงถึงความหลากหลายและรุ่มรวยทางวัฒนธรรม สะท้อนมิติชาติพันธุวรรณา รากเหง้า และร่องรอยของการผสมผสานทางศิลปวัฒนธรรม

2.3.1 “เจิง”: ยุทธลีลาแห่งล้านนานาฏการ

“เจิง” เป็นศิลปะการต่อสู้ของชายชาวล้านนามาแต่อดีต อาณาจักรล้านนากว้างใหญ่ไพศาลแบ่งออกเป็นกลุ่มชนหลายเผ่าพันธุ์ ตามตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่เล่าว่าล้านนาประกอบด้วยเมืองถึง 57 เมือง แต่ละกลุ่มชนล้วนต้องฝึกปรือฝีมือหรือ “ชั้นเชิง” เพื่อเตรียมไว้ในการต่อสู้ “เจิง” หรือ “ชั้นเชิง” ของแต่ละกลุ่มชนในล้านนาจึงมีลวดลายลีลาที่แตกต่างกันออกไป ตราบเมื่อกลุ่มชนในแต่ละหัวเมืองรวมตัวเข้าเป็นอาณาจักรอันมั่นคง มีความสงบสันติจนห่างหายจากการต่อสู้รบพุ่ง “เจิง” จึงได้รับการรวบรวม จัดระเบียบแบบแผนเพื่อใช้เป็นการแสดง เจิงจึงกลายเป็นนาฏยการแห่งล้านนาที่สะท้อนความเป็นมา ลีลายุทธวิธี แนวคิดที่แฝงในแต่ละท่า แล้วสืบสานรักษาต่อมาจนถึงปัจจุบัน

เนื่องด้วยไม่มีการค้นคว้าวิจัยศิลปะการแสดงเชิงประวัติศาสตร์ โบราณคดี หรือมิติเชิงมานุษยวิทยาอย่างเป็นระบบ แม้ว่าประวัติศาสตร์ล้านนาจะมีความเป็นมาอันยาวนาน จึงไม่พบงานทางวิชาการที่ยืนยันประวัติและวิวัฒนาการของนาฏยศิลป์ล้านนาตามยุคสมัย เรารู้เพียงแต่มิติทางประวัติศาสตร์ว่าพระจ้ามังรายรวบรวมหัวเมืองต่างๆ ในแคว้นโยนกและหริภุญชัยเข้าด้วยกัน กษัตริย์ราชวงศ์มังรายปกครองอาณาจักรมาตั้งแต่ พ.ศ. 1839-2101 ซึ่งครอบคลุมช่วงสมัยที่มีการสันนิษฐานเรื่องการแต่งวรรณคดีลิลิตพระลอ (พ.ศ. 1991-2026)

สนั่น ธรรมธิ กล่าวว่าพอมีหลักฐานในคัมภีร์ใบลานจารด้วยอักษรล้านนา เรื่องมหาชาติฉบับ “อินทร์ลงเหลา” กัณฑ์มหาราช ตามเนื้อเรื่องเป็นเหตุการณ์ที่พระเจ้าสัญชัยสั่งเสนาอำมาตย์ให้เตรียมทหารกองเกียรติยศไปรับพระเวสสันดรที่ไปบวชเป็นฤๅษีที่เขาวงกต เนื้อความในตอนนี้เอ่ยถึงท่ารำอาวุธว่า

> ฝูงเชิงกินออกดูไวแว่น ครุบคราบตะริงทะราย ชะเลยดายเจิ้งจ้าน แม่สี่ด้านเลยไป เชิงชายไวถ้วนแถบ เชิงหอกอันหนึ่งชื่อว่า แม่หมัดนอนแกลบ ถ้องกองวาง เสือลากหางเหินหอก ช้างงาทอกตวงเต็ก กำแพงเพ็กดินแตก พาดพกแวดไวเวียน อินทร์ถือเทียนถ่อมถ้า เกินก่ายฟ้าสวักพระญาอินทร์ ชิดชินเกี้ยวเกล้าเชิงถี่ ช้องนางคลี่เกล้าพน ฝนแสนห่า ฟ้าผ่าเวียงหิน ปืนเมกเข้า ไก่เลียบเล้าคุมเวียง สะเมียงตาบ่ทันพรับ นับถริตาย พระญาลืมงายเหล้นดาบ ยักษ์สาบคนดิบ สามสิบรุมบ่ท่าว ง่าวร้ายเทเรือน เนินสามท่าผ่าพลแสน แขวนอากาศ นี้น้อยขาดสายตา หงส์เสด็จลีลาแอ่นฟ้อน ช้อนคอนาง เสือลากหางเหลียงเหล่า...
>
> (สนั่น ธรรมธิ, 2550: 144)

นอกจากนี้ยังมีตำราฟ้อนเจิง ฟ้อนดาบ ค้นพบที่วัดป่าบง อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย ตำรานี้เขียนลงในพับสา มีผังของการเดินเท้า ที่เรียกว่า “ขุม” มี “ลายฟ้อน” เช่น คุมหน้าวาดบน ช้างงาแบน พาดพก แทงบน ฯลฯ

ปัจจุบันเราอาจได้ยินทั้งคำว่า “เจิง” และ “ฟ้อนเจิง” ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่า “เจิง” เป็นคำเก่า ต่อเมื่อได้กลายเป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งของล้านนาแล้วจึงใช้คำว่า “ฟ้อน” นำเข้ามาเพื่อให้เห็นว่าเป็นลีลาการร่ายรำที่มีแบบแผนของกระบวนท่า ซึ่งท่ารำเหล่านี้จะมีท่าหลักและมีท่าที่แต่ละสำนัก แต่ละครูอาจพลิกแพลงให้ต่างกันออกไป การฟ้อนเจิง หมายถึง การฟ้อนทั้งประกอบอาวุธและไม่มีอาวุธ หากมีอาวุธก็จะเรียกการฟ้อนตามอาวุธนั้น เช่น ฟ้อนเจิงดาบ ฟ้อนเจิงหอก ฟ้อนเจิงไม้ค้อน ฟ้อนเจิงลา (ลาคือดาบวงพระจันทร์) หรือฟ้อนเจิงมือ คือการฟ้อนเจิงมือเปล่าไม่มีอาวุธ แต่ต่อมาคำว่า “เจิง” เริ่มหายไป เหลือเพียงแค่คำว่าฟ้อนแล้วตามด้วยอาวุธเลย เช่นฟ้อนดาบ ฟ้อนหอก ฟ้อนไม้ค้อน ฟ้อนลา แต่การฟ้อนด้วยมือเปล่าคงเหลือคำเรียกสั้นๆ ว่า “ฟ้อนเจิง” หรือ “ฟ้อนเชิง” บางครั้งการฟ้อนเจิงมือเปล่านี้ยังใช้ฟ้อนก่อนฟ้อนเจิงอาวุธ ประหนึ่งเป็นการวาดลีลาให้คู่ต่อสู้ได้เห็นชั้นเชิงก่อนจับอาวุธอีกด้วย การฟ้อนเจิงเกี่ยวโยงสัมพันธ์กับวัฒนธรรม ประเพณี และวิถีชีวิตของล้านนา เราเห็นภาพนาฏยศิลป์และดุริยศิลป์ผ่านคำบอกเล่าของพระครูอดุลสีลกิตติ์ เจ้าอาวาสวัดธาตุคำ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ตามงานวิจัยที่ดิษฐ์ โพธิยารมย์ ได้สัมภาษณ์ไว้ว่า

> เรื่องเจิงในงานปอยหลวงมี มันจะต้องประกอบกับกลองด้วย ถ้าวัดไหนแห่กลองตึ่งโน่งเขาให้ฟ้อน มันจะไม่เจิง เพราะว่ามันเป็นลีลาที่อ่อนช้อย พอวัดไหนที่มีกลองปู่เจ่ กลองมองเชิง พวกนั้นก็มีความคึกคะนองในจิตใจ ส่วนมากจะกินเหล้าเข้าไปด้วย อวดให้สาวๆ ดูด้วยว่าตัวเองมีความสามารถอย่างไร เพราะว่าวัดมันเป็นสถานที่เลือกคู่ไปด้วย คนจะมารวมกันที่วัดเป็นจำนวนมาก ใครมีความสามารถอย่างใดก็จะได้แสดงออกอย่างนั้น
>
> (ดิษฐ์ โพธิยารมย์, 2553: 14)

ผู้วิจัยใคร่ชี้ให้เห็นข้อสังเกตตรงนี้ว่า หากเราเปรียบเทียบการแสดงฟ้อนเจิงของชาวล้านนากับการร้องเพลงสรรเสริญบูชาเทพเจ้าไดโอนีซุส (Dionysus) ในสมัยกรีกแล้วจะพบว่ามีปัจจัยบางอย่างที่คล้ายกัน กล่าวคือ การแสดงเกิดจากแรงศรัทธาที่มีต่อศาสนา กรีกคือความศรัทธาเทพไดโอนีซุส ล้านนาคือความศรัทธาต่อพุทธศาสนา กรีกมีเหล้าองุ่น ส่วนล้านนามีเหล้าเป็นตัวเร่งความฮึกเหิมกล้าแสดงออกถึงแรงศรัทธานั้น สถานที่แสดงของกรีกคือจากที่ประดิษฐานรูปปั้นเทพไดโอนีซุสแล้วแห่ลงมายังเมือง สถานที่แสดงของล้านนาคือวัด โอกาสในการแสดงของกรีกคือเทศกาลซิตี้ ได

โอนีเชีย ส่วนของล้านนาคืองานปอยหลวง ปัจจัยเหล่านี้เป็นสิ่งแสดงให้เห็นว่าศาสนา ประเพณีผูกพันอยู่กับศิลปะการแสดงอย่างแยกจากกันไม่ออกทั้งในวัฒนธรรมกรีกและวัฒนธรรมล้านนา เป็นหัวใจสำคัญให้ผู้วิจัยใช้ “เลือก” รูปแบบนาฏยศิลป์ไทยในการผสมผสานกับละครสมัยใหม่ในขั้นตอนต่อไป

ขั้นตอนการฝึกฟ้อนเจิงนั้น ก่อนเริ่มเรียน ต้องมีพิธีกรรมที่ผู้เรียนขอฝากตัวเป็นศิษย์ โดยต้องเลือกวันที่ฤกษ์งามยามดี จัดเครื่องคารวะหรือที่เรียกว่า “ขึ้นขัน” ประกอบด้วยกรวยดอกไม้ ธูปเทียน หมากพลู ข้าวเปลือก ข้าวสาร เหล้า ผ้าขาว ผ้าแดง กล้วย อ้อย มะพร้าว และค่าครูตามแต่กำหนดเสียก่อนจึงจะเริ่มเรียน

การฝึกเจิงเริ่มจากการหัดเดินเท้า หรือการย่างเท้าอย่างมีกระบวนท่า โดยฝึกย่างไปตาม “ขุมเจิง” ซึ่งหมายถึงแผนผังหรือตำแหน่งที่กำหนดไว้เพื่อฝึกประสาทสัมผัส การทรงตัว และความคล่องตัว ขุมเจิงใช้ไม้ปักหรือฝังก้อนอิฐไว้ให้เห็น การย่างเท้าที่ถูกต้องจะต้องย่างไปตามขุมทั้งในจังหวะรุก จังหวะรับ และจังหวะหนี อีกทั้งยังต้องวาดมือออกไปให้สัมพันธ์กับเท้าที่ก้าวย่างให้สมดุลและงดงาม ขุมเจิงของแต่ละสำนักหรือแต่ละครูมีจำนวนแตกต่างกันออกไป นับได้ตั้งแต่ 3 ขุมถึง 32 ขุม การฝึกในขั้นตอนของการย่างเท้าและการวาดมือให้สัมพันธ์นี้ถือเป็นพื้นฐานสำคัญที่ทำให้ผู้เรียนรู้จัก “แม่ไม้” หรือ “แม่ลายหลัก” เช่น แม่บิดบัวบาน แม่เกี้ยวเกล้า แม่เสือลากหาง เมื่อผู้เรียนทำได้ชำนาญแล้ว ครูจึงจะเริ่มสอนให้ฝึกเจิงอาวุธ เช่นเจิงดาบ เจิงหอก เจิงไม้ค้อน และสอดแทรก “ลูกไม้” หรือลีลาเฉพาะตัวที่เหมาะกับผู้เรียนแต่ละคน ด้วยเหตุนี้เราจึงเห็นลูกไม้หรือลีลาเชิงของผู้ฟ้อนแต่ละคนน่าสนใจแตกต่างกันไป บางคนมีบุคลิกคล่องแคล่ว ว่องไว ลูกไม้ก็ดูคล่องแคล่วรวดเร็วไปตามนั้น บางคนมีความเคร่งขรึม เข้มแข็ง ลูกไม้ก็ดูหนักแน่นน่ายำเกรง สง่างาม เมื่อฝึกจนครบกระบวนท่าแล้ว ครูจะมอบท่าพิเศษที่นอกเหนือจากท่าหลัก คือท่าไม้ตาย หรือ “แม่ป๊อด” แล้วอบรมสั่งสอนศิษย์ให้ประพฤติตนเป็นคนดีมีศีลธรรม ไม่นำวิชาไปข่มเหงทำร้ายผู้ใดและไม่โอ้อวดตนเอง

ประเด็นเรื่องขุมเจิง แม่ไม้ และลูกไม้นี้ สนั่น ธรรมธิได้ศึกษาลีลาจากพ่อครูเจิงหลายท่าน เช่น พ่อครูปวน มาคำแดง พ่อครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพ.ศ. 2535 พ่อครูมานพ ยาระณะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2548 โดยกล่าวในหนังสือ “นาฏดุริยการล้านนา” ถึงแม่ไม้ของพ่อครูต่างๆ เช่น พ่อครูปวน มาคำแดง ได้บัญญัติลีลาท่าฟ้อนเชิงไว้ว่า

> ตีนซ้ายเข้าจิ หยุด ลางซ้าย ควัดตาตีนซ้าย หงายอ้งทั้งออก
> ตบมือตบขนาบ ตีมะผาบวิดขึ้นฟ้อน ยกขาขวาสันขวาตาตีน
> ตบมือฮูบเข้าหาตาศอก ขาซ้ายไปแป็บ ปัดสันขาไว้แอว ไส
> ผายมือขึ้นชืดชืด ทีบตีนลง ควักบนตบบน ตบมือตบมะผาบวิด
> ขึ้นฟ้อน ซ้ายเข้าหาแอว ผายมือไปหื้อจอด ตบมือนอกลุ่มอก
> ซ้ายเกี้ยวก้น ตีเจ หลังมือหล่อ เหลียว แป็บตาตีนซ้าย สางฟ้อน

เขิน แทงมือไล่ศอก ยุ่มเอาตาศอกออกผ็อกปลายมือ ค้อมขึ้น
ค้อมลง ซ้ายเข้าอกก่องขวา ขวาเข้าอกก่องซ้าย ยุ่มสามในอก
ขึ้นหน้าผาก นิ้งก้อยลวาดตีนผม ซ้ายเข้าอกขวาปลดเข้าง่อน
ขวาเข้าอกซ้ายปลดเข้าง่อน ยกขาขวาในอ้งนอกหลัง บิดบังบาน
หน้าแต่ง ฉีก สาวไหม เข้าแม่บ่ากอก งมปลา ตีตาตีนขวาคว่าง
เข้าไป

(สนั่น ธรรมธิ, 2550, 156)

พ่อครูคำ กาไวย์แตกแขนงท่าฟ้อนเจิงดาบจากแม่ท่าเดิมหรือ “แม่ลายฟ้อน” 16 ท่า คือ 1) บิดบัวบาน 2) เกี้ยวเกล้า 3) ปลาต้อนหาด 4) แทงวัน 5) ฟันโข่ 6) แซวจุมน้ำ 7) ทือเทียน 8) คิมไฮ 9) ถีบฮ้วง 10) ฮ้วงบน 11) เกินก่ายฟ้า 12) แวนควง 13) เหน็บแอ้ 14) สีไคล 15) แถวปลาย 16) ลอยลม โดยเพิ่มเป็น 32 ท่า โดยบางท่าใช้ชื่อที่ปรากฏมาแต่เดิม แต่บางท่าสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยอาศัยเค้าโครงจากธรรมลังกรณ์ 5 ฉบับล้านนา แม่ลายฟ้อนทั้ง 32 ท่ามีชื่อคล้องจองเพื่อให้ง่ายแก่การจดจำดังนี้

1. บิดบัวบาน
2. เกี้ยวเกล้า
3. ล้วงใต้เท้ายกแหลก
4. มัดแก๊บก้องลงวาง
5. เสือลากหางเล่นรอก
6. ช้างงาต๊อกต๋งเต๊ก
7. ก๋ำแปงเบิกดินแตก
8. ฟ้าแมบบ่ตันหัน
9. จ๊างงาบานเดินอาด
10. ป๋าต้อนหาดเหินเหียน
11. อินทร์ตือเตียนถ่อมถ้า
12. เกิ๋นก่ายฟ้า
13. ซวกก้นพระยาอินทร์
14. แซวซูดน้ำบินเหิน
15. สางลายเดินเกี้ยวกล่อม
16. กิมไฮฮ่อม
17. ถีบโอ้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

18. ควงโค้งไหล่สองแขน
19. วงแวนล้วงหนีบ
20. ชักรีบแทงสวน
21. มนต์ม้วนสีไคล
22. แทงสวนใหม่ถือสัน
23. จ้างตกมันหมุนวนลวงรอบ
24. เสือคาบรอกลายแสง
25. สินส้น
26. สินป่าย
27. ลายแทง
28. กอดแยง
29. แทงวัน
30. ฟันโข่
31. บัวบานโล่
32. ลายสาง

(สนั่น ธรรมธิ, 2550, 150-151)

2.3.2 “พ่อครูพัน” มานพ ยาระณะ: อริยศิลปินล้านนาผู้ใช้ศิลปะนำพาจิตวิญญาณสู่โลกุตระ

นายมานพ ยาระณะ หรือที่ผู้วิจัยจะขอเรียกต่อไปว่า “พ่อครูพัน” เป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดองค์ความรู้และทักษะเรื่องการฟ้อนเจิงให้แก่คณะนักแสดงมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company) ในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” หรือ “LOR : Love, Obsession, Revenge” ที่จะนำไปแสดงในประเทศแคนาดา จึงขอนำประวัติและเอกลักษณ์ในผลงานของท่านมาไว้ ณ ที่นี้

“พ่อครูพัน” มานพ ยาระณะ เกิดวันที่ 5 กันยายน พ.ศ. 2474 ที่บ้านแม่ก๊ะ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ บิดาชื่อนายคำปัน ยาระณะ พื้นเพเป็นคนสันป่าข่อย มารดาชื่อนางบัวเขียว สายใจดี พื้นเพเป็นคนดอยสะเก็ด มีพี่น้องทั้งสิ้น 4 คน โดยท่านเป็นคนที่ 2 พ่อครูพันสมรสกับนางสมัย ไชยวงศ์ (เสียชีวิต) มีบุตรสาว 1 คน ชื่อนางสาวชลธาร ยาระณะ

พ่อครูพันมีเชื้อสายไทยลื้อ ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ตั้งถิ่นฐานอาศัยอยู่ทั่วไปในพื้นที่อำเภอดอยสะเก็ด บิดาของท่านเป็นครูประชาบาลและมีความสามารถทางด้านดนตรี เช่น เป่าแตรวง สะล้อ ซึง มีวงเป็นของตนเอง เล่นตามงานประเพณีและศาสนาต่างๆ เช่น งานปอยหลวง งานทำบุญ

อื่นๆ ส่วนแม่เป็นช่างฟ้อนประจำวัดในหมู่บ้าน ท่านเติบโตมากับธรรมชาติอันสวยงามของอำเภอดอยสะเก็ดที่มีฟ้ากว้าง ขุนเขาตระหง่าน และทุ่งข้าวเขียวขจี มีศาสนาหล่อหลอม เสียงกลองจากวัดใกล้ไกล เหนือ ใต้ ดังให้ยลยินทั้งเช้าและเย็นบอกให้รู้ว่ามีงานบุญที่นั่นที่นี่มิได้ขาด

พ่อครูพันเริ่มเรียนหนังสือครั้งแรกโดยบิดาของท่านได้นำไปฝากตัวเป็นศิษย์ครูบามหาวรรณ วัดแม่จ้อง และครูบาวงศ์ วัดแม่ก๊ะ ซึ่งทั้งสองวัดอยู่ไม่ไกลจากบ้านในอำเภอดอยสะเก็ด เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าตามวิถีชุมชนที่ท่านได้เติบโตมานั้น บ้านกับวัดไม่เคยห่างกัน แต่มีความผูกพันกันแนบแน่นในวิถีชีวิต ท่านจึงได้ซึมซับความรู้ทั้งทางโลกและทางธรรมมาตั้งแต่ยังเยาว์ บทสวดมนตร์และคาถาธรรมต่างๆ จึงเป็นสิ่งที่ท่านจดจำราวกับสมานเข้าเป็นลมหายใจ และนำมาใช้ผสมผสานกับนาฏยศิลป์ในเวลาต่อมา

ท่านมาอยู่ที่อำเภอสันป่าข่อยเมื่ออายุได้ 10 ปี เพื่อเข้าเรียนชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนวัดเกตุการาม เมื่อจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ได้ย้ายไปศึกษาต่อที่โรงเรียนวัดศรีดอนไชย จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 เมื่ออายุประมาณ 15-16 ปี ซึ่งค่อนข้างมากกว่าเพื่อนคนอื่นในชั้นเรียน ทั้งนี้เพราะท่านสอบตกไป 2 ครั้ง

เรื่องการสอบตกของท่านนั้นเป็นเพราะว่าท่านได้ไปสนใจเรื่องหมัดมวยอย่างจริงจัง ด้วยเหตุที่ว่าเมื่อท่านมาอยู่ที่สันป่าข่อยซึ่งเป็นพื้นเพเดิมที่ปู่ของท่านเคยบวชเป็นเจ้าอาวาสวัดสันป่าข่อย ท่านจึงเข้าไปรับใช้คลุกคลีอยู่ในวัดสันป่าข่อยที่ขณะนั้นครูบาทองคำเป็นเจ้าอาวาส ท่านช่วยเหลืองานวัดอย่างขยันขันแข็งเพราะศรัทธาผูกพันกับวัดมาตั้งแต่เด็ก แล้ววันหนึ่งครูบาทองคำได้ใช้ให้ท่านไปซื้อกาแฟ ระหว่างทางขากลับได้ถูกกลุ่มวัยรุ่น 4 คนรุมรังแกจนกาแฟหกคว่ำเหลือแต่กระป๋อง เมื่อกลับมาถึงวัดและได้เล่าเรื่องราวให้ครูบาทองคำฟัง ท่านจึงสงสารเอ็นดูและฝากให้ครูเณรซึ่งเป็นอดีตทหารค่ายกาวิละสอนเชิงมวยและศิลปะการป้องกันตัวให้ ท่านทุ่มเทฝึกฝนตนเองทุกวัน หลังจากนั้นเมื่อผ่านไป 5-6 เดือน ท่านฝึกซ้อมจนร่างกายและจิตใจสมบูรณ์พร้อมเต็มที่ ได้มีโอกาสพบคู่ปรับเก่าอีกครั้ง คราวนี้ท่านได้ใช้เชิงมวยเอาชนะคู่ปรับทั้ง 4 ไปได้อย่างราบคาบ

พ่อครูพันขึ้นชกมวยเป็นอาชีพครั้งแรกในปี พ.ศ. 2488 ที่สนามมวยเดชานุเคราะห์ ใช้ชื่อในวงการมวยว่าพันศักดิ์ ลูกจาวเหนือ หรือบางครั้งใช้ว่า พันศักดิ์ คล่องประชัน ต่อมาท่านจึงเข้ามายังกรุงเทพมหานครเพื่อขึ้นชกที่เวทีสนามมวยราชดำเนิน ท่านชกมวยมาทั้งหมด 100 กว่าครั้ง แพ้เพียง 2 ครั้ง หลังจากเลิกชกมวย มีผู้มาขอเป็นศิษย์เพื่อร่ำเรียนวิชามวยจากท่านที่สันป่าข่อยหลายคน ซึ่งล้วนเป็นนักมวยอาชีพ ระหว่างที่ท่านสอนมวย ท่านก็ถีบสามล้อรับจ้างแถวตลาดสันป่าข่อยไปด้วย

ในระหว่างนั้น พ่อครูพันยังคงกลับไปนมัสการครูบามหาวรรณ วัดป่าจ้อง และครูบาวงศ์วัดแม่ก๊ะทุกครั้งที่ท่านมีเวลาว่าง แสดงให้เห็นถึงความผูกพันกตัญญูของท่านที่มีต่อครูผู้เป็นสงฆ์ผู้ทรงไว้ซึ่งศีลาจารวัตร วันหนึ่งท่านหันไปเห็นกลองไชยมงคลที่ตั้งอยู่กลางศาลาวัดเกิดความสนใจใคร่รู้และอยากตีเป็น จึงกราบเรียนถามครูบามหาวรรณ ซึ่งท่านก็เมตตารับพ่อครูพันเป็นลูกศิษย์ ครูบา

มหาวรรณถ่ายทอดความรู้ทั้งทักษะการตีและจิตวิญญาณในการตี เพราะกลองไชยมงคลเป็นของศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมือง ใช้ตีเมื่อชนะศึกสงคราม อีกทั้งทำนองเพลงของกลองก็ถูกกำหนดไว้ด้วยคาถาธรรม เช่น แปดหมื่นสี่พันพระธรรมขันธ์ พุทโธอรหัง ธัมโมอรหัง สังโฆอรหัง พุทธคุณนัง ธรรมคุณนัง สังฆคุณนัง พุทธอินตา ธรรมอินตา ลังฆอินตา นะอุด นะอัด นะปิด ดังนั้นผู้ที่จะตีกลองจะต้องมีความเคร่งครัดในจารีตแบบแผน โดยจะต้องถือศีลแปด นุ่งขาวห่มขาว ครูบามหาวรรณกล่าวเป็นปริศนาธรรมแก่ท่านว่า “ถ้าตี๋ธรรมดาก็จะบ่อได้ไปถึงสวรรค์เน้อ” และยังสั่งสอนให้รักษาสมบัติทางภูมิปัญญาอันล้ำค่านี้ไว้ให้ดี หากถ่ายทอดให้กับผู้ใดก็อย่าคิดเอาสินจ้างรางวัล นี่คงเป็นสิ่งที่พ่อครูพันรับไว้ด้วยจิตวิญญาณ นาฏยศิลป์ที่ท่านถ่ายทอดจึงเปี่ยมไปด้วยหลักธรรมคำสอนแทรกเป็นเนื้อเดียวกับท่วงท่า ลีลา ทำให้เห็นว่าทุกครั้งที่ท่านแสดงในบทบาทศิลปิน หรือถ่ายทอดในฐานะครู จิตวิญญาณของสะอาด บริสุทธิ์ เป็นสมาธิ ราวกับท่านใช้ศิลปะเป็นเครื่องนำทางไปสู่โลกุตระ

พระไชยวิทย์ ธัมมรโต แห่งวัดท่าทุ่ม อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ ผู้สืบค้นคาถาธรรมในศิลปะการแสดงของพ่อครูพัน มานพ ยาระณะ ได้แสดงทัศนะที่ชวนให้เราคิดได้ว่า หากมองอีกแง่แล้วก็ถือว่าพ่อครูพันใช้ศีลธรรมนำศิลปะเช่นกัน พระไชยวิทย์ใกล้ชิดกับพ่อครูพันและริเริ่มให้มีการเรียนการสอนกลองและศิลปะการฟ้อนเจิงให้แก่เยาวชนในหมู่บ้านมาตั้งแต่ พ.ศ. 2543 และพ่อครูพันก็เป็นเรี่ยวแรงสำคัญในการถ่ายทอดศิลปะและภูมิปัญญาให้แก่เยาวชนมาหลายรุ่น พระไชยวิทย์กล่าวว่าวิธีการสอนในวัดเช่นนี้คือ “ศีลธรรมนำศิลปะ” (พระไชยวิทย์ ธัมมรโต, สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2563) สำหรับผู้วิจัยเห็นว่านี่คือข้อพิสูจน์ว่าศิลปะและศีลธรรมเป็นสิ่งเดียวกัน

พ่อครูพันยังได้ศึกษาการตีกลองล้านนาประเภทอื่นๆ อีก เช่น กลองปู่เจ่ กลองมองเซิง ฉาบ และเรียนฟ้อนสาวไหมแมงบ้งกับพ่อครูคำ ขุนพรหม ผู้เป็นบรมครูของการฟ้อนสาวไหม จนเชี่ยวชาญสามารถถ่ายทอดความรู้แก่ศิษย์เป็นจำนวนมากที่บ้านสันป่าข่อยของท่านนั้นเอง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมภพ เพ็ญจันทร์ อดีตผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ผู้ใกล้ชิดกับพ่อครูพันเมื่อครั้งท่านมาถ่ายทอดความรู้ให้แก่นักศึกษา และเป็นผู้รวบรวมข้อมูลความรู้เกี่ยวกับพ่อครูพันไว้มากที่สุดท่านหนึ่งให้ความเห็นว่า เอกลักษณ์ในลีลานาฏยศิลป์ของพ่อครูพันนั้นอยู่ที่การผสมผสานระหว่างศิลปะเมืองกับศิลปะพื้นบ้าน ทั้งนี้เพราะท่านได้รับอิทธิพลจากนาฏยศิลป์ในคุ้มเจ้าดารารัศมี พระราชชายาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้เหลี่ยม วง และศอกในนาฏยศิลป์ของพ่อครูมีความแตกต่างจากนาฏยศิลป์พื้นบ้านทั่วไป อีกทั้งพ่อครูพันจัดตนเองเป็นกลุ่ม “ชาวเมือง” ที่หมายถึงโยนก เชียงแสน ไม่ใช่ชนเผ่า แม้ว่ามารดาของท่านจะเป็นลื้อก็ตาม จึงกล่าวได้ว่าลีลานาฏยศิลป์ของพ่อครูพันมีความเป็นศิลปะของชาวเมืองที่ผสมผสานราชสำนัก ไม่มีชนเผ่าเจือปน” (สมภพ เพ็ญจันทร์, สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2563)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า สำหรับพ่อครูพันแล้ว สังคีตศิลป์และนาฏยศิลป์ผูกพันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างแยกกันไม่ออก เมื่อท่านสอนนาฏยศิลป์ ท่านก็อาศัยทำนองจากสังคีตศิลป์มากำหนด คือทำนองคาถามธรรมบทต่างๆ จึงกล่าวได้ว่าศิลปะสะท้อนทางให้แก่กัน และท่านได้หยิบยืมกลวิธีของศิลปะแขนงหนึ่งมาใช้กับศิลปะอีกแขนงหนึ่ง รวมทั้งจากศิลปะแขนงเดียวกันมาใช้ได้อย่างกลมกลืน สะท้อนถึงวิถีชีวิตที่มีสังคีตศิลป์ นาฏยศิลป์ และศาสนาประสานกันเป็นแกนแนบแน่น ดังจะเห็นได้จากนาฏยศิลป์ที่พ่อครูพันได้สืบทอดรักษาไว้ ว่ามีการหยิบยืมแม่ท่ามาจัดวางระเบียบเสียใหม่ เชื่อมโยงศิลปะการต่อสู้กับหลักนาฏยศาสตร์ ดังต่อไปนี้

2.3.2.1 ฟ้อนเจิง

พ่อครูพันได้รื้อฟื้นการฟ้อนเจิงขึ้นอย่างมีลีลาเฉพาะตน ผสมผสานความเข้มแข็ง สง่างามกับความอ่อนช้อย โดยมีทั้งหมด 12 ท่า ดังนี้

1. สางหลวง
2. แม่ธรณีรีดผม ขวาติดกะ ฟ้อนยุ่ม
3. ติดกะ (คาดคะเน)
4. ฟ้อนยุ่ม
5. เกี้ยวเกล้า ขวา ติดกะ ฟ้อนยุ่ม
6. หลดศอก ซ้าย ติดกะ ฟ้อนยุ่ม
7. บูชาตะวัน
8. ตบมะผาบ
9. ปรมะ
10. เขยาะก่ำ
11. ออกวงเกวี๋ยน
12. บิดบัวบาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.2.2 ฟ้อนดาบ

กระบวนท่าในการฟ้อนดาบของสำนักพ่อครูพัน มี 28 ท่า ดังนี้

1. สางหลวง หรือสางวงเกวี๋ยน
2. สางเกิ่ง
3. ลงดาบ
4. ฟ้อนยุ่ม
5. ตบมะผาบ

6. หล้อ
7. สางไขอก
8. ตอกส้นดาบ
9. ออกหางยูง
10. บิดบัวบาน
11. ติดกะ (คาดคะเน)
12. ต่างด้าม
13. ค้อนดาบ
14. แทงดาบ
15. ออกวงเกวี๋ยน
16. เกี้ยวเกล้า
17. หลดศอก
18. ปรมะ
19. เกิ้ดหาญ
20. บูชาตะวัน
21. หลดศอกข้ามดาบ
22. แซวซูดน้ำ
23. สีไคล
24. ผางประทีป
25. เขยาะก๋ำ
26. หมอกคุมเมือง
27. ต่อยด้าม
28. สูนเก๊าสูนป๋าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.2.3 ฟ้อนหอก

พ่อครูพันได้คิดประยุกต์การฟ้อนหอกขึ้นเป็นคนแรกจนแพร่หลาย ท่าฟ้อนหอกสำนักพ่อครูเริ่มด้วยการอ้อนหน้าหอก หมายถึงการไหว้ครู บูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ แล้วจึงเริ่มแม่ท่าต่างๆ ดังนี้

1. สางหลวง
2. ไหว้
3. ตบมะผาบ

4. ขอพรธรณี
5. ฟ้อนยุ่ม ออกต้นสาวไหม
6. กว้างเหลียว
7. ถือหอก
8. ไขอก
9. สนเก๊าสนป่าย
10. บิดบัวบาน
11. ย่างสามขุม
12. หอกปรมะ
13. หอกต่างด้าม
14. หอกเกี้ดหาญ
15. หอกบูชาตะวัน
16. หลดศอก
17. สางเกิ่ง
18. ติดกะ (คาดคะเน)
19. เขยาะก่ำ
20. ออกวงเกวี่ยน
21. กว่างเหลียว
22. ฉีกอกลงหอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.2.4 ฟ้อนผาง

ผาง คือภาชนะดินเผาคล้ายถ้วยขนาดเล็ก ใส่ขี้ผึ้งหรือน้ำมันและเส้นฝ้ายทำเป็นไส้สำหรับจุดให้แสงสว่าง เรียกว่าผางประทีป ฟ้อนผางเป็นการฟ้อนบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่บ้านเมือง พ่อครูพันได้ประดิษฐ์กระบวนท่าฟ้อนผางขึ้นใหม่จนเป็นแบบฉบับของการทำตำราเรียนของวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ท่าฟ้อนผางของพ่อครูพัน มีดังนี้

1. สูนเก๊าสูนป่าย
2. โยงผางเดี่ยว
3. โยงผางคู่
4. ผางเดี่ยว
5. ผางคู่
6. ย่างสามขุม

7. เขยาะก๋า
8. ออกวงเกวี๋ยน
9. ปรมะ
10. บิดบัวบาน

2.3.2.5 ฟ้อนฉาบ

การฟ้อนฉาบแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์แนบแน่นของสังคีตศิลป์และนาฏยศิลป์ จังหวะลีลาของฉาบในฐานะเครื่องดนตรีสร้างความรู้สึกได้หลายอารมณ์ยามเมื่อสอดประสานไปกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ทั้งสนุกสนานเร้าใจ เข้มแข็ง หรือมีลูกเล่นหยอกล้อ พ่อครูพันจึงผสมผสานกับรูปแบบทางนาฏยศิลป์ให้เป็นกระบวนท่า ดังนี้

1. ฉาบสางหลวง
2. ฉาบสางเกิ่ง
3. ฉาบบิดบัวบาน
4. ฉาบเกี้ยวเกล้า
5. ฉาบหลดศอก
6. ฉาบปรมะ
7. ฉาบเกิ้ดหาญ
8. ต่างฉาบ
9. ฉาบเขยาะก๋า
10. ฉาบออกวงเกวี๋ยน
11. ฉาบบูชาตะวัน
12. ฉาบบูชาแม่ธรณี
13. ฉาบขอพรแม่ธรณี
14. ฉาบบูชาท้าวทั้งสี่
15. ฉาบแม่ธรณีรีดผม

จะเห็นได้ว่ามีการหยิบยืม เวียนใช้ เรียงลำดับแม่ท่าในการฟ้อนประเภทต่างๆ บางท่าเป็นแม่ท่าที่มีแต่โบราณ ใช้กันแพร่หลายทุกสำนัก อาจต่างกันไปบ้างที่ลีลา แต่มีบางท่าที่ไม่พบที่สำนักอื่น เช่นท่าปรมะ ซึ่งพ่อครูพันน่าจะได้แรงบันดาลใจจากปารมี 30 ทัศ ของครูบาศรีวิชัย (สมภพ เพ็ญจันทร์, สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2563) ปารมีหรือบารมี 30 ทัศ หมายถึงบารมีที่พระโพธิสัตว์บำเพ็ญเพื่อบ่มพระโพธิญาณ มีบารมี 10 อุปบารมี 10 และปรมัตถบารมี 10

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พ่อครูพันเป็นผู้สืบสานศิลปะการแสดงล้านนาให้ยั่งยืนอยู่เป็นศิลปะของชาติ ทั้งเป็นผู้แสดงและนำลูกศิษย์ไปแสดงในงานบุญประเพณีต่างๆ และยังให้ความรู้แก่นักเรียน นักศึกษาตามสถาบันการศึกษา และสืบสานภูมิปัญญาล้านนาที่บ้านของตนเองเป็นเวลายาวนานมากกว่า 60 ปีด้วยความทุ่มเทและเสียสละ ท่านไม่เคยเรียกร้องค่าเล่าเรียนใดๆ ทั้งสิ้น ท่านจึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงใหม่ ได้รับรางวัลเพชรล้านนาจากมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นครูภูมิปัญญารุ่นที่ 3 จากสภาการศึกษา และได้รับยกย่องสูงสุดเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน-ช่างฟ้อน) พุทธศักราช 2548

วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (2551) ได้อ้างอิงถึงหลักธรรมของพระพรหมคุณาภรณ์ ป.อ.ปยุตโต เพื่อแสดงถึงคุณสมบัติของพ่อครูพันที่มีความเป็นครูผู้ประเสริฐไว้ในรายงานการวิจัยเรื่องกระบวนการถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงพื้นบ้าน (กลองไชยมงคล) กรณีศึกษาพ่อครูมานพ ยาระณะว่า ผู้ทำหน้าที่สั่งสอนให้การศึกษาแก่ผู้อื่นโดยเฉพาะครู อาจารย์ พึงประกอบด้วยคุณสมบัติและประพฤติตน ดังนี้

1) เป็นกัลยาณมิตร

ปิโย หมายถึง น่ารัก มีเมตตากรุณา

ครุ หมายถึง น่าเคารพ หนักแน่น มีหลักการพึ่งพิงได้

ภาวปีโย หมายถึง น่าเจริญใจ มีภูมิปัญญาแท้จริง

วจนกขโม หมายถึง อดทนต่อถ้อยคำ พร้อมรับฟัง

คมภีรญจ กถं กตตา หมายถึง แถลงเรื่องล้ำลึกได้

โน จฏฐาเน นิโยชเย หมายถึง ไม่ชักนำในอฐาน

2) ตั้งใจประสิทธิ์ความรู้

อนุนุพพิกถา หมายถึง สอนให้มีขั้นตอนถูกต้องตามลำดับขั้น

ปริยายทัสสาวี หมายถึง จับจุดสำคัญมาขยายให้เข้าใจเหตุผล

อนุทยตา หมายถึง ตั้งจิตเมตตาสอนด้วยความปรารถนาดี

อนามิสันตร หมายถึง ไม่มีจิตเพ่งเล็งมุ่งเห็นแก่อามิส

อนุปหัจจ์ หมายถึง วางจิตตรงไม่กระทบตนและผู้อื่น

3) มีลีลาครูครบทั้งสี่

สันหัสสนา หมายถึง ชี้ให้ชัด

สมาทปนา หมายถึง ชวนให้ปฏิบัติ ซาบซึ้งในคุณค่าของการทำ

สนุตเตชนา หมายถึง เร้าให้กล้า

สัมปหังสนา หมายถึง ปลุกให้ร่าเริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) มีหลักตรวจสอบสาม คือ การตรวจสอบตนเอง
สอนด้วยความรู้จริง
สอนอย่างมีเหตุผล
สอนให้ได้ผลจริง
5) ทำหน้าที่ครูต่อศิษย์
แนะนำสั่งสอน และผึเกให้เป็นคนดี
สอนให้เข้าใจแจ่มแจ้ง
สอนศิลปวิทยาให้สิ้นเชิง
ส่งเสริมยกย่องความดี ความงาม ความสามารถให้ปรากฏ
สร้างเครื่องคุ้มภัยในสารทิศ หมายถึงสอนให้ใช้วิชาเลี้ยงชีพได้
(วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่, 2551,15-16)

หลักธรรมเหล่านี้ ใช่จะหาได้ครบถ้วนสมบูรณ์ในผู้ประกอบอาชีพครู อาจารย์ แต่พ่อครูพัน มานพ ยาระณะ ถึงพร้อมด้วยหลักธรรมทุกประการของความเป็นครูพ่อครูพัน มานพ ยาระณะ ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558 สิริรวมอายุได้ 80 ปี

2.4 ทฤษฎีการละครตะวันตก

งานวิจัยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” จำเป็นต้องสำรวจและสังเคราะห์องค์ความรู้และทฤษฎีการละครตะวันตกที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นประโยชน์และนำมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ ดังนี้

2.4.1 ทฤษฎีโศกนาฏกรรม: จุดเริ่มสัมพันธภาพของศาสนากับการละคร

ละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) เป็นรูปแบบละครที่เก่าแก่ที่สุดประเภทหนึ่งที่มีมาตั้งแต่สมัยกรีกก่อนยุคคริสตกาล ในปัจจุบันเรายังพบซากของโรงละครกลางแจ้งในเอเธนส์ที่มีสภาพสมบูรณ์พอที่จะบอกให้เรารู้ถึงความเจริญรุ่งเรืองของการศิลปะการละครในสมัยนั้น โศกนาฏกรรมกรีกเป็นตัวอย่างสำคัญแห่งอารยธรรมโลกที่แสดงให้เราเห็นว่าละครมีความสำคัญต่อสังคมอย่างไร มีจุดเริ่มและมีพัฒนาการแปรเปลี่ยนไปอย่างไร ทำให้เราตั้งคำถามเมื่อมองไปยังศิลปะการแสดงปัจจุบันที่ถูกตีค่าและสถานะว่าเป็นความบันเทิงเริงรมย์ หรือถือเป็นเครื่องบำรุงกิเลสเพราะเต็มไปด้วยภาพลวงที่ปลุกเร้า ยั่วเย้า จนอาจถึงมอมเมาให้ผู้ชมตกอยู่ในอารมณ์ใดอารมณ์หนึ่ง ความบันเทิงแทบจะเป็นขั้วตรงข้ามกับศีลธรรมและศาสนา แต่โศกนาฏกรรมกรีกเตือนให้เราตระหนักว่าจุดเริ่มของการละครมาจากศาสนาและมีขึ้นเพื่อชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์

คำว่า Tragedy เป็นศัพท์ที่มีรากมาจากภาษากรีก เป็นเค้าเงื่อนให้เราสืบค้นถึงที่มาโดยการแยกคำที่สนธิเข้าด้วยกันคือ Tragos (แพะ) และ Ode (เพลง) ความหมายของรากศัพท์ว่า “เพลงแพะ” นี้นำเราไปสู่ความเป็นมาเมื่อครั้งอาณาจักรกรีกนับถือศาสนาแบบพหุเทวนิยม เทพเจ้าที่มีความสำคัญที่สุดองค์หนึ่งในวิถีชีวิตของชาวกรีกคือเทพเจ้าไดโอนีซุส (Dionysus) ซึ่งถือเป็นเทพเจ้าแห่งพืชพันธุ์ธัญญาหาร ฤดูใบไม้ผลิ และเหล้าองุ่นมานานกว่า 1500 ปีก่อนคริสตกาล เมื่อเหล้าองุ่นมีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวกรีกเนื่องจากให้ความอบอุ่นและพลังงานในฤดูหนาว ยามที่พวกเขาดื่มเหล้าองุ่นครั้งใดย่อมเหมือนได้ดื่มจิตวิญญาณของเทพไดโอนีซุสด้วย ในเทศกาลเฉลิมฉลองเทพไดโอนีซุสที่จัดขึ้นประจำทุกปีในเมืองต่างๆ ที่มีชื่อเรียกว่า “รูรัล ไดโอนีเซีย” (Rural Dionysia) หากจัดในชนบท และ “ซิตีไดโอนีเซีย” (City Dionysia) หากจัดขึ้นในเมืองหลวงของอาณาจักรคือเอเธนส์ มีการแห่แหนรูปปั้นของเทพไดโอนีซุส ผู้คนในขบวนแห่ดื่มเหล้าองุ่นแล้วเกิดความศรัทธาอย่างฮึกเหิมต่อเทพเจ้าและส่วนหนึ่งของเทพเจ้าที่อยู่ในตัว ความรู้สึกนี้ทำให้พวกเขาร้องสรรเสริญบูชาเทพเจ้าไดโอนีซุสตลอดทางที่แห่รูปปั้นมายังกลางเมือง เพลงนี้ร้องขึ้นโดยอาศัยปฏิภาณอันเกิดขึ้นจากความศรัทธาและความภาคภูมิใจในชีวิต เป็นการร้องแบบด้นสด (Improvisation) เพลงนี้เรียกว่าเพลงดิธีแรมบ์ (Dithyramb) ต่อมาจึงมีการประพันธ์เพลงดิธีแรมบ์ไว้ล่วงหน้า แล้วรวบรวมกลุ่มนักร้อง (Chorus) มาขับร้องประสานกันเพื่อประกวดในเทศกาล นักร้องกลุ่มใดร้องได้ดีและได้รางวัลชนะเลิศก็จะได้รางวัลเป็นแพะ

ต่อมาในระหว่างการร้องเพลงดิธีแรมบ์เพื่อประกวดนี้ ชายชื่อเธสพิส (Thespis) ซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่มนักร้องนั้น เกิดความคิดสร้างสรรค์แยกตัวเองออกมาจากกลุ่มนักร้องแล้วร้องโต้ตอบกันเหมือนบทสนทนา นอกจากกลุ่มของเธสพิสจะได้รางวัลในครั้งนั้นแล้ว ยังส่งอิทธิพลให้เกิดความนิยมในรูปแบบดังกล่าว และเกิดการแสดงลักษณะนั้นสืบต่อมา คือมีนักแสดงและกลุ่มนักร้อง จึงถือได้ว่าเธสพิสคือนักแสดงคนแรกในประวัติศาสตร์การละคร

หลังจากนั้น รูปแบบการประกวดร้องเพลงสรรเสริญบูชาเทพเจ้าไดโอนีซุสก็เปลี่ยนไปเป็นรูปแบบของการแสดงละคร โดยเริ่มแรกมีนักแสดงตั้งแต่ 1, 2 จนถึง 3 คนกับกลุ่มนักร้องประสานเสียงซึ่งยังมีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องและเป็นร่องรอยหลักฐานที่มาจากการประกวดเพลงดิธีแรมบ์ เรื่องราวที่นำมาเล่นละครนี้เป็นเรื่องราวของเทพเจ้า วีรบุรุษที่ทุกคนรู้จักดีอยู่แล้ว เรียกว่าละครแทรจิดี้ (Tragedy) หรือละครโศกนาฏกรรม เป็นเรื่องที่แสดงถึงชะตากรรมและเป็นบทเรียนทางศีลธรรมให้แก่ผู้ชม ด้วยเหตุนี้ประชาชนทุกระดับจึงให้ความสำคัญกับการประกวดละครนี้มาก แม้แต่นักโทษก็ได้รับการปล่อยตัวให้มาชมละคร ในเทศกาลแต่ละครั้งที่มีระยะเวลาการจัดงาน 7 วัน ในแต่ละวันจะมีละครโศกนาฏกรรมแสดง 3 เรื่องและปิดท้ายด้วยละครเซเทอร์เพลย์ (Satyr Play) ซึ่งเป็นเหมือนละครตลกยั่วล้อโศกนาฏกรรมเพื่อเป็นการส่งให้ผู้ชมกลับบ้านด้วยความร่าเริงใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำว่า Tragedy จึงมีความหมายว่า “เพลงแพะ” เพราะมีที่มาจากเพลงดิธีแรมบ์เป็นสิ่งแสดงให้เห็นจุดกำเนิดของสัมพันธภาพอันแนบแน่นระหว่างศาสนากับละคร เมื่อการร้องเพลงดิธีแรมบ์พัฒนาเป็นละครเต็มรูปแบบและพุ่งขึ้นสู่จุดสูงสุดราว 500 ปีก่อนคริสตกาล ถือเป็น “ยุคทองของการละคร” ครั้งแรกในประวัติศาสตร์ เราควรตั้งข้อสังเกตว่ายุคทองของการละครครั้งแรกนี้มีปัจจัยสำคัญที่หล่อหลอมไม่ต่างจากยุคทองของการละครครั้งที่ 2 คือสมัยเอลิซาบีธัน (Elizabethan) ในศตวรรษที่ 16 ของอังกฤษ กล่าวคือ ทั้งชาวกรีกและชาวอังกฤษมีความภาคภูมิใจในความเป็นชาติ มีนักเขียนบทละครชั้นเลิศที่สร้างสรรค์วรรณกรรมการละครที่ทรงคุณค่าเป็นอมตะ และที่สำคัญคือละครเป็นของคนทุกคน มิได้จำกัดว่าเป็นเพียงเครื่องราชูปโภคสำหรับกษัตริย์ หรือชนชั้นใดโดยเฉพาะ

ที่กล่าวว่าละครเป็นของคนทุกคนนั้น มิได้หมายถึงเพียงแค่โอกาสในการเข้าชมละครเช่นในสมัยกรีกที่นักโทษก็ยังได้รับการปล่อยตัวให้มาร่วมเทศกาล หรือสมัยเอลิซาบีชันที่ปรากฏหลักฐานว่าโรงละครมีที่นั่งเตรียมไว้เพื่อคนทุกระดับชั้น แต่ยังหมายถึงกลวิธีการประพันธ์วรรณกรรมการละครที่คำนึงถึงคนทุกคน ทุกระดับชั้นในสังคม ผู้ชมละครกรีกมีจุดร่วมเดียวกันคือความศรัทธา ทุกคนรู้จักเรื่องราวที่นำมาแสดงละครดีอยู่แล้ว ส่วนละครในสมัยเอลิซาบีชันเช่นละครของวิลเลียม เชคสเปียร์ (William Shakespeare) มีตัวละครที่เป็นทั้งกษัตริย์ ขุนนาง สามัญชน ไปจนถึงตัวตลก ยามที่ผู้ชมชั้นสูงดื่มด่ำกับภาษากวีและปรัชญาลุ่มลึก คนรับใช้ที่ติดตามก็ยังสนุกสนานได้กับฉากที่ตัวละครสามัญชนเจรจากันด้วยภาษาธรรมดาแต่เปี่ยมด้วยไหวพริบ บางครั้งก็สองแง่สองง่าม ที่สำคัญวรรณกรรมการละครเหล่านี้มีแก่นความคิด (Theme) ที่มีความเป็นสากล ใช้ได้กับผู้ชมทุกคน ทุกเชื้อชาติภาษาทุกยุคสมัย ผู้วิจัยมีความเห็นว่าลักษณะอันเข้าถึงได้ของละครในยุคทองนี้ เป็นคุณสมบัติสำคัญที่ต้องตระหนักและพึงยึดถือเมื่อผู้วิจัยเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์บทในขั้นตอนต่อไป

ละครโศกนาฏกรรมกรีกที่ยังคงหลงเหลือมาจนถึงปัจจุบันเป็นผลงานของ 3 นักเขียนคนสำคัญคือ เอสคิลุส (Aeschylus) โซโฟคลิส (Sophocles) และยูริพิดิส (Euripides) แม้ในยุคแรกเช่นในงานของเอสคิลุส เราจะยังเห็นบทบาทของเทพเจ้าว่าเกี่ยวข้องกับมนุษย์อยู่มาก มีบทบาทในการตัดสินชี้ถูกชี้ผิด แต่บทบาทนั้นเริ่มน้อยลงจนเป็นเพียงการพูดถึงเท่านั้นในสมัยต่อมาเช่นในงานของโซโฟคลิส งานสำคัญเช่นอิดิปุส เร็กซ์ (Oedipus Rex) ของเขายังเอื้อให้เกิดการตั้งคำถามระหว่างชะตากรรม (Fate) ที่ถูกกำหนดโดยเทพเจ้ากับเจตจำนงเสรี (Free Will) ที่เกิดจากการตัดสินใจเลือกกระทำของมนุษย์เอง ซึ่งละครของโซโฟคลิสแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่และกล้าหาญของมนุษย์ผู้ไม่งอมืองอเท้ารอชะตากรรม แต่กล้ากำหนดชีวิตตนเอง และสิ่งนี้สะท้อนจิตวิญญาณความภาคภูมิใจในการเป็นมนุษย์ของชนในชาติ ส่วนในงานของยูริพีดิสนั้นเทพเจ้าแทบจะไร้บทบาทเสียด้วยซ้ำ

อย่างไรก็ดี หนังสือเรื่อง “ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล” (The Poetics of Aristotle) ซึ่งถือเป็นตำราด้านการประพันธ์เล่มแรกของโลกได้กล่าวถึงลักษณะร่วมในโศกนาฏกรรมกรีกที่ถือเป็นองค์ประกอบ คือ

1) โศกนาฏกรรมต้องเป็นเรื่องที่แสดงถึงความทุกข์ทรมานของมนุษย์ และจบลงด้วยความหายนะของตัวละครเอก

2) ตัวละครเอกในโศกนาฏกรรมต้องมีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) แต่ในขณะเดียวกันก็มีข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) และข้อบกพร่องผิดพลาดนี้เองที่นำพาให้ตัวละครเอกเดินไปสู่หายนะในท้ายที่สุด

3) ละครโศกนาฏกรรมต้องนำพาให้ผู้ชมไปสู่ภาวะแห่งความสงสารและความกลัว (Pity and Fear) ซึ่งจะทำให้ผู้ชมเกิดความรู้แจ้งทางปัญญา (Enlightenment) และนำไปสู่การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) อันเป็นจุดมุ่งหมายสำคัญสูงสุดของโศกนาฏกรรม

4) ละครโศกนาฏกรรมต้องประพันธ์ขึ้นด้วยศิลปะแห่งการใช้ภาษา มีความงดงาม ทรงคุณค่าเป็นวรรณกรรมจะเห็นได้ว่า จุดมุ่งหมายสูงสุดของโศกนาฏกรรมกรีกมุ่งผลในระดับจิตวิญญาณ การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) นี้ยังเป็นที่ถกเถียงดีความของนักการละครมาจนถึงสมัยปัจจุบันว่าเกิดขึ้นได้อย่างไร ความรู้สึกในภาวะเช่นนั้นเป็นอย่างไร ถึงแม้จะมีข้อสันนิษฐานที่ต่างกันออกไปแต่ก็ล้วนแสดงให้เห็นว่าละครมีจุดประสงค์เดียวกันกับศาสนา

ผู้วิจัยเห็นว่าองค์ประกอบสำคัญเหล่านี้ตลอดจนกระบวนการทางอารมณ์ที่ผู้ประพันธ์จะนำพาผู้ชมไปสู่จุดมุ่งหมายสูงสุดคือการชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ประดุจการเข้าร่วมฟังคำสอนทางศาสนานี้เป็นเรื่องน่าสนใจ สมควรได้รับการทดลองเพื่อขยายความในขั้นตอนการดำเนินการวิจัยต่อไป

2.4.2 ทฤษฎีละครสมัยใหม่ของตะวันตก: เมื่อละครตามหาสัจธรรม

คำว่า “ละครสมัยใหม่” (Modern Drama) หมายถึงละครที่เกิดขึ้นราวปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 ในโลกตะวันตกที่มีความเปลี่ยนแปลงในทุกมิติ ความเจริญด้านการศึกษาที่ครอบคลุมทั่วถึงในหลายประเทศทำให้คนเข้าถึงความรู้ได้อย่างเท่าเทียม มหาวิทยาลัยเกิดขึ้นมากมายทั่วสหรัฐอเมริกา นอกจากการศึกษาจะมีอิทธิพลด้านมุมมองต่อสิ่งรอบตัว โลก และชีวิตของคนในสมัยนั้นให้มีวิธีคิดที่เป็นวิทยาศาสตร์มากขึ้นแล้วยังส่งอิทธิพลต่อศิลปะอีกด้วย กล่าวคือศิลปะก็พึงต้องสะท้อนความจริงเช่นกันแม้จะเป็นความจริงทางศิลปะ (Artistic Truth) กระแสในวงการจิตรกรรม วรรณกรรมต่างให้ความสำคัญกับความจริงที่สมเหตุสมผล จะมีก็แต่การละครเท่านั้นที่ยังมีความไม่สมจริง ไม่สมเหตุสมผลของละครเมโลดรามา (Melodrama) ที่มุ่งเน้นความเร้าอารมณ์ผู้ชมเป็นหลัก ตัวละครในเมโลดรามานั้นมีลักษณะตายตัว (Typed Character) คือดีด้านเดียวหรือร้ายด้านเดียว โครงเรื่องก็ซ้ำไปซ้ำมา เปลี่ยนก็เพียงตอนจบเท่านั้น นักคิดนักเขียนในสมัยนั้นจึงเริ่มคิดว่าการละครยังหันหลังให้วิทยาศาสตร์ เราหาความสมจริงเหมือนมนุษย์จากตัวละครในเมโลดรามาไม่ได้เลย อีกทั้งการแสดง (Acting) ก็เป็นการเสแสร้งแกล้งทำ ตีสีหน้า เค้นอารมณ์ ตัวละครแม้จะมีบทสนทนาโต้ตอบกันแต่ไม่สื่อสารกันจริง ไม่แม้แต่จะมองหน้าหรือสบตากันเพราะนักแสดงมัวแต่หันหน้าออกไป

หาผู้ชมเพื่ออวดตัวเองให้กับแฟนละครของตนดู จึงเกิดเป็นขบวนการของนักคิด นักเขียน และนักการละครที่คิดค้นรูปแบบละครและการแสดงที่สมจริงขึ้น

บทละครสำคัญหลายเรื่องในสมัยนี้แสดงให้เราเห็นถึงความพยายามที่นักเขียนจะนำเสนอความสมจริงในการสร้างลักษณะนิสัยตัวละคร เอมีล โซลา (Emile Zola) เขียนบทละครเรื่อง “เตแรส ราแก็ง” (Therese Raquin) แต่บทนำที่เขาเขียนขึ้นสำหรับบทละครเรื่องนี้ที่ชื่อว่า “เลอ นาตูแร็ลลิสเมอ โอ เตอาตเทรอ” Le Naturalisme au théâtre) กลับเป็นปรากฏการณ์สำคัญและส่งอิทธิพลต่อนักเขียนอื่นๆ มากกว่า ในบทนำนั้นโซลาได้อธิบายว่ามนุษย์เกิดมาโดยมีอิทธิพลของพันธุกรรม (Heredity) สิ่งแวดล้อม (Environment) และเหตุการณ์เฉพาะหน้า (Circumstances) ครอบงำอยู่อย่างไม่อาจหลีกหนีได้ พฤติกรรมของมนุษย์จึงอธิบายได้จากสามสิ่งนี้ ไม่มีใครที่เป็นคนดีบริสุทธิ์เหมือนสีขาว ไม่มีใครชั่วร้ายเป็นสีดำ แต่ละคนมีแง่มุมของพฤติกรรมที่หลากหลายตามแต่สถานการณ์ และหากเราพิจารณาพฤติกรรมของมนุษย์ตามแนวทางที่โซลาเสนอนี้ เราจะประณามใครว่าเลวโดยไร้เหตุผลไม่ได้เลย หรือมองอีกมุมหนึ่งเราอาจกล่าวได้ว่า ไม่มีมนุษย์คนไหนน่าสงสารเห็นใจไปกว่าใคร เพราะทุกคนล้วนตกอยู่ในอิทธิพลของปัจจัยทั้งสามนี้รวมทั้งตัวเราเองด้วย แนวคิดในการสร้างลักษณะตัวละคร (Characterization) เช่นนี้ตรงข้ามกับตัวละครของเมโลดรามาโดยสิ้นเชิง หรืออาจกล่าวได้ว่าไม่เคยมีตัวละครในยุคสมัยใดที่ถูกวางโดยคำนึงถึงรายละเอียดทั้งการเลี้ยงดู สังคม เศรษฐกิจ ศาสนา ค่านิยมจิตวิทยา จนถึงลักษณะทางพันธุกรรมซึ่งเป็นผลมาจากอิทธิพลการศึกษาทางวิทยาศาสตร์เช่นนี้มาก่อน ตัวละครจึงมีลักษณะที่มองได้รอบด้าน (Well-rounded Character) มีความสลับซับซ้อนแต่สมเหตุสมผล นักเขียนคนสำคัญที่ร่วมในแนวทางนี้เช่นเฮนริก อิบเซ็น (Henrik Ibsen) ได้สร้างตัวละครในบทละครเรื่อง “วิญญาณหลอน” (Ghosts) ที่อธิบายพฤติกรรมตามหลักของโซลานี้ เช่นเดียวกับออกัสต์ สตรินด์เบิร์ก (August Strindberg) ที่เขียนบทละครเรื่อง “มิสจูลี่” (Miss Julie) โดยให้ความสำคัญในรายละเอียดของการเลี้ยงดู จิตวิทยา ไปจนถึงสภาวะอารมณ์ที่แปรปรวนจากธรรมชาติทางชีววิทยา

2.4.2.1 สตานิสลาฟสกีกับ “สัจจะแห่งศิลป์” ในการแสดง

ไม่เพียงแต่วงการวรรณกรรมการละครเท่านั้นที่เกิดความตื่นตัวกับ “ความจริง” ที่พึงมีอยู่ในงานศิลปะ ด้านการแสดงก็เกิดการคิดค้นเพื่อเข้าถึงความสมจริงในการแสดงเช่นกัน บุคคลสำคัญที่แนวคิดของเขายังมีอิทธิพลตราบจนถึงปัจจุบันคือคอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี

สตานิสลาฟสกี คือ ผู้ศึกษา ค้นคว้า ทดลองการแสดงอย่างเป็นระบบ เป็นทั้งนักแสดงผู้กำกับการแสดง และครูสอนการแสดงผู้ทำให้การแสดงเป็นศาสตร์หนึ่งมาจนทุกวันนี้ แต่คนส่วนใหญ่ยังมีความเข้าใจระบบวิธีของสตานิสลาฟสกีคลาดเคลื่อนหรือไม่รู้แจ้งแทงตลอด บ้างก็ยึดถือบางหลักการของเขาเป็นสรณะ ทั้งที่ความจริงแล้วหลักการนั้นสตานิสลาฟสกีเองก็ค้นพบว่าไม่

เหมาะสมในภายหลัง ส่วนบางคนก็ปฏิเสธหลักของสตานิสลาฟสกีโดยสิ้นเชิง ปัญหาเหล่านี้เกิดขึ้นในประเทศไทยด้วยเช่นกัน เพราะการเรียนการสอนการแสดง หรือผู้สนใจศึกษาทฤษฎีการแสดงอาจไม่ได้ศึกษาทฤษฎีของ สตานิสลาฟสกีในเชิงประวัติและวิวัฒนาการ แต่ด่วนหยิบบางทฤษฎี บางแบบฝึกหัดไปใช้เหมือนเป็นสูตรสำเร็จโดยไม่ทราบความเป็นมาเป็นไป

ผู้วิจัยจะสรุปทฤษฎีของสตานิสลาฟสกีเฉพาะ “แก่น” เพื่อประโยชน์ในการใช้งานในขั้นตอนต่อไปจากหนังสือสำคัญของเขาคือ “แอน แอ็คเตอร์ พรีแพร์ส” (An Actor Prepares) “บิวดิ้ง เอ คาแร็กเตอร์” (Building a Character) และอัตชีวประวัติของเขาคือ “มาย ไลฟ์ อิน อาร์ต” (My Life in Art) โดยจะแบ่งเป็นแนวคิดช่วงแรกและช่วงหลัง

1) แนวคิดช่วงแรก (1911-1916) : ความทรงจำทางอารมณ์ (Emotional Memory)

ในช่วงแรกที่สตานิสลาฟสกีสอนการแสดง แนวคิดเรื่องการค้นหาชีวิตภายใน (Inner Life) ของตัวละครได้รับอิทธิพลจากนักคิด นักวิทยาศาสตร์ และปราชญ์หลากหลายแขนง โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักจิตวิทยาชาวฝรั่งเศส เตโอดูล อาร์มองด์ ริโบต์ (Theodule Armand Ribot) (1839-1916) ริโบต์เป็นผู้ริเริ่มใช้ศัพท์คำว่า“Affective Memory” ซึ่งสตานิสลาฟสกีนำมาใช้โดยเปลี่ยนเป็น “Emotional Memory” ความทรงจำทางอารมณ์คือการหวนย้อนเหตุการณ์จริงในอดีตที่บักแสดงเคยประสบให้กลับมาอีกครั้งหนึ่งเพื่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกจากประสบการณ์นั้นอีกครั้ง อารมณ์ที่ได้จะถูกนำมาใช้ในเหตุการณ์ของละครเพื่อเติมเต็มบทบาทด้วยแง่มุมที่ลึกซึ้งและความรู้สึกร่วม “เฉพาะตัว” ของนักแสดง สตานิสลาฟสกีเชื่อในตอนนั้นว่ามีความจำเป็นที่เหตุการณ์นั้นควรเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีตที่ผ่านมานานพอสมควรของนักแสดงมากกว่าเหตุการณ์ที่เพิ่งผ่านมาไม่นาน เพราะ “เวลา” จะกลั่นกรองอารมณ์ความรู้สึกนั้น และ “การแสดง” คือ เครื่องกรองอารมณ์ความรู้สึกในความทรงจำนั้นอย่างวิเศษคุณภาพในการแสดงของนักแสดงขึ้นอยู่กับความจริงใจต่อประสบการณ์ที่เขามีเหล่านั้นประสบการณ์ที่จริงใจของนักแสดงที่ส่งผ่าน “เครื่องกรองแห่งกาลเวลา” ที่จะแปรรูปประสบการณ์ที่มีค่าเหล่านั้นเป็น “กวีนิพนธ์แห่งการใคร่ครวญถึงประสบการณ์ชีวิต”

หากพิจารณาจากแนวคิดและวิธีปฏิบัติช่วงแรกของสตานิสลาฟสกี นักแสดงมีชีวิตอยู่บนเวที อาจถือเป็นประสบการณ์จริงบนเวที แต่ไม่ใช่ชีวิตจริง อารมณ์บนเวทีก็ไม่ใช่อารมณ์อย่างในชีวิตจริง แม้แต่ สตานิสลาฟสกีเองก็ยอมรับว่าอารมณ์บนเวทีคือประสบการณ์ที่ถูก “ผลิตซ้ำ” ไม่ใช่ประสบการณ์ปฐมภูมิ นักแสดงหวนดึงเอาอารมณ์ที่ต้องการในตัวมาใช้โดยการนึกถึงประสบการณ์ที่เคยมีอารมณ์นั้น (Emotional Recall)

เพียงระยะเวลาไม่นาน สตานิสลาฟสกีได้สังเกตเห็นถึงช่องว่างระหว่างกายกับจิตของนักแสดง รวมถึงความไม่สอดคล้องสัมพันธ์กันระหว่างกายกับจิตในกระบวนการฝึกนักแสดง เขายอมรับว่านักแสดงทุ่มเทเวลาวันแล้ววันเล่าเพื่อค้นหาชีวิตภายในเพื่อดึงเอาอารมณ์ความรู้สึกจากประสบการณ์ส่วนตัวที่ผ่านพ้นไปแล้วกลับมาใช้โดยแทบไม่ได้คำนึงถึงการแสดงออกทางกายภาพเลย ดังนั้นสิ่งที่ได้คือนักแสดงพยายามสร้างลักษณะเชิงกายภาพของตัวละครที่เขาแสดงขึ้นภายหลัง ซึ่งก็สายเกินไปเสียแล้วเพราะอารมณ์ภายในของนักแสดงได้ครอบงำเสียจนการแสดงออกทางกายภาพที่เกิดขึ้นนั้นดูไม่ชัด ไม่สดใหม่ และยังขาด “ความเป็นละคร” ที่ไม่ว่าอย่างไรก็ย่อมต่างจากชีวิตประจำวัน สตานิสลาฟสกีจึงเริ่มตระหนักว่า “ความจริงภายใน” และ “ความจริงภายนอก” ต้องสัมพันธ์กันอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ ประสบการณ์ภายในกับการแสดงออกภายนอกมีจุดเชื่อมถึงกัน แนวคิดนี้ได้รับการรับรองให้หนักแน่นขึ้นจากนักวิทยาศาสตร์หลายคน เช่น อิวาน พาฟลอฟ (Ivan Pavlov) และ ไอ เอ็ม เซเชนอฟ (I.M. Sechenov) เขาจึงปฏิเสธทฤษฎีเรื่อง “ความทรงจำทางอารมณ์” ในช่วงแรกของเขา แล้วทดลองกระบวนการฝึกนักแสดงด้วยแนวทางใหม่ กระบวนการนี้เน้นที่วิธีกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกจากประสบการณ์ด้วยการกระทำที่เป็นรูปธรรม

2) แนวคิดช่วงหลัง (1934-1938): ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions)

ด้วยเหตุที่ยังไม่มีตำราการแสดงภาษาไทยกำหนดคำแปลหรือคำที่ใช้เรียกแทน The Method of Physical Actions ของสตานิสลาฟสกี ผู้วิจัยจึงขอสร้างข้อตกลงว่าจะใช้คำว่า “กรรมรูปธรรม” แทนคำภาษาอังกฤษ ทั้งนี้เพราะในความหมายภาษาอังกฤษไม่ได้หมายถึงเพียงแค่การกระทำทางกาย หรือการกระทำภายนอกเท่านั้น แต่หมายรวมทั้งแรงขับเคลื่อนภายในที่ก่อให้เกิดการกระทำที่เป็นรูปธรรม

สตานิสลาฟสกีเสนอว่าชุดของกรรมรูปธรรมที่จัดเรียงลำดับอย่างมีวัตถุประสงค์จะช่วยกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของนักแสดงให้เกิดขึ้นในการแสดงได้ เหตุเพราะอารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้นอยู่ลึกในระดับจิตใต้สำนึกบ้าง จิตสำนึกบ้าง และไม่มีหนทางใดที่จะนำพาให้ขึ้นมาปรากฏบนพื้นผิวเบื้องบนได้โดยตรง จึงจำเป็นต้องด้นหาวิธีโดยอ้อม เขาจึงค้นหาวิธีที่จิตสำนึกจะนำพาไปสู่จิตใต้สำนึกโดยสร้าง “ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม” (The Method of Physical Actions) ซึ่งเปรียบเสมือนแผนที่ที่เป็นรูปธรรมสำหรับนักแสดง แผนที่จิตสำนึกรูปธรรมที่จะกระตุ้นเร้าและดึงเอาอารมณ์ความรู้สึกในจิตใต้สำนึกของนักแสดงออกมาได้ตามที่สตานิสลาฟสกีได้คิดค้นและทดลองมีดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1) หน่วยและความต้องการ (Units and Objectives)

"หน่วย" คือส่วนย่อยของฉาก ในแต่ละหน่วยจะต้องมี "ความต้องการ" ของแต่ละตัวละคร หน่วยจะเปลี่ยนไปเมื่อตัวละครเกิดความต้องการที่เปลี่ยนไป สตานิสลาฟสกีเสนอว่าความต้องการนั้นต้อง "แสดงได้ " หรือ "กระทำได้" และตัวละครจะกระทำเพื่อหวังผลอย่างใดอย่างหนึ่งให้เกิดขึ้นกับตัวละครอีกฝ่ายหนึ่ง เมื่อกระทำแล้วจึงเกิดผลกระทบเป็นการกระทำย้อนกลับ ความต้องการที่ "แสดงได้" หรือ "กระทำได้" นี้ เช่น ต้องการแก้แค้นให้สาสม ต้องการยั่วยวนให้หลงใหล ต้องการทำให้เขาไว้วางใจ มนุษย์แต่ละครจะหาวิถีทางเพื่อกระทำความต้องการเหล่านั้นให้สำเร็จด้วยวิธีที่ต่างกัน นักแสดงแต่ละคนจึงแสดงไม่เหมือนกัน และเมื่อบรรลุหรือไม่บรรลุความต้องการในหน่วยย่อยนั้นแล้ว จึงเริ่มความต้องการในหน่วยต่อไป การกำหนดให้นักแสดง "รำพึง" "คิด" "จำ" ไม่ถือว่าเป็นความต้องการที่ "แสดงได้"หรือ "กระทำ"ได้

2.2) แกนแห่งการกระทำและความต้องการสูงสุด (Through Line of Action and Super objective)

เมื่อหลายหน่วยและหลายความต้องการประกอบกันขึ้นตลอดเรื่อง เราจะเห็นแผนที่การเดินทางของตัวละครว่าแกนแห่งการกระทำ (Through Line of Action) ของเขาคืออะไร และทำไปเพื่อนำไปสู่ความต้องการสูงสุด (Super objective) ได ยกตัวอย่างเช่นความต้องการสูงสุดคือความรักจากคนที่เรารัก แกนแห่งการกระทำคือทำทุกอย่างเพื่อให้เขารัก ความต้องการในแต่ละหน่วยจึงมีทั้งเอาใจ สร้างความประทับใจ ยั่วล้อให้อารมณ์ดี ทำให้ตื่นเต้น ฯลฯ ทั้งหมดนี้นำไปสู่ความต้องการสูงสุดทั้งสิ้น ทำให้นักแสดงเห็นภาพรวมอย่างมีเอกภาพ แกนแห่งการกระทำจึงเปรียบเหมือนกระดูกสันหลัง (Spine) ส่วนความต้องการในหน่วยย่อยคือข้อกระดูกสันหลัง (Vertebrae)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3) การวิเคราะห์บทผ่านการกระทำ (Analysis of Text through Action)

สตานิสลาฟสกีเสนอว่านักแสดงควรต้องถามตัวเองในฐานะตัวละครว่า "ฉันทำอะไร" "ฉันทำทำไม" และ "ฉันทำอย่างไร" คำตอบที่ได้จะช่วยให้นักแสดงทั้งเข้าใจตัวละครและเข้าใจจุดมุ่งหมายของละครเรื่องนั้น ในกระบวนการช่วงแรกของสตานิสลาฟสกีเขาใช้ระยะเวลายาวนานนับเดือนในการนั่งวิเคราะห์ "บนโต๊ะ" กับนักแสดง พยายามแบ่งย่อยบทละครออกเป็นส่วนเล็กๆ แต่ในระยะหลังเขาจึงเปลี่ยนแนวทางปฏิบัติเพราะเขาคิดได้ว่ากระบวนการเช่นนั้นอาจนำไปสู่การแบ่งแยกอารมณ์กับพฤติกรรม เขาจึงเริ่มกระบวนการซ้อมแทบจะทันทีหลังจาก

ที่คุยเรื่องความคิดหลักของเรื่องกับนักแสดง การวิเคราะห์พฤติกรรมการแสดงออกทางกายภาพที่มาจากสภาวะจิต (Psycho-physical Behavior) จะกระทำในการซ้อมบนเวทีพร้อมกันไปเลย

2.4) สัจจะ ความเชื่อ และมนต์สมมติ (Truth, Belief and "Magic If")

สตานิสลาฟสกีย้ำเสมอว่าความจริงบนเวทีหรือความจริงในละครแตกต่างจากความจริงในชีวิตจริง การแสดงคืองานสร้างสรรค์จากจินตนาการ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกีใช้คำว่า "สัจจะของฉาก" (Scenic Truth) โดยให้คำจำกัดความว่าหมายถึงความจริงในเรื่องราวที่สร้างสรรค์ขึ้นจากจินตนาการ ซึ่งแตกต่างจากความจริงในชีวิตจริงที่เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติตามความเป็นจริง ในประเด็นนี้ผู้วิจัยเสนอว่าเราควรต้องแยกความจริงทางศิลปะหรือ "สัจจะแห่งศิลป์" (Artistic Truth) ออกจาก "ความเป็นจริง" (Reality) สตานิสลาฟสกีมีทัศนะว่านักแสดงคือผู้สร้างความจริงทางศิลปะให้เกิดขึ้นบนเวทีตัวละครบางตัวอยู่ในสภาวะทางจิตที่ในความเป็นจริงแล้วควรต้องพบจิตแพทย์เพื่อบำบัด หากนักแสดงเข้าไปอยู่ในสภาวะเดียวกันนั้นบนเวทีคงทำให้ผู้ชมสับสนระหว่าง "สัจจะแห่งศิลป์" ของละครกับความเป็นจริง นักแสดงจะเข้าถึงสัจจะแห่งศิลป์นี้ได้ด้วยความเชื่อในมนต์สมมติ (Magic If) คือเชื่อว่า "หากฉันตกอยู่ในสภาวะเดียวกันกับตัวละคร ฉันจะทำอย่างไร" มนต์สมมติอันทรงพลังจะช่วยให้นักแสดง "เลือก" การกระทำที่ปรากฏบนเวทีได้อย่างสมจริงน่าเชื่อ และเป็นหน้าที่ของนักแสดงที่ต้องทำให้ผู้ชมเชื่อในสิ่งที่ตนเชื่อซึ่งสตานิสลาฟสกีใช้คำว่า "สัจจะของฉาก" นั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5) จินตนาการ (Imagination)

สตานิสลาฟสกีเปรียบการเรียนรู้ระเบียบวิธีว่าด้วย "กรรมรูปธรรม" นี้กับการเรียนรูปแบบไวยากรณ์ของภาษา ความเข้าใจในไวยากรณ์เพียงอย่างเดียวไม่อาจทำให้พูดหรือเขียนได้ดี กรรมรูปธรรมจึงเป็นเพียง "เทคนิค" เท่านั้น แต่จะใช้ได้ผลดีก็ต่อเมื่อนักแสดงมีจินตนาการอันเหลือประมาณ จะสังเกตได้ว่าสตานิสลาฟสกีเน้นจินตนาการเพื่อให้ความสำคัญกับ "ความเป็นละคร" มากกว่าการพยายามลอกเลียนแบบความเป็นจริง เขากล่าวว่า

> ไม่มีสิ่งที่เรียกว่าความเป็นจริงบนเวที ศิลปะคือผลิตผลแห่งจินตนาการ เหมือนอย่างที่งานของนักการละครควรจะเป็นเช่นกัน เป้าหมายของนักแสดงคือการใช้เทคนิคที่จะเปลี่ยนบทละครให้กลายเป็นความจริงทางการละคร ในกระบวนการนี้จินตนาการมีบทบาทสำคัญมากที่สุด
>
> (Konstantin Stanislavski, 1968: 40)

จินตนาการจึงเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งสำหรับนักแสดง นักแสดงจะเชื่อในสถานการณ์ที่ผู้เขียนกำหนด (Given Circumstances) ไปจนถึงมีความต้องการ (Objectives) ในแต่ละหน่วย (Unit) ได้ล้วนแล้วแต่ต้องใช้จินตนาการทั้งสิ้น

2.6) ความหมายใต้คำพูด (Subtext)

สตานิสลาฟสกีให้ความสำคัญกับความหมายใต้คำพูด (Subtext) นักแสดงต้องใช้จินตนาการว่าเบื้องลึกของคำพูดหรือบทเจรจาที่บักเขียนบทละครเขียนขึ้นนั้น แท้จริงแล้วตัวละครต้องการหมายถึงอะไร แอบซ่อนความรู้สึกสิ่งใด หมายความตามนั้นหรือหมายความอย่างอื่น มีความหมายแฝงหรือไม่ เขากล่าวว่า “ผู้ชมมาดูละครก็เพื่อมาฟังความหมายใต้คำพูด พวกเขาอ่านบทเอาเองที่บ้านก็ได้” (Konstantin Stanislavski, 1968: 28) ความหมายใต้คำพูดนี้นักแสดงสามารถแสดงออกให้เป็นรูปธรรมได้จากน้ำเสียง ท่าทาง การจัดวางร่างกาย การหยุดเว้น และทางเลือกในแต่ละการกระทำ

2.7) แรงผลักดันทางใจ (Motivation)

แรงผลักคันทางใจ (Motivation) เป็นส่วนหนึ่งที่ไม่อาจแยกออกจากความรู้สึก (Feelings) และใจ หรือความคิด (Mind) สตานิสลาฟสกีเคยกล่าวในระยะแรกของเขาว่าองค์ประกอบทั้งสามนี้คือ “นาย” หรือ “ตัวผลักดันทางจิตในชีวิตของเรา” (Stanislavki, 1968: 247) เขาย้ำว่านักแสดงถูกผลักดันทั้งจากอารมณ์และความคิดให้เลือกกรรมรูปธรรม

ริชาร์ด ฮอร์นบี (Richard Hornby) ได้ช่วยอธิบายความแตกต่างระหว่าง “แรงผลักดันทางใจ” กับ “ความต้องการ” ว่าแรงผลักดันทางใจนั้นเราต้องย้อนกลับไปมองเชิงจิตวิทยาในอดีต ในขณะที่ความต้องการนั้นเราต้องมองไปข้างหน้าเพื่อมุ่งหาการกระทำ แรงผลักดันทางใจจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งเชิงจิตวิทยาของแนวสัจนิยม นอกจากนี้เขายังตั้งข้อสังเกตอีกว่าแนวละครก่อนสัจนิยม หรืออาจจะก่อนจิตวิทยาด้วยซ้ำ ไม่เคยให้ความสำคัญเรื่องแรงผลักดันทางใจเลย ตัวละครไม่มีภูมิหลังความเป็นมาที่ส่งผลต่อลักษณะนิสัยในปัจจุบัน และยังอาจพบในละครอาวังต์การ์ด (Avant Garde) ในสมัยต่อมาเช่นละครแนวแอ็บเสิร์ด (Absurd) Theatre) (Hornby, 1995: 66)

2.8) สมาธิ (Concentration)

สตานิสลาฟสกีตระหนักดีว่านักแสดงสามารถสูญเสียสมาธิ (Concentration) ได้ง่ายบนเวที การมีอยู่ของผู้ชมในโรงละครก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้สมาธิของนักแสดงไขว้เขวได้ แต่ทั้งนี้เขาไม่ได้สอนให้นักแสดงปฏิเสธหรือ “ลืม” การมีอยู่ของผู้ชมไปโดยสิ้นเชิง เพราะเขาเชื่อว่าผู้ชมมีความสำคัญเปรียบเสมือน “ผู้ร่วมสร้างสรรค์” ศิลปะการละคร เขาจึงมุ่งหาการกำหนดสมาธิของนักแสดงให้อยู่ในขอบเขต เช่น มีสมาธิอยู่กับสิ่งของ หรือคู่ในการแสดง การมีสมาธิและพินิจพิจารณาสิ่งของเช่นปืน กรอบรูป สมุดบันทึก อาจกระตุ้นให้นักแสดงเกิดความคิด ความรู้สึก และความต้องการที่จะกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่งด้วยสิ่งของนั้น ซึ่งก็ต้องผนวกด้วยจินตนาการและองค์ประกอบในข้ออื่นๆ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ในแง่นี้อาจกล่าวได้ว่าสมาธิก่อให้เกิดความคิด (Intellectual Concentration) แล้วนำไปสู่อารมณ์ความรู้สึก (Emotional Concentration) ได้ในที สุดสตานิสลาฟสกีตระหนักถึงผลเสียของการสูญเสียสมาธิว่าจะทำให้นักแสดงไม่สามารถใช้เครื่องมือหรือวัตถุดิบที่ตนเองมีได้เลย ทั้งร่างกายก็ดูจะกลายเป็นอัมพาตไปเมื่ออยู่ต่อหน้าผู้ชม นักแสดงจึงต้องฝึกนั่ง ยืน เดินใหม่ เขาหาวิธีโดยให้นักแสดงรู้สึกถึงวงกลมขนาดเด็กที่ล้อมรอบตัวเขา สนใจแต่เฉพาะสิ่งที่อยู่ในรัศมีของวงกลมนั้น นักแสดงจะรู้สึกปลอดภัย (การฝึกนั้นเป็นที่มาของแบบฟิกหัด “โดดเดียวกลางฝูงชน” (Public Solitude) ที่ยังใช้กันแพร่หลายและมีการแต่งเติมเสริมต่อดัดแปลงจนกลายเป็น “ช่วงเวลาส่วนตัว” (Private Moment) โดยสกุลช่างอเมริกัน) ไม่ว่าจะเดินไปไหนวงกลมนี้ก็ยังตามเขาไป จากนั้นให้คิดว่าวงกลมนั้นใหญ่ขึ้นเรื่อยๆ จนสุดของของแสงไฟ แต่นั่นเป็นเพียง “สมาธิภายนอก” (External Concentration) เขาเสนอว่าการแสดงที่ดีนักแสดงต้องมี “สมาธิภายใน” (Internal Concentration) อยู่กับชีวิตตัวละครที่จินตนาการขึ้น สถานการณ์ที่ถูกกำหนดและความต้องการของตัวละคร สมาธิภายในนี้ยังสัมพันธ์กับประสาทสัมผัสทั้งห้า (Five Senses) ที่นักแสดงจะต้องรู้สึกได้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.9) การผ่อนคลาย (Relaxation)

ปัจจุบันในทุกสำนักการแสดงล้วนเชื่อในเรื่องการผ่อนคลาย (Relaxation) เรามักพบเห็นนักเรียนการแสดงหรือนักแสดงเริ่มต้นการเข้าสู่บทบาทการแสดงด้วยการผ่อนคลายโดยวิธีอบอุ่นร่างกาย กระตุ้นกล้ามเนื้อให้ทำงาน สตานิสลาฟสกีกล่าวถึงประเด็นนี้โดยเน้นที่กล้ามเนื้อ เขาเห็นว่านักแสดงจะควบคุมเครื่องมือและวัตถุดิบทั้งภายนอกและภายในของตนเองได้ก็ต่อเมื่อมีการผ่อนคลายกล้ามเนื้อเพราะ “ความเกร็งของกล้ามเนื้อแทรกแซงประสบการณ์ทางอารมณ์ภายใน” (Stanislavski, 1968: 66)

จริงอยู่ที่การผ่อนคลายกล้ามเนื้อจะช่วยให้ความเกร็ง ความตึงของกล้ามเนื้อในร่างกายหายไปได้ แต่ผู้วิจัยมีความเห็นว่าคำกล่าวของสตานิสลาฟสกีมีความคลุมเครือสามารถตีความได้หลายนัย ความเกร็งของกล้ามเนื้อ “แทรกแซง” ประสบการณ์ทางอารมณ์ภายในได้จริง และในชีวิตจริงยามที่เราตกอยู่ในสถานการณ์คับขัน น่าตระหนก กล้ามเนื้อของเราไม่ได้ผ่อนคลาย แต่อาจเกร็งจนตัวสั่น ดังนั้นเราน่าจะตีความหมายการผ่อนคลายว่า การเตรียมให้ร่างกายและจิตใจให้อยู่ในสภาวะที่พร้อมและควบคุมได้ ไม่ได้หมายถึงผ่อนคลายเสียจนปราศจากการควบคุม เช่นเดียวกับนาฏยศิลป์ที่ต้องอาศัยการควบคุมกล้ามเนื้อที่มีทั้งยืด เหยียด เกร็ง ผ่อนในบางครั้ง

2.10) สื่อสัมพันธ์ (Communion)

สื่อสัมพันธ์ (Communion) ในความหมายของสตานิสลาฟสกีคือ การสื่อสารของนักแสดงที่สามารถส่งไปถึงผู้ชม การสื่อสารนี้ในละครไม่อาจทำได้โดยตรง แต่นักแสดงจะต้องสื่อสารกับนักแสดงคนอื่นบนเวทีอย่างมีพลังพอที่จะให้ “สาร” นั้นยึดโยงความสนใจและความเข้าใจของผู้ชมทั้งโรงละครไว้ได้ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้คำว่า “สื่อสัมพันธ์” มากกว่า “การสื่อสาร” ธรรมดา เพราะสตานิสลาฟสกีชี้ให้เห็นความเชื่อมโยงสัมพันธ์ของทุกองค์ประกอบในการแสดงรวมไปถึงผู้ชม เขายกตัวอย่างว่าเวลาที่เราสื่อสารกับมนุษย์จริงๆ เราจะต้องการให้เขามีความเข้าใจสารของเรา การมีปฏิกิริยาตอบสนองของอีกฝ่ายเช่น หัวเราะ ยักไหล่ยิ่งทำให้พลังในการสื่อสารทวีความเข้มข้นขึ้น แล้วถ้าเรากำลังแสดง บทรำพึงรำพัน (Soliloquy) ที่มีแต่เราเพียงผู้เดียวเล่า เขาเปรียบกับ “โยคะ” ที่ต้องมีพลังแห่ง “ปราณ” ที่ฮินดูเชื่อว่าแผ่รังสีมาจากระบบสุริยะ พลังนี้จะสื่อสารกับสมองและส่งต่อไปยังอารมณ์ บทรำพึงรำพันที่ต้องแสดงคนเดียวจึงเป็นการสื่อสารร่วมกันระหว่างสมอง อารมณ์ และสรรพสิ่ง นอกจากนี้สตานิสลาฟสกียังเคยทำแบบฝึกหัดทดลองโดยถามนักเรียนของเขาว่า ถ้ามัดมือ เท้า และลำตัวไว้ จะอยากได้ส่วนไหนกลับคืนมาเพื่อสื่อสารได้ดีที่สุด แน่นอนที่นักเรียนของเขาตัดสินใจเลือกไม่ได้เพราะการสื่อสารที่ดีทีสุดจะต้องใช้“ทั้งหมด” นี่คือข้อยืนยันอีกประการหนึ่งว่าการสอนในช่วงหลังของสตานิสลาฟสกีให้ความสำคัญกับ “ภายนอก” มากพอๆ กับ “ภายใน” เพราะทั้งสองส่วนไม่สามารถแยกออกจากกัน

2.11) การปรับ (Adaptation)

นักแสดงตั้งคำถามสำคัญ 3 ประการคือ “ทำอะไร” “ทำไปทำไม” และ “ทำอย่างไร” หากเราพิจารณาดูตามขั้นตอนจะเห็นว่า “ทำอะไร” และ “ทำทำไม” นั้นเกิดขึ้นได้ในขั้นตอนการวิเคราะห์บท แต่ “ทำอย่างไร” เกิดขึ้นในขั้นตอนของการแสดงเพราะต้องอาศัยปฏิกิริยาตอบสนองของนักแสดงคนอื่นที่สวมบทบาทตัวละครอื่นๆ ในแง่นี้ นักแสดงจึงต้องอาศัย

การปรับ ซึ่งหมายถึงปรับวิธีว่า “ทำอย่างไร” จึงจะบรรลุความต้องการของตัวละคร ผู้วิจัยมีความเห็นว่าทัศนะของสตานิสลาฟสกีในข้อนี้เราอาจคุ้นเคยกันดีในรูปแบบการฝึกเรื่อง “การกระทำและปฏิกิริยาตอบสนอง” (Action & Reaction) ซึ่งต้องเกิดต่อเนื่องเป็นวงจรแห่งนาฏการ (Dramatic Action) การแสดงจะสดใหม่ทุกครั้งก็ต่อเมื่อนักแสดงเริ่มใหม่ทุกครั้งที่จุดเริ่มต้นของวงจรแล้ว “ตอบสนอง” (React) กับสิ่งที่เกิดขึ้นไปเรื่อยๆ ราวกับสิ่งนั้นเพิ่งเคยเกิดขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งแน่นอนว่าละครเวทีเป็นการแสดงสด ย่อมไม่มีสิ่งใดจะเหมือนเดิมทุกกระเบียดนิ้ว นักแสดงจึงต้องอาศัยการปรับกับสถานการณ์เหมือนมีชีวิตอยู่นาทีต่อนาที (Moment to Moment)

สตานิสลาฟสกีเสนอว่าหน้าที่สำคัญอีกประการหนึ่งของการปรับคือช่วยให้นักแสดงสื่อถึง “สารที่ไม่อาจสื่อได้ด้วยคำพูด” ออกมาได้ ในแง่นี้การปรับคือการสื่อสารความหมายใต้คำพูด สตานิสลาฟสกีรู้สึกว่านักแสดงที่มีข้อจำกัดทางอารมณ์จะสามารถหาวิธี “ปรับ” เพื่อสื่อสารได้มีพลังมากกว่านักแสดงที่ดำดิ่งไปในห้วงอารมณ์จนไม่สามารถแสดงออกได้ด้วยซ้ำ

2.12) อัตราความเร็วและจังหวะ (Tempo-Rhythm)

สำหรับสตานิสลาฟสกีแล้ว อัตราความเร็วและจังหวะ (Tempo-Rhythm) คือความเชื่อมโยงสัมพันธ์ที่ทรงพลังมากระหว่าง “ภายนอก” และ “ภายใน” ของนักแสดง เขาเสนอว่าอารมณ์มีจังหวะชีพจร “อัตราความเร็ว” ในที่นี้จึงหมายถึงความเร็วของการกระทำหรืออารมณ์ว่ารวดเร็ว ปานกลาง หรือเชื่องช้า ส่วน “จังหวะ” คือ ความเข้มข้นของอารมณ์ความรู้สึกภายใน ทั้งสองส่วนจึงผลักดันซึ่งกันและกัน และทั้งหมดนี้สามารถแปรรูปเป็นกิริยาท่าทาง การเคลื่อนไหว บทเจรจา และการกระทำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.13) กายอุปกรณ์ (The Physical Apparatus)

กายอุปกรณ์ (The Physical Apparatus) หมายถึงวัตถุดิบทางกายภาพของนักแสดงอันประกอบด้วยร่างกายและเสียงสตานิสลาฟสกีมีทัศนะว่าคุณภาพทางการแสดงของนักแสดงไม่ได้ขึ้นอยู่กับ “วัตถุดิบภายใน” คืออารมณ์ความรู้สึกเท่านั้น แต่ “วัตถุดิบภายนอก” นี้มีความสำคัญเท่าเทียมกันและนักแสดงจำเป็นต้องฝึกฝนวัตถุดิบหรืออุปกรณ์เหล่านี้ให้ใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพสตานิสลาฟสกีแสดงออกถึงความหมดความอดทนกับนักแสดงที่พูดจาฟังไม่รู้เรื่อง เขาถือว่านั่นเป็นการไม่เคารพผู้ชม เขาจึงยืนยันว่านักแสดงต้องได้รับการฝึกเสียงเช่นเดียวกับนักร้อง ร่างกายก็เช่นกัน นักแสดงต้องต้องฝึกท่าทาง การทรงตัว การเคลื่อนไหวที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาวะภายในจิตใจของตัวละคร

แก่นแท้ในทฤษฎีการแสดงของสตานิสลาฟสกีจึงเป็นประโยชน์ต่อผู้ศึกษาศิลปะการแสดงสมัยใหม่ การหยิบยกเพียงแนวปฏิบัติหนึ่งของสตานิสลาฟสกีมาใช้หรือพูดถึง อาจนำไปสู่ความเข้าใจผิดได้ เพราะสตานิสลาฟสกีมีวัตถุประสงค์และมีความเชื่อที่แตกต่างไปในแต่ละระยะ เขาเป็นนักทดลองจึงไม่มีแนวทางใดที่ถือเป็นข้อด้นพบที่ตายตัว หากสตานิสลาฟสกีมีอายุยืนยาวกว่านั้นเขาก็คงไม่หยุดค้นคว้าทดลองและคงมีข้อค้นพบเป็นทฤษฎีใหม่ๆ ที่แตกต่างไปจากเดิม ดังนั้นเราจึงต้องรู้ที่มาของแนวคิดและทฤษฎีในแต่ละช่วงของเขาและเข้าใจว่าจะนำมาใช้เพื่ออะไร ใช้อย่างไร เช่นที่ผู้วิจัยจะนำกรอบแนวคิดเรื่องการแสดงสมัยใหม่ของสตานิสลาฟสกีมาเลือกใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ในขั้นตอนต่อไป

2.4.2.2 ขบวนการต่อต้านสัจนิยมเพื่อแสวงหาอภิสัจจะ

เมื่อละครแนวสัจนิยมและธรรมชาตินิยม (Realism and Naturalism) ได้รับความนิยมและเป็นที่ตื่นตัวในเหล่านักคิดนักเขียนผู้แสวงหาสัจธรรมในงานศิลปะในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ได้สักระยะหนึ่ง พวกเขาก็เริ่มคิดว่า “ความจริง” ที่ปรากฏในละครนั้นเป็นเพียงความจริงที่สัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้า เป็นความจริงที่เป็นกลางอย่างที่โลกเป็น แท้จริงแล้วยังมีความจริงสูงสุดที่เราไม่อาจเห็นได้ด้วยตาแต่สัมผัสได้ด้วยใจ อีกทั้งละครแนวสัจนิยมและธรรมชาตินิยมหลายเรื่องก็มุ่งเน้นความสมจริงที่เจนตา หรือบางครั้งก็จริงมากเสียจนดึงความสนใจผู้ชมให้ไปสำรวจความสมจริงของฉากแทนที่จะสนใจกับเนื้อหาของละคร จึงเกิดขบวนการต่อต้านละครแนวสัจนิยมและธรรมชาตินิยม (Anti-Realism and Naturalism) ซึ่งนักคิดนักเขียนบางคนที่ร่วมขบวนการนี้ก็เคยเป็นแนวหน้าของละครสัจนิยมและธรรมชาตินิยมมาก่อน ผู้วิจัยจะกล่าวถึงละครแนวต่างๆ พอสังเขปเพื่อประโยชน์ในการนำไปใช้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) ละครแนวสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)

ละครแนวสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) มีความพยายามที่จะนำเสนอความจริงในระดับลึกกว่าที่จะรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เช่นความดี ความเลวความรัก ความตาย และความจริงเหล่านี้ล้วนเป็นความจริงสากล (Universal Truth) ที่ไม่มีใครปฏิเสธได้ หนทางเดียวที่จะนำความจริงเหล่านี้ให้ปรากฏเป็นรูปธรรมก็ด้วยการใช้สัญลักษณ์ (Symbol) ไม่ว่าจะใช้สี สิ่งของเป็นสัญลักษณ์แทนความจริงนั้น หรือใช้บุคคลแบบวิธีบุคลาธิษฐาน (Personification) ละครแนวสัญลักษณ์นิยมจึงค่อนข้างเข้าถึงยากเพราะต้องอาศัยการตีความซึ่งขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ของผู้ชม ละครประเภทนี้จึงได้รับความนิยมอยู่ได้ไม่นาน แต่อิทธิพลของละครประเภทนี้ยังคงมีอยู่จนถึงปัจจุบัน เรายังพบการนำเอาสัญลักษณ์มาใช้สื่อความหมายในการแสดงหลายประเภท

2) ละครแนวเอ็กเปรสชันนิสม์ (Expressionism)

ละครแนวเอ็กเปรสชันนิสม์ (Expressionism) เชื่อว่านอกจากความจริงที่สัมผัสได้และสัมผัสไม่ได้ด้วยประสาทสัมผัสที่เป็นความจริงสากล (Universal Truth) แล้ว ยังมีความจริงเฉพาะตัว (Personal Truth) ที่เราปฏิเสธไม่ได้อีกเช่นกัน ความจริงเฉพาะตัวทำให้เราเข้าใจโลกผ่านสายตามนุษย์ผู้อื่น นำไปสู่ความเข้าใจโลก มนุษย์ และชีวิต วิธีการของละครแนวนี้คือการนำเสนอภาพผ่านสายตาตัวละครเอกที่ตกอยู่ภายใต้สภาวะความกดดันทางจิตใจ ทำให้ภาพที่มองเห็นมีความบิดเบี้ยวผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริง ดังนั้นทั้งฉากและแสงจึงไม่มีความสมจริงตามธรรมชาติ ตัวละครอาจพูดคนเดียว มีลีลาการเคลื่อนไหวที่ต่างไปจากปกติ ซึ่งทั้งหมดนั้นสะท้อนความจริงในจิตใจของตัวละคร

3) ละครเอพิค (Epic Theatre)

เมื่อพูดถึงละครเอพิค (Epic Theatre) เรามักพูดถึงนักการละครคนสำคัญของโลกคือแบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) ที่นำรูปแบบการแสดงประเภทนี้มาทดลองและพัฒนา ละครเอพิคต้องการแสดงแสนยานุภาพของการละครว่าสามารถพัฒนามนุษย์ สังคม โลกให้ดีกว่าเดิมได้ การดูละครไม่ใช่เรื่องของความบันเทิงแต่เป็นการร่วมกิจกรรมทางปัญญา ละคร “สอน” ผู้ชมด้วยวิธีที่ไม่ได้บอกให้เชื่อ นั้นหมายถึงผู้ชมต้องรู้ตัวตลอดเวลาว่ากำลังดูละคร ไม่มีอารมณ์ร่วมไปกับเรื่อง เพราะอารมณ์ร่วมจะทำให้ผู้ชมใช้สมองในการคิดและติดตาม เบรคชท์จึงค้นคว้า ทดลอง เพื่อหาวิธี “การทำให้แปลก” (Verfremdungseffekts) ด้วยการใช้ฉากที่ไม่ต้องสมจริง ดนตรีที่ตัดอารมณ์ แสงที่ไม่ต้องซ่อนอุปกรณ์โคมไฟ นักแสดงพูดได้โดยตรงกับผู้ชม บางทีก็ร้องเพลงและเต้นรำแต่ละฉากอยู่ได้ด้วยตัวเองโดยไม่ต้องมีที่มาเชื่อมโยงกับฉากก่อน เนื้อเรื่องกินระยะเวลาในเรื่องได้ยาวนาน จุดประสงค์สำคัญคือไม่ให้ผู้ชมดูละครแบบตั้งคำถามว่า “จะเกิดอะไรขึ้นต่อไป” แต่ดูแบบสังเกต สืบสวนว่า “เพราะเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น”

4) ละครแอ็บเสิร์ด (Absurd Theatre)

ละครแอ็บเสิร์ด (Absurd Theater) คือละครที่สะท้อนความไร้ตรรกะ เหตุผลของโลกและจักรวาล มนุษย์จึงมีชีวิตอยู่อย่างไร้แก่นสาร สาเหตุสำคัญของการเกิดแนวคิดเชิงอภิปรัชญาเกี่ยวกับการดำรงคงอยู่ของมนุษย์เช่นนี้เป็นเพราะสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่มนุษย์ผู้บริสุทธิ์ต้องล้มตายเป็นจำนวนมาก การตั้งคำถามทางศาสนาเป็นไปโดยไร้คำตอบ เสมือนทุกอย่างที่เคยเชื่อและยึดถือกลับพังทลายลงจนไม่มีสิ่งใดให้ยึดได้อีกต่อไป มักมีผู้เข้าใจผิดว่าละครแอ็บเสิร์ดคือละครที่ “ไร้สาระ” แต่แท้จริงแล้วละครแอ็บเสิร์ดกำลังตั้งคำถามถึงจุดหมายในการมีชีวิตอยู่ของเราผ่านการแสดงที่ดูไม่มีที่มาที่ไปดูเหมือนไม่มีเรื่องราว ไม่มีเหตุผล ตัวละครสื่อสารกันไม่รู้เรื่อง ไม่เข้าใจ

ซึ่งเป็นการสะท้อนสภาวะได้ดีกว่าการบรรยายหรือให้ตัวละครพูดบทเจรจาที่เป็นปรัชญาลึกซึ้ง การชมละครแนวแอ็บเสิร์ดจึงไม่ควรตั้งใจดูเพื่อหาว่าเนื้อเรื่องเป็นอย่างไร จะเกิดอะไรขึ้นต่อไป แต่ควรอยู่กับแต่ละนาทีของละครว่ากำลังเกิดอะไรขึ้น

ในปัจจุบัน เราพบการผสมผสานของละครแนวต่างๆ โดยไม่ได้ยึดติดว่าเป็นละครแนวใดโดยเนื้อแท้ เราอาจพบการนำแนวคิดเรื่องสภาวะการดำรงคงอยู่ของชีวิตแบบละครแนวแอ็บเสิร์ดมานำเสนอเป็นการแสดงรูปแบบสมจริง แต่บางครั้งแสงก็สะท้อนให้เห็นถึงสภาวะความกดดันทางใจของตัวละครแบบเอ็กซเปรสชันนิสม์แทนที่จะเป็นแสงแบบสมจริง มีการใช้สัญลักษณ์แทนความหมายนามธรรมบางอย่างที่ต้องการสื่อ เราอาจเรียกละครเหล่านี้ว่าละครสัจนิยมประยุกต์ (Modified Realism) เพราะถึงอย่างไรละครก็มีวัตถุประสงค์ที่จะแสวงหาความจริงที่เป็นอภิสัจจะอยู่ดี และอภิสัจจะนั้นอาจนำเสนอด้วยวิธีการอย่างหนึ่งอย่างใดไม่ได้ผล ในกรณีนี้ผู้วิจัยมีทัศนะว่าเราไม่ควรยึดติดกับแนว (Style) ของละครจนมากำหนดความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการที่ไม่มีขีดจำกัดของเรา เราควรกำหนดกว้างๆ ว่าแนวการนำเสนอ (Style of Presentation) ของเราเป็นแบบสมจริง (Representational Style) หรือไม่สมจริง (Presentational Style) หากเป็นแบบไม่สมจริง เราจึงค่อยอธิบายต่อไปว่าประกอบไปด้วยแนวทางการนำเสนอแบบไหนบ้าง เช่นใช้แนวทางการแสดงแบบสัจนิยม แต่ฉากและแสงเป็นเอ็กซเปรสชันนิสม์

มีข้อน่าสังเกตว่า ไม่ว่าแนวการนำเสนอละครจะมีหลากหลายเท่าใด ลักษณาการในการแสดงจะมีรูปแบบแตกต่างกันเพียงใด เช่นมีการร้อง การเต้น แต่นักแสดงล้วนเริ่มจาก“ความจริงในการแสดง” อันเป็นมรดกของสตานิสลาฟสกีทั้งสิ้น ไม่มีการร้องหรือทำท่าทางไปโดยปราศจากความจริงภายในและภายนอกอันถือได้ว่าไม่ใช่การแสดงสมัยใหม่ที่มีมาตรฐานและคุณภาพยอมรับได้ตามศาสตร์แห่งศิลปะการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5 ละครสมัยใหม่ของไทย

เมื่อปี พ.ศ. 2507 พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเปรมบุรฉัตร ทรงเป็นกำลังสำคัญในการจัดตั้งหน่วยวิชาศิลปการละครขึ้นในแผนกวิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยขึ้นเป็นครั้งแรก ในขณะนั้นรองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมลเพิ่งจบการศึกษาด้านการละครจากมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เมีย นครลอส แอนเจลิส (University of California at Los Angeles) สหรัฐอเมริกาและเป็นผู้ทุ่มเท บุกเบิกการเรียนการสอนในสาขานี้ ในช่วงแรกมักเป็นการศึกษาที่มีวรรณคดีการละครเป็นฐานในการเรียนรู้ และมีการแสดงละครภาษาอังกฤษจากวรรณคดีการละครเรื่องที่เรียนเพื่อเป็นการฝึกทักษะทางภาษา การตีความ ทำความเข้าใจวรรณคดีอย่างลึกซึ้ง การเรียนการสอนได้พัฒนาไปจนในปี พ.ศ. 2514 จึงได้แยกตัวเป็นแผนกวิชาศิลปการละคร โดยมีรองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมลเป็นผู้นำทัพ และยังได้รับความร่วมมือ

จากผู้เชี่ยวชาญการละครจากสถาบันที่ท่านจบการศึกษาเข้ามาช่วย นับเป็นครั้งแรกที่กระบวนวิธีสอนของละครสมัยใหม่แบบตะวันตก โดยเฉพาะในสกุลช่างของอเมริกันที่ได้อิทธิพลจากสตานิสลาฟสกีได้รับการเผยแพร่ ฝึกฝนอย่างจริงจังในประเทศไทย แต่ก็ยังเป็นเพียงในขอบเขตรั้วมหาวิทยาลัย ต่างจากละครเวทีในช่วงยุคสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ได้รับความนิยมในวงกว้าง แต่ก็เสื่อมความนิยมไปเมื่อสื่อบันเทิงรูปแบบภาพยนตร์และโทรทัศน์มาถึงการกลับมาอีกครั้งของละครเวทีในครั้งนี้จึงดูเหมือนมีแวดวงจำเพาะอยู่กับปัญญาชน ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้นำเสนอผลงานละครเวทีเป็นประจำทุกปีโดยสร้างขึ้นจากวรรณกรรมการละครที่ทรงคุณค่าของโลกได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงในกลุ่มนักศึกษาและผู้สนใจศิลปะ วรรณกรรม ทั้งนี้เพราะได้มีการนำเสนอละครสมัยใหม่แนวต่างๆ ที่ “แปลกตา” และให้อรรถรสที่ต่างไปจากการแสดงที่คุ้นเคย จากนั้นสถาบันอื่นๆ จึงเปิดสอนหลักสูตรการละครสมัยใหม่ตามมาอีกหลายแห่ง เช่น มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และมหาวิทยาลัยกรุงเทพ ที่เป็นมหาวิทยาลัยเอกชนแห่งแรกที่เปิดสอนหลักสูตรศิลปะการแสดงในประเทศไทย

บัณฑิตที่จบการศึกษาจากภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมีส่วนผลักดันละครสมัยใหม่ในประเทศไทยให้ก้าวพ้นออกมานอกรั้วมหาวิทยาลัย รัศมี เผ่าเหลืองทอง บุรณี รัชไชยบุญ แห่งคณะละคร 28 ได้รวบรวมสมาชิกที่มีใจรักละครเวทีอย่างจริงจังผลิตผลงานละครเวทีออกมาในบางโอกาส ละครล้วนเป็นเรื่องที่มาจากบทละครตะวันตก จัดแสดง ณ พื้นที่สำหรับการแสดงที่มีในกรุงเทพมหานครเช่น หอศิลป์ พีระศรีโรงละครแห่งชาติ โรงละครศาลาเฉลิมกรุง หอประชุมเมืองไทยประกันชีวิต และศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

คณะบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งที่มีสมาชิกก่อตั้งบางท่านเป็นบัณฑิตจากภาควิชาศิลปการละครคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คือแดสส์ เอนเตอร์เทนเม้นท์ ที่นำโดยดารกา วงศ์ศิริ และแสงอรุณ กาญจนรัตน์ เริ่มจากละครเพลงสำหรับเยาวชนที่ประพันธ์ขึ้นใหม่แสดงที่หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอประชุมเอ.ยู.เอ. และนำไปสู่ละครสุขนาฏกรรมที่ดูง่าย มีทั้งประพันธ์ขึ้นใหม่และดัดแปลงจากตะวันตก ใช้ดาราที่มีชื่อเสียงมาเป็นองค์ประกอบในการดึงดูดใจผู้ชม จนได้รับความนิยมและมีฐานผู้ชมมากพอสมควร แดสส์ เอนเตอร์เทนเม้นท์จึงตัดสินใจเปิดโรงละครเอกชนแห่งแรกคือ โรงละครกรุงเทพถนนเพชรบุรีตัดใหม่ ปัจจุบันได้หมดสัญญาและได้ตกไปเป็นกรรมสิทธิ์ของกลุ่มมนูญผล โรงละครกลายเป็นพื้นที่ให้เช่าและเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น เอ็ม เธียเตอร์ ส่วนสมาชิกก่อตั้งของแดสส์เอนเตอร์เทนเม้นท์ได้แยกตัวไปทำธุรกิจอื่น ส่วนที่เหลือยังคงทำงานละครเวทีต่อไปในนามดรีมบ็อกซ์ และยังคงมี “จุดขาย” ที่บทละครซึ่งประพันธ์ขึ้นใหม่ ละครสุขนาฏกรรมหรรษาที่เรียกเสียงหัวเราะได้เป็นประวัติการณ์คือ “อลหม่านหลังบ้านทรายทอง” และละครเพลงที่มีการตีความ เสนอมุมมองที่ลุ่มลึก คมคาย เช่น แม่นาค เดอะ มิวสิคัล

ถึงกระนั้นละครเวทีของไทยก็ยังเป็นความนิยมสำหรับคนเพียงบางกลุ่ม แม้ว่าจะก้าวออกนอกรั้วมหาวิทยาลัยแล้วก็ตามก็ยังไม่ได้รับความนิยมมากเท่าสื่อกระแสหลักเช่นละครโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ ในยุคที่อุตสาหกรรมเพลงรุ่งเรือง การแสดงสดที่ดูจะเป็นที่นิยมของประชาชนอย่างกว้างขวางคือการแสดงคอนเสิร์ต ตราบจนเมื่อถกลเกียรติ วีรวรรณ ผู้กำกับการแสดงและผู้ผลิตรายการแห่งค่ายใหญ่ผู้หลงรักในศาสตร์ของละครเวทีได้ลงมือทำละครเพลงด้วยตนเอง นำเอาดาราที่มีชื่อเสียงของค่ายมาเป็นตัวนำ อีกทั้งใช้สื่อประชาสัมพันธ์ที่มีอยู่ในมือเผยแพร่ข่าวสารในรายการโทรทัศน์ต่างๆ อย่างน่าสนใจ ละครเวทีของถกลเกียรติ วีรวรรณจึงเป็นเรื่องน่าตื่นเต้นสำหรับแฟนเพลงและแฟนละครโทรทัศน์ไม่น้อย ในช่วงปีแรกๆ ละครของถกลเกียรติเปิดแสดงที่หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย แต่ในปีหลังๆ ถกลเกียรติเองก็ประสบปัญหาเช่นเดียวกับที่ทุกคนเคยประสบคือระบบการจองศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยที่มีการจองล่วงหน้าข้ามปีหรือหลายปีถกลเกียรติจึงตัดสินใจสร้างโรงละครมาตรฐานขึ้น ณ ชั้นบนสุดของศูนย์การค้าเอสพลานาด ถนนรัชดาภิเษก โดยใช้ชื่อว่าเมืองไทยรัชดาลัยเธียเตอร์

เราต้องยอมรับว่าถกลเกียรติ วีรวรรณ ทำให้ละครเวทีเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมมากกว่าที่ผ่านมา เป็นเพราะดารานักแสดงที่มีชื่อเสียงเป็นแม่เหล็กดึงดูด การประชาสัมพันธ์อย่างเต็มที่ในสื่อมวลชนทุกแขนง การลงทุนสร้างทั้งฉาก แสง เสื้อผ้าที่ยิ่งใหญ่ตื่นตาตื่นใจ ในช่วงทศวรรษหลังมานี้ตั้งแต่เมืองไทยรัชดาลัยเธียเตอร์เปิดดำเนินการตั้งแต่ปี พ.ศ. 2550 ละครเพลง “รัชดาลัย” แทบจะเป็นความใฝ่ฝันของคนรุ่นใหม่ที่สนใจละครเพลงสมัยใหม่อย่างตะวันตก ถึงแม้ “ละครเพลงรัชดาลัย” จะมีอัตลักษณ์บางอย่างทั้งในแง่วิธีการแสดง วิธีการประพันธ์เพลง จนดูเป็น “สไตล์” เฉพาะตัว แต่สิ่งเหล่านั้นก็ฝังจำในทัศนคติของผู้ชมรัชดาลัยไปแล้ว จนอาจกล่าวได้ว่ารัชดาลัยก้าวมาสู่ความเป็น “สถาบัน”ละครสมัยใหม่ที่มีอิทธิพลอย่างยิ่งของไทย

ที่กล่าวมาข้างต้น ล้วนเป็น “ละครโรงใหญ่” แต่ในความเป็นจริงแล้ว มีผู้สร้างสรรค์ละครเวทีอีกเป็นจำนวนมากได้ผลิตผลงานในนามคณะละครต่างๆ แต่ก็ไม่อาจอยู่ได้อย่างยั่งยืน ปัจจัยเรื่องสถานที่สถานที่แสดงเป็นปัญหาสำคัญทัดเทียมกับปัญหาเรื่องทุนสนับสนุน โรงละครขนาดใหญ่ของรัฐต้องผ่านระบบการจองที่ยุ่งยากข้ามปี ส่วนโรงละครเอกชนมีราคาแพงอย่างไม่มีหนทางสร้างกำไรได้สำหรับผู้ดำรงชีพด้วยศิลปะ กลุ่มละครหรือ “คนละคร” เหล่านี้จึงอาศัยสถานที่ที่เล็กลงมาโดยดัดแปลงจากตึกแถว ห้องอาหาร หรือพื้นที่ว่างอื่นๆ การแสดงมีฉากเท่าที่จำเป็นหรือไม่ต้องมี มีแสงจากโคมไฟเพียงไม่กี่ดวง เน้นที่บทและกลวิธีการนำเสนอ โดยการแสดงแต่ละรอบอาจจุผู้ชมได้ไม่เกินรอบละ 50 คน

จะเห็นได้ว่าละครสมัยใหม่ของไทยยังขาดการสนับสนุนทั้งในเรื่องทุนทรัพย์และสถานที่ แม้กลุ่มละครเล็กๆ จะรวมตัวกันก่อตั้งสมาคมหรือสมาพันธ์เพื่อความแข็งแกร่งและมีการจัด

เทศกาลละครกรุงเทพขึ้นเป็นประจำทุกปี แต่ก็กล่าวได้ว่าละครสมัยใหม่ของไทยยังไม่อยู่ในสถานภาพที่มั่นคงยั่งยืน

ส่วนหลักสูตรละครสมัยใหม่ในระดับอุดมศึกษาที่เปิดการเรียนการสอนเพิ่มขึ้นมากกว่าเดิมจนแทบจะพบได้ในทุกมหาวิทยาลัย หลักสูตรมักกำหนดให้นักศึกษาต้องสร้างสรรค์ผลงานในรายวิชาศิลปนิพนธ์เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการสำเร็จการศึกษา ทำให้มี “ละครศิลปนิพนธ์” หรือ “ละครสารนิพนธ์” เกิดขึ้นเป็นเทศกาลประจำปีในหลายมหาวิทยาลัย นักศึกษาไม่ว่าสาขาใดสามารถเข้าถึงละครเวทีได้ง่ายขึ้นในสถาบันของตนเอง แต่จะสามารถสร้างผู้ชมที่ยั่งยืนได้หรือไม่เมื่อนักศึกษาเหล่านั้นจบการศึกษาไปแล้วเป็นเรื่องที่ต้องติดตามต่อไป และควรเป็นเรื่องที่นักวิชาการละครในสถาบันอุดมศึกษาควรให้ความสำคัญ ร่วมคิดวางแนวทางเพื่อความก้าวหน้าอย่างยั่งยืนของศิลปะการแสดงในประเทศไทย

สำหรับมหาวิทยาลัยกรุงเทพได้ก่อตั้งภาควิชาศิลปะการแสดงขึ้นในคณะนิเทศศาสตร์ เมื่อปี พ.ศ. 2532 มีความก้าวหน้ามาเป็นลำดับ หลักสูตรการเรียนการสอนเน้นการปฏิบัติ (Practice-based Learning) อย่างเข้มข้น ทำให้นักศึกษามีทักษะด้านการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงทั้งการแสดง การกำกับการแสดง การออกแบบและสร้างฉากแสง เครื่องแต่งกาย มีคณาจารย์ประจำและพิเศษที่มีความเชี่ยวชาญในแต่ละสาขา ภาควิชาฯ มีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาผีเมือของนักศึกษาให้ทัดเทียมระดับอาชีพ จึงมีระบบการเรียนและทำงานในคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company) คณะละครได้รับความไว้วางใจให้ร่วมสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงระดับชาติ เช่น มหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติเรื่องพระมหาชนก เนื่องในโอกาสครองราชย์ครบ 60 ปีของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 จัดโดยรัฐบาลไทย ละครเพลงริมทะเลเรื่องไกลกังวล มิวสิคัล ออน เดอะ บีช จัดโดยกระทรวงคมนาคม และอีกมากมาย นอกจากนี้ มหาวิทยาลัยกรุงเทพยังสนับสนุนให้คณะละครนำผลงานไปแสดงยังเวทีนานาชาติ ด้วยเล็งเห็นว่าการสนับสนุนศิลปะการแสดงสมัยใหม่เป็นเรื่องสำคัญที่จะทำให้นานาชาติได้เห็นพัฒนาการ ความก้าวหน้าทางศิลปะของประเทศไทย และหน่วยงานของรัฐมักให้การสนับสนุนศิลปะการแสดงแบบประเพณีนิยมมากกว่า ด้วยคตินิยมว่าเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ด้วยเหตุนี้ คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพจึงนำละครสมัยใหม่ที่แสดงถึงเอกลักษณ์ไทยที่ไม่ได้จำกัดอยู่ในรูปแบบประเพณีนิยมออกแสดง เช่น โตขึ้นผมจะขี่รุ้ง (I Shall Ride the Rainbow When I Grow up) ที่ประเทศญี่ปุ่น ระบำนิพพาน (Dancing to Nirvana) ที่ประเทศสิงคโปร์และสาธารณรัฐเช็ค เยิรพระยม (Dear Death) ที่ประเทศสิงคโปร์ คาฟคาและผม กับความขื่นขมในประเทศประชาธิปไตยนิยมที่สังคมใกล้ล่มสลาย (Kafka and I and the Agony of Being in the Seemingly Democratic Country Where the Society Is Doomed to Death) ที่สาธารณรัฐเช็ค และลอดิลกล่มฟ้า (LOR : Love, Obsession, Revenge) ละครสมัยใหม่ที่นำไปแสดงในต่างประเทศทุกเรื่องมีพรรณศักดิ์ สุขี เป็นผู้เขียนบท กำกับ

การแสดง และอำนวยการศิลป์ ปัจจุบันคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพได้รับความร่วมมือจากหน่วยงานของรัฐและเอกชนจำนวนมากในการสนับสนุนผลงานสร้างสรรค์ละครสมัยใหม่ในแต่ละปี ซึ่งจะมีละครและการแสดงหลากหลายแนว โดยเปิดให้ผู้ชมได้ชมโดยไม่เสียค่าใช้จ่ายตามเจตนารมย์ของคณะละครที่หวังสร้างให้โรงละครเป็นปัญญาแห่งประชาชน

2.6 สรุปบท

การนำเสนอแนวคิด ทฤษฎี ตลอดจนข้อมูลต่างๆ ทั้งของไทยและตะวันตกในบทนี้กระทำโดยผ่านการสังเคราะห์ของผู้วิจัยมากกว่าจะนำเสนอเพียงข้อมูลโดยปราศจากความคิดเห็น เนื่องจากผู้วิจัยเชื่อว่ามีความสำคัญต่อกระบวนการสร้างสรรค์ที่มีความเดิมแท้และความเป็นเจ้าของผลงาน และยังแสดงให้เห็นว่า แนวคิด ทฤษฎี และข้อมูลต่างๆ หากกลั่นกรอง เลือกสรรแล้วจะสามารถเป็นโครงสร้างหรือกระดูกสันหลังที่แข็งแรงของงานวิจัย มี “เสียง” ของผู้วิจัยที่ชัดเจน

วรรณคดีเรื่อง “พระลอ” มีศิลปินหลายท่านได้นำเสนอเป็นการแสดงมาแล้วหลายครั้ง แต่ก็ยังมีคุณค่าที่จะนำเสนอในรูปแบบที่แตกต่างออกไป เช่นในการวิจัยครั้งนี้ที่ผู้วิจัยจะนำเสนอเป็นละครสมัยใหม่ยาวเต็มเรื่อง (Full-Length Play) ต่อสายตาผู้ชมชาวต่างชาติเป็นครั้งแรก โดยผสมผสานนาฏยลีลาการฟ้อนเจิงดาบเข้ากับกระบวนการสร้างสรรค์ละครแบบตะวันตก คือการตีความโดยใช้ทฤษฎีประพันธศิลป์ของอริสโตเติล และแนวทางการแสดงของคอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

3.1 ความนำ

ในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้ทบทวน สังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เพื่อจะนำมาใช้เป็นกรอบการศึกษาของงานวิจัยครั้งนี้ ในบทนี้ผู้วิจัยได้บรรยายถึงวิธีการดำเนินการวิจัย โดยอธิบายรูปแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์และงานวิจัยเชิงคุณภาพ ที่ผู้วิจัยนำมาใช้อย่างผสมผสาน กล่าวคือ ใช้รูปแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในขั้นตอนการสร้างสรรค์ และใช้รูปแบบงานวิจัยเชิงคุณภาพในกระบวนการเก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล นอกจากนี้ยังอธิบายถึงการออกแบบงานวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เพื่อให้เห็นโครงสร้างของลำดับขั้นตอนโดยละเอียด

3.2 รูปแบบงานวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า”: การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” ใช้รูปแบบงานวิจัย 2 ประเภทคือ งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เพื่อทดลอง แสวงหา แนวทางการออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ และงานวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อสังเคราะห์ข้อมูล อธิบายผลการวิจัยและแนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์

3.2.1 งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research)

งานวิจัยสร้างสรรค์ หรืองานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ มีความสำคัญในการศึกษาด้านศิลปกรรมศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสองทศวรรษที่ผ่านมา มีการตั้งคำถามว่าการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินถือเป็นงานวิจัยได้หรือไม่ ศิลปินย่อมแสดงเหตุผลด้วยวาจาว่างานสร้างสรรค์ของเขานั้นผ่านกระบวนการคิด ค้นหา ทดลอง จนได้ชิ้นงานเป็นผลสำเร็จไม่แตกต่างจากงานวิจัยที่เป็นงานเขียนในสาขาอื่นๆ และงานศิลปะที่เขาสร้างสรรค์ชิ้นนั้นย่อม “พูด” ได้ด้วยตัวงานเอง แต่นักวิจัยผู้เคร่งครัดในหลักเกณฑ์ย่อมโต้แย้งว่างานศิลปะชิ้นนั้นไม่อาจแสดงให้เห็นถึงแนวคิด ขั้นตอน กระบวนวิธีทดลองถ้าศิลปินไม่บันทึกไว้ถึงระเบียบวิธีอย่างเป็นลายลักษณ์อักษร

สถาบันการศึกษาด้านศิลปะชั้นนำของโลก เช่น โรงเรียนศิลปะทิสช์ แห่งมหาวิทยาลัยนิวยอร์ค (Tisch School of the Arts, New York University) ประเทศสหรัฐอเมริกา ครำ่หวอดอยู่กับการค้นหาแนวทางที่ผสานงานสร้างสรรค์ทางศิลปะกับระเบียบวิธีวิจัยเพื่อหาข้อสรุปและนิยาม “งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์” (Creative Research) หรือ งานวิจัยเชิงศิลปะ (Artistic Research) ผ่านการสังเกตปรากฏการณ์ของการทำงานวิจัยที่เข้าข่ายนี้มายาวนาน พบว่าไม่มีคำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นิยามเฉพาะเพียงหนึ่งเดียว ไม่มีกฎตายตัว ไม่มีระเบียบวิธีสากลที่ต้องใช้เหมือนๆ กันเพื่อให้ได้ผลการทดลองที่แตกต่างหลากหลายอันเป็นผลจากธรรมชาติของศาสตร์ที่หัวใจสำคัญอยู่ที่การลงมือปฏิบัติ และสถาบันการศึกษาด้านศิลปะก็ไม่ควรคิดจะสร้างกฎเกณฑ์ขึ้นตีกรอบด้วยซ้ำ แต่แน่นอนที่สถาบันจะต้องมีวิธีประเมินผล โรงเรียนศิลปะทิสช์จึงได้ร่วมมือกับกลุ่มคณาจารย์นักวิจัย (The Faculty Research Working Group) แห่งมหาวิทยาลัยนิวยอร์คพัฒนาแนวคิดในการพิจารณากระบวนการทำงานของศิลปิน เพื่อสร้างคำนิยามของ “งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์” ที่สามารถวัดและประเมินผลได้ แต่ในขณะเดียวกันก็ยังเหลือพื้นที่ให้เสรีภาพในการสร้างสรรค์ของศิลปิน ดังที่ระบุไว้ในคู่มือการเข้าศึกษาต่อของโรงเรียนศิลปะทิสช์ ดังนี้

> งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์คือผลิตผลจากความคิดสร้างสรรค์ที่สร้างขึ้นด้วยองค์ความรู้ผ่านกระบวนการค้นหา ตั้งคำถาม/ปฏิรูปรูปแบบ (Form) ของงานสร้างสรรค์ที่สกัดกลั่นโดยใช้ความรู้ที่มีเพื่อปรับประยุกต์ขนบดังที่มักพิจารณาจากคุณลักษณะที่เป็นนวัตกรรมการประสานยั่งยืน และความเป็นสหศาสตร์หรือข้ามศาสตร์เชิงปฏิบัติท้าทายการวัดผลแบบขนบนิยม และการประเมินแบบประเพณีนิยมของสถาบันการศึกษา
>
> (Tisch School of the Arts Bulletin, 2018)

ทั้งนี้เพราะศิลปินคือนักประยุกต์และนักแปลโดยธรรมชาติอยู่แล้วในการทำงานที่ต้องอาศัยการตีความและสร้างความหมาย

เฮเลน คารา (Helen Kara, 2015) ได้จำแนกงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ไว้ 4 ลักษณะกว้างๆ ดังต่อไปนี้

1) งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ฐานศิลปะ เช่นวิจิตรศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง

2) งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ฐานเทคโนโลยี เช่น โซเชียลมีเดีย แอปพลิเคชัน วิดีโอ เกมคอมพิวเตอร์

3) งานวิจัยที่บูรณาการระเบียบวิธีวิจัยที่หลากหลาย

4) งานวิจัยเพื่อสร้างกระบวนการเปลี่ยนแปลง เปลี่ยนผ่าน เช่น การวิจัยแบบมีส่วนร่วม (Participatory Research)

(Helen Kara, 2015: 28)

ศูนย์วิจัยแห่งชาติ มหาวิทยาลัยเซาธ์แฮมป์ตัน (National Centre for Research Methods, University of Southhampton) ให้รายละเอียดเกี่ยวกับงานวิจัยที่มีฐานศิลปะว่าครอบคลุมสาขาทัศนศิลป์ เช่น จิตรกรรม สาขาศิลปะการแสดง เช่น ละคร นาฏยศิลป์ สาขา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วรรณกรรม เช่น กวีนิพนธ์ งานร้อยแก้วเชิงสร้างสรรค์ สาขาสังคีตศิลป์ เช่นบทเพลง ดนตรี สาขาภาพยนตร์และวิดิทัศน์ และศิลปะการเล่าเรื่อง ประเด็นหลักที่เป็นโต้เถียงกันในวงการวิจัยของยุโรป คือทักษะของผู้วิจัยจำเป็นต้องมีอยู่ในระดับไหน นักวิจัยของสหรัฐอเมริกา เช่น เพอร์โต (Perto) เชื่อว่าต้องมีทักษะระดับสูง ดักลาส (Douglas) นักวิจัยของอังกฤษเช่นดักลาส (Douglas) เชื่อว่าไม่จำเป็นต้องอยู่ในระดับใดเลย ส่วนคารา (Kara) นักวิจัยของอังกฤษเชื่อว่าขึ้นอยู่กับบริบท ระเบียบวิธีวิจัยเชิงสร้างสรรค์น่าจะครอบคลุมถึง

1) การออกแบบงานวิจัย

2) วิเคราะห์วรรณกรรม อาจประกอบด้วยเอกสารส่วนตัว วรรณกรรมของตนเอง วรรณกรรม เชิงสร้างสรรค์

3) การรวบรวมข้อมูล เช่น การสัมภาษณ์ ทฤษฎีวรรณคดี วารสาร ภาพเขียน ภาพวาด ภาพปะต่อ

4) การวิเคราะห์ข้อมูล เช่น บทละคร บทภาพยนตร์ ทฤษฎีวรรณคดี การวิเคราะห์เชิงอุปลักษณ์ (Metaphor Analysis)

5) การเขียน เป็นได้ทั้ง การเล่าเรื่อง การเขียนเชิงสร้างสรรค์ วิดิทัศน์ ตัวอย่างข้อมูลทางศิลปะ ภาพถ่าย

6) การนำเสนอ เป็นได้ทั้งภาพ (ภาพประกอบ แผนภูมิ กราฟ อินโฟกราฟิก) วิดิทัศน์ ละคร เพลง นาฏยศิลป์

7) การเผยแพร่ เป็นได้ทั้งรูปแบบของงานเขียน วิดิทัศน์ นิทรรศการ การจัดวาง สื่อผสม

(Helen Kara, 2015: 37)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่า วงการวิจัยได้พยายามวางรูปแบบและแนวทางการวิจัยให้กว้างขวาง เพื่อนักวิจัยเชิงสร้างสรรค์ นักวิจัยเชิงศิลปะ และศิลปินจะได้มีเสรีภาพในการสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างเต็มที่ โดยมีกรอบคิดที่ไม่เป็นภาระนอกเหนือจากงานสร้างสรรค์ที่กระทำเป็นวัตรปฏิบัติของศิลปินอยู่แล้ว

สำหรับผู้วิจัยเห็นว่า งานศิลปะต้องมีกระบวนการสร้างสรรค์ การที่ศิลปินจะถ่ายทอดกระบวนการสร้างสรรค์ได้นอกเหนือจากตัวผลงานสร้างสรรค์ถือเป็นคุณูปการแก่การศึกษาด้านศิลปะ นอกจากนี้การมีเป้าหมายในงาน การพิสูจน์ผลลัพธ์ ย่อมเป็นการย้อนทบทวนพลังในการสื่อสารระหว่างงานศิลปะที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นกับโลก เพื่อศิลปินจะสามารถพัฒนาศักยภาพและทักษะทางศิลปะของตนต่อไปได้ไม่รู้จบ ในแวดวงการศึกษาระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย มีการถกเถียงกันหลายครั้งว่างานสร้างสรรค์หรืองานศิลปะคืออะไร และนับได้ว่าเป็นงานวิจัยโดยตัวของมัน

เองหรือไม่ ในกรณีนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเราต้องแยกความหมายของ “งานสร้างสรรค์” หรือ “งานศิลปะ” ออกจากคำว่า “งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์” หรือ “งานวิจัยเชิงศิลปะ” ด้วยเหตุผลว่า ศิลปินสามารถสร้างสรรค์ผลงานได้โดยเสรีสุดแต่จินตนาการ ผลงานที่สำเร็จนั้นคืองานสร้างสรรค์หรืองานศิลปะ ไม่ใช่งานวิจัย ต่อเมื่อมีการบันทึกกระบวนการสร้างสรรค์ว่าจากความคิดหรือจินตนาการได้ก่อร่างขึ้นเป็นรูปธรรมคือขึ้นงานศิลปะนั้นได้อย่างไร จึงถือเป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์หรืองานวิจัยเชิงศิลปะ

3.2.2 งานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

งานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative) คือ งานวิจัยที่มีความเป็นวิทยาศาสตร์ประเภทหนึ่ง ที่กล่าวว่า “มีความเป็นวิทยาศาสตร์” ก็เพราะเป็นกระบวนการสืบค้นที่มุ่งแสวงหาคำตอบให้กับคำถามในการวิจัย มีการวางแผนขั้นตอนการหาคำตอบไว้อย่างเป็นระบบ มีการเก็บหลักฐาน เป็นงานวิจัยที่นำไปสู่ข้อค้นพบที่ไม่ตั้งใจคาดการณ์ผลลัพธ์ไว้ล่วงหน้า และข้อค้นพบนั้นสามารถนำไปใช้หรือประยุกต์ใช้ได้นอกเหนือขอบเขตการศึกษาของงานวิจัยชิ้นนั้น

จุดแข็งของงานวิจัยเชิงคุณภาพคือศักยภาพในการอธิบายความซับซ้อนของประสบการณ์ที่นักวิจัยได้เผชิญระหว่างการทำวิจัย อีกทั้งสามารถบรรยายแง่มุมอันซับซ้อนของมนุษย์ทั้งด้านพฤติกรรม ความเชื่อ ความคิดเห็น อารมณ์ความรู้สึก และความสัมพันธ์ระหว่างปัจเจก ซึ่งสิ่งเหล่านี้อธิบายไม่ได้ด้วยตัวเลขเหมือนงานวิจัยเชิงปริมาณ (Bernard HR, 1995: 27)

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรใช้รูปแบบงานวิจัยเชิงคุณภาพมาผสมผสาน เพื่ออธิบายแง่มุมด้านพฤติกรรม ความเชื่อ ความคิดเห็น อารมณ์ความรู้สึก และความสัมพันธ์ระหว่างผู้ร่วมงาน จะทำให้งานวิจัยชิ้นนี้มีความสมบูรณ์และมีมิติที่ลุ่มลึก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.3 การออกแบบงานวิจัย

ผู้วิจัยได้ออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” เพื่อให้ตอบคำถามวิจัยและสนองวัตถุประสงค์การวิจัยที่กำหนดไว้ดังต่อไปนี้

3.3.1 คำถามในการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” นี้ ผู้วิจัยต้องการแสวงหาคำตอบให้กับประเด็นสำคัญต่อไปนี้

3.3.1.1 การออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ใช้ประสบการณ์ในการกำกับการแสดง และการสอนวิชากำกับการแสดงตามแนวทางของการละครตะวันตกมาใช้ในการออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ว่าจะสอดคล้อง ได้ประสิทธิผลเป็นอย่างดีกับการผสานนาฏยศิลป์ไทยเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย และการนำไปจัดแสดงในต่างประเทศหรือไม่ โดยผู้วิจัยได้ตั้งคำถามถึงความสำคัญของขั้นตอนต่างๆ ดังนี้

1) ขั้นตอนก่อนดำเนินงานสร้าง (Pre-production) ประกอบด้วยความสำคัญของการเตรียมงานทั้งด้านการสร้างสรรค์ คือการเลือกบท การกำหนดระยะเวลาการทำงาน การคัดเลือกคณะทำงาน การคัดเลือกนักแสดง และด้านการบริหารจัดการ

2) ขั้นตอนดำเนินงานสร้าง (Production) ถือว่ามีความสำคัญอย่างยิ่ง ผู้วิจัยมุ่งตอบคำถามถึงแนวทางในการสร้างสรรค์ ซึ่งประกอบด้วยกระบวนการซ้อม การตีความและการออกแบบงานสร้างที่จะตอบคำถามเรื่องอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย และมีความเหมาะสมกับการไปจัดแสดงในต่างประเทศ มีองค์ประกอบดังนี้

2.1) ลีลานาฏยศิลป์

2.2) ดนตรี

2.3) ฉาก

2.4) แสง

2.5) เครื่องแต่งกาย

2.6) เครื่องประกอบการแสดง

2.7) สื่อผสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) ขั้นตอนการแสดง (Performance) มีความสำคัญในการค้นหาคำตอบเรื่องปฏิกิริยาตอบสนอง ความเข้าใจเรื่องราวและแก่นความคิดของผู้ชมชาวต่างชาติที่มีต่อละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” เพราะการแสดงจะไม่สมบูรณ์ได้เลยหากขาดองค์ประกอบสำคัญที่ถือเป็นหัวใจของการแสดง คือ เรื่องราว และผู้ชม

4) ขั้นตอนหลังดำเนินงานสร้าง (Post-production) มีความสำคัญในการแสวงหาคำตอบเรื่องการจัดการภายหลังจัดการแสดงในต่างประเทศ ทั้งวิธีจัดเก็บ การประเมินผลความคุ้มค่าของโครงการ

3.3.1.2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยแสวงหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานละครสมัยใหม่ของไทยเพื่อการจัดแสดงในต่างประเทศดังต่อไปนี้

1) แนวคิดเรื่องการสร้างอัตลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นไทย

2) แนวคิดเรื่องการผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตก

3) แนวคิดเรื่องการค้นหาลักษณะร่วมในจุดมุ่งหมายสูงสุดของการแสดงระหว่างโศกนาฏกรรมตะวันตกกับละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า”

3.3.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์ในการวิจัย คือ

1) เพื่อแสวงหาแนวทาง และวิธีการออกแบบการสร้างสรรค์ละครเวทีสมัยใหม่ของไทยที่มีความเป็นสากลและดำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ไทย เพื่อแสดงในต่างประเทศ

2) เพื่อแสวงหาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า”

3.3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยมีเครื่องมือที่ใช้ดังนี้คือ

3.3.3.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

1) วรรณคดีเรื่อง “ลิลิตพระลอ”

2) ข้อมูลการศึกษา วิจัย “ลิลิตพระลอ” เชิงวรรณคดีวิจารณ์

3) ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ชาติพันธุวรรณาที่เกี่ยวข้องกับ “ลิลิตพระลอ”

4) วรรณคดี วรรณกรรมที่สืบเนื่องด้วย “ลิลิตพระลอ”

5) ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงที่สืบเนื่องด้วย “ลิลิตพระลอ”

6) ทฤษฎีการละครตะวันตก

7) ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไทย

3.3.3.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มผู้ให้สัมภาษณ์ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัยดังต่อไปนี้

1) ผู้ร่วมงานสร้างสรรค์: นักแสดง

นายสิปปกร สุขพนัส

นายปรเมศ ศรีเมือง

นายกฤษพงษ์ นันพิพัฒน์ธนกุล

นายวรวิทย์ กลีบแก้ว

นายภานุพัฒน์ พวงแย้ม

นายชาตรี ตั้งวงษ์พิมุข

2) ผู้ร่วมงานสร้างสรรค์: ผู้ออกแบบลีลานาฏยศิลป์

นายปริญญา ต้องโพนทอง

3) นักวิชาการ

ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมภพ เพ็ญจันทร์

4) ปราชญ์ท้องถิ่น

พระไชยวุฒิ ธัมมรโต วัดท่าทุ่ม อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ผู้วิจัยใช้คำถามปลายเปิดในการสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์กลุ่มนักแสดงทันทีที่เสร็จสิ้นการฝึกฟ้อนเจิง มีประเด็นคำถามเกี่ยวกับพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ของผู้เรียน ความยากง่าย ความรู้สึกที่มีต่อผู้สอน และประโยชน์ในการนำไปใช้ สัมภาษณ์ผู้ออกแบบลีลานาฏยศิลป์หลังจากเสร็จสิ้นการแสดงแล้ว ถึงแนวคิดในการออกแบบ วิธีการเลือกสรรเพื่อผสมผสานการฟ้อนเจิงดาบกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบตะวันตก สัมภาษณ์นักวิชาการและปราชญ์ท้องถิ่น เรื่องกระบวนการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดง โดยผู้วิจัยได้กำหนดวัน เวลา ผู้ให้สัมภาษณ์ และประเด็นคำถามไว้ดังนี้

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ ผู้ให้สัมภาษณ์ และประเด็นการสัมภาษณ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
สิปปกร สุขพนัส	25 พฤษภาคม 2558	การฟ้อนเจิงดาบ
ปรเมศ ศรีเมือง	25 พฤษภาคม 2558	การฟ้อนเจิงดาบ
กฤษพงศ์ นันพิพัฒน์ธนกุล	25 พฤษภาคม 2558	การฟ้อนเจิงดาบ
วรวิทย์ กลีบแก้ว	25 พฤษภาคม 2558	การฟ้อนเจิงดาบ
ภานุพัฒน์ พวงแย้ม	25 พฤษภาคม 2558	การฟ้อนเจิงดาบ
ชาตรี ตั้งวงษ์พิมุข	25 พฤษภาคม 2558	การฟ้อนเจิงดาบ
ปริญญา ต้องโพนทอง	20 กรกฎาคม 2558	การออกแบบลีลา
ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี	12 พฤศจิกายน 2562	ผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากลิลิตพระลอ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมภพ เพ็ญจันทร์	3 กุมภาพันธ์ 2563	นาฏยศิลป์ของนายมานพ ยาระณะ (พ่อครูพัน)
พระไชยวิทย์ ธัมมรโต	5 กุมภาพันธ์ 2563	คาถาธรรมที่ใช้ประกอบการแสดงของนายมานพ ยาระณะ (พ่อครูพัน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.3.3 ประสบการณ์ของผู้วิจัย

การนำเอาประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงของผู้วิจัยในฐานะผู้เขียนบทและกำกับการแสดงละครสมัยใหม่ที่ใช้ทั้งนาฏยศิลป์ไทยและทฤษฎีละครตะวันตกมาผสมผสานมาใช้เป็นแนวทางในการวิจัยน่าจะสามารถเพิ่มความแม่นยำได้เนื่องจากผ่านการทดลองมาก่อนหน้าแล้ว ผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัยที่เข้าข่ายสามารถนำมาเป็นข้อมูลเชิงวิเคราะห์เปรียบเทียบได้ได้แก่

1) ละครเวทีเรื่อง “ระบำนิพพาน” (Dancing to Nirvana) แสดงที่ โรงละครนาซาบราดลี (Na Zabradli) กรุงปราก สาธารณรัฐเช็ก และโรงละครเอสพลานาด (The Esplanade Theatre)ประเทศสิงคโปร์

2) ละครเวทีเรื่อง “เยิรพระยม” (Dear Death) แสดงที่โรงละครเอสพลานาด (The

Esplanade Theatre) ประเทศสิงคโปร์

3) การแสดงชุด “แช่งน้ำ” (The Cursing Water) แสดงในเทศกาลศิลปะการแสดงนานาชาติ IF International Performing Arts Festival ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

3.3.3.4 การสังเกต

ผู้วิยใช้การสังเกตพฤติกรรม ปฏิกิริยาของผู้ร่วมงานสร้างสรรค์ คือนักแสดง นักออกแบบฝ่ายต่างๆ ในช่วงการซ้อมการแสดง รวมทั้งพฤติกรรมของผู้ชมก่อนชมการแสดง ขณะชมการแสดง และหลังชมการแสดง

3.4 ขั้นตอนการวิจัย

งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” มีขั้นตอนต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

3.4.1 การศึกษาค้นคว้าจากตำรา เอกสาร คือการรวบรวมเอกสาร วรรณกรรมงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อการสังเคราะห์แนวคิด ทฤษฎี

3.4.2 ออกแบบงานวิจัย คือการออกแบบขั้นตอน กระบวนการในการวิจัย

3.4.3 กระบวนการสร้างสรรค์ คือส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานละครเทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” เพื่อนำประสบการณ์และผลที่ได้รับมาอภิปราย

3.4.4 การรวบรวมข้อมูลเพื่อสรุปผล คือการนำเนื้อหา ผลการวิจัย ข้อค้นพบใหม่ๆ มาสังเคราะห์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.5 วิธีการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยตนเอง โดยใช้แบบสำรวจข้อมูลที่กำหนดไว้ และอาศัยความร่วมมือจากสถานกงศุลใหญ่ ประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา ในการจัดทำและแจกแบบสอบถามโดยมีคำถามปลายเปิดเพื่อให้ผู้ชมเขียนตอบ ดังนี้

1.) ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับผู้ตอบแบบสอบถาม

1.1) เพศ

1.2) อายุ

1.3) อาชีพ

1.4) สัญชาติ

2.) ประสบการณ์การเปิดรับวัฒนธรรมไทย นาฏยศิลป์ไทย และศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยของไทย

3.) ผู้ชมสามารถติดตามเรื่องราวของละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ได้โดยตลอด และมีอารมณ์ร่วม (Involvement) ได้

4.) ละครสามารถนำไปสู่ความสว่างทางปัญญา (Enlightenment) คือ ผู้ชมเข้าใจแก่นความคิด (Theme) เรื่อง กรรม (Karma) ชะตากรรม (Fate) เจตจำนงเสรี (Free Will)

5.) องค์ประกอบของละครที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ไทย หรือ ความเป็นไทย (Thainess)

6.) องค์ประกอบของละครที่บ่งบอกถึงความเป็นสากล (Universality)

3.6 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยมีวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

1) ผู้วิจัยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา วิเคราะห์เอกสาร การสังเกตการณ์ภาคสนามและการปฏิบัติ

2) ผู้วิจัยใช้วิธีการสร้างสรรค์ละครเวที โดยวิเคราะห์และพิจารณาในแต่ละขั้นตอนของการสร้างสรรค์โดยละเอียด

3.7 สรุปบท

งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ให้เสรีภาพในการสร้างสรรค์ผลงานแก่ศิลปินอย่างเต็มที่ กรอบเกณฑ์โดยกว้างมีขึ้นเพียงเพื่อให้งานสร้างสรรค์นั้นมีคุณค่าเทียบเท่างานวิจัยโดยการสกัดองค์ความรู้ที่ได้จากการปฏิบัติ การออกแบบงานวิจัยไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว ขึ้นอยู่กับรูปแบบของศิลปะ และมโนทัศน์ของศิลปินผู้วิจัยเองที่จะทำให้แต่จะทดลองแนวทางใหม่ๆ ซึ่งก็จะส่งผลให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ๆ ต่อไป ส่วนงานวิจัยเชิงคุณภาพช่วยอธิบายความซับซ้อนในมิติของความเป็นมนุษย์ กล่าวคือ พฤติกรรม ความเชื่อ ความคิดเห็น อารมณ์ความรู้สึก ความสัมพันธ์ระหว่างปัจเจก ผู้วิจัยใช้รูปแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เพราะงานสร้างสรรค์ถือเป็นหัวใจสำคัญที่จะก่อให้เกิดองค์ความรู้และการค้นพบในครั้งนี้ และใช้งานวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อนำมาอธิบายปรากฏการณ์ และข้อค้นพบดังกล่าว

บทที่ 4
การสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” (LOR: Love, Obsession, Revenge) การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย

4.1 ความนำ

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะอภิปรายถึงกระบวนการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” (LOR : Love, Obsession, Revenge) ตั้งแต่ขั้นตอนก่อนการดำเนินงาน การดำเนินงาน การจัดแสดง และหลังการดำเนินงาน รวมทั้งอภิปรายผลในแต่ละขั้นตอนอย่างละเอียด

งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” ได้ดำเนินการตามกระบวนการ ดังนี้

4.2 การออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า”

ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” เป็นงานสร้างสรรค์ที่ถือเป็นส่วนสำคัญที่สุดในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงออกแบบกระบวนการ ขั้นตอนการทำงาน และรายละเอียดของงานสร้างสรรค์เพื่อให้ตอบคำถามวิจัยที่กำหนดไว้ คือการแสวงหากลวิธีในการสร้างอัตลักษณ์และความเป็นสากลให้กับละครสมัยใหม่ของไทย ทั้งแนวคิด รูปแบบ และกระบวนการสร้างสรรค์ และสนองวัตถุประสงค์ในการวิจัย คือ 1) เพื่อค้นหาแนวทาง และวิธีการสร้างสรรค์ละครเวทีสมัยใหม่ของไทย ที่มีความเป็นสากลและดำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ไทยสำหรับแสดงในต่างประเทศ 2) เพื่อศึกษา เปรียบเทียบ สังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับลักษณะร่วมของละครตะวันตกประเภทโศกนาฏกรรม (Tragedy) ทฤษฎีการแสดงละครสมัยใหม่ (Modern Drama) กับนาฏยศิลป์ไทยประเภทฟ้อนเจิงดาบของล้านนา 3) เพื่อตีความวรรณคดีเรื่อง “ลิลิตพระลอ” ด้วยมุมมองใหม่ และนำเสนอเป็นละครเวทีสมัยใหม่เปิดแสดงในต่างประเทศ และ 4) เพื่อศึกษาความคาดหวังและปฏิกิริยาตอบรับของผู้ชมในต่างประเทศ ทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ

ผู้วิจัยดำเนินตามกระบวนการการผลิตงานละครเวทีอย่างสากล ซึ่งประกอบด้วยขั้นตอนสำคัญ 4 ขั้นตอน คือขั้นตอนก่อนดำเนินงานสร้าง (Pre-production) ดำเนินงานสร้าง (Production) การแสดง (Performance) และหลังดำเนินงานสร้าง (Post-production)

4.2.1 ขั้นตอนก่อนดำเนินงานสร้าง (Pre-production)

หมายถึงขั้นตอนการเลือกบทละคร การจัดเตรียมคณะทำงาน การกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ การกำหนดประเภทของละคร (Genre) การกำหนดแนวการนำเสนอ (Style of Presentation) และการสร้างบทละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) การเลือกบทละคร

เมื่อผู้วิจัยได้รับการทาบทามจากสถานกงสุลใหญ่ไทย ประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. 2558 ให้นำการแสดงร่วมสมัยไปแสดง ณ นครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา ในเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2558 นับว่าเป็นช่วงระยะเวลาการเตรียมงานและทำงานที่สั้นมาก ผู้วิจัยเป็นผู้ตัดสินใจเลือกวรรณคดีสำคัญเรื่อง “ลิลิตพระลอ” มาสร้างสรรค์เป็นละครเวที โดยมีเหตุผลดังนี้

- “ลิลิตพระลอ” มีแก่นความคิดหลักที่เป็นสากล (Universality) คือแก่นความคิดที่เกี่ยวกับความรัก
- “ลิลิตพระลอ” มีความยาวพอเหมาะ สามารถนำมาแสดงได้ตั้งแต่ต้นจนจบ ไม่ต้องตัดตอนมาเพียงตอนหนึ่งตอนใด ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราวได้โดยไม่ต้องอาศัยภูมิหลังทางวรรณกรรม
- “ลิลิตพระลอ” เอื้อต่อการตีความในมุมมองใหม่ที่มีความทันสมัย เปิดโอกาสให้ผู้กำกับการแสดงสอดแทรกแนวคิดและมุมมองต่อโลกและชีวิตที่แสดงถึงความเป็นเจ้าของผลงาน (Authorship)

2) ตารางการทำงานหลัก (Master Schedule)

ตารางการทำงานหลักเป็นการกำหนดช่วงระยะเวลาทำงานอย่างกว้าง เพื่อให้เห็นโครงสร้างของแผนงานหลักของทุกฝ่าย ทั้งขั้นตอนก่อนดำเนินงานสร้าง ขั้นตอนดำเนินงานสร้าง และขั้นตอนหลังดำเนินงานสร้าง ตารางนี้เป็นเพียงกำหนดการที่วางไว้เพียงคร่าวๆ เพื่อให้ผู้ร่วมงานทุกคนได้เห็นถึงกรอบเวลา เพื่อจะได้เตรียมตัว จัดการบริหารเวลา ส่วนรายละเอียดในเนื้องานยังสามารถปรับได้ตลอดเวลาตามสถานการณ์เฉพาะหน้าที่เกิดขึ้น โดยยึดถือตามกรอบเวลาที่กำหนดไว้นี้เป็นสำคัญ

ตารางที่ 4.1 ตารางการทำงานหลัก (Master Schedule)
ที่มา: ผู้วิจัย

เดือน	**แผนงานหลัก**
เมษายน 2558	ขั้นตอนก่อนดำเนินงานสร้าง (Pre-production) จัดเตรียมและคัดเลือกคณะทำงาน สร้างบทละคร /คัดเลือกนักแสดง
พฤษภาคม 2558	ขั้นตอนดำเนินงานสร้าง (Production) เริ่มกระบวนการซ้อม ฝ่ายออกแบบเริ่มงานออกแบบ
มิถุนายน 2558	จัดเตรียมและสร้างฉาก เครื่องแต่งกาย เครื่องประกอบการแสดง แสง ซ้อมและปรับแก้ เดินทาง 30 มิถุนายน
กรกฎาคม 2558	ซ้อมใหญ่สถานที่จริง จัดแสดง 3 กรกฎาคม 2558 โรงละครเฟย แอนด์ มิลตัน หว่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) การจัดเตรียมและคัดเลือกคณะทำงาน

ผู้วิจัยได้คัดเลือกคณะทำงานฝ่ายต่างๆ แบ่งออกเป็นฝ่ายศิลป์ ทำหน้าที่ออกแบบและสร้างสรรค์ ประกอบด้วย เขียนบทและกำกับการแสดงคือตัวผู้วิจัยเอง ผู้กำกับเวที ผู้ออกแบบลีลา ผู้ออกแบบแสง ผู้ประพันธ์ดนตรี ผู้ออกแบบสื่อผสม และฝ่ายอำนวยการ ทำหน้าที่อำนวยการผลิต จัดหาทุน ประสานงานโครงการประชาสัมพันธ์และการตลาด ประกอบด้วย ผู้อำนวยการแสดง ผู้จัดการและประสานงานโครงการการคัดเลือกคณะทำงานเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะศิลปะการละครเป็นศิลปะร่วม (Composite Art) ที่เกิดจากศิลปะหลายแขนงมารวมกันอย่างมีเอกภาพ การได้ผู้ร่วมงานที่มีความเข้าใจศิลปะและมีมุมมองต่องานที่จะสร้างสรรค์ไปในทิศทางเดียวกันย่อมทำให้การทำงานเป็นไปอย่างราบรื่น ผู้วิจัยมีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกดังต่อไปนี้

- เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในสาขานั้นจริง มีผลงานเป็นที่ประจักษ์และยอมรับในระดับประเทศ

- เป็นผู้ที่เคยร่วมงานกับคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre Company) ที่มีผู้วิจัยเป็นผู้กำกับการแสดงมาแล้ว เพื่อความเข้าใจในแนวทางการทำงานของกันและกัน

- มีจิตวิญญาณของความเป็นครู คือ ต้องการถ่ายทอดความรู้ในการทำงานให้แก่ผู้ร่วมงานที่เป็นนักศึกษา เป็นแบบอย่างที่ดีในการทำงานศิลปะ

โดยในวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2558 ผู้วิจัยได้คัดเลือกคณะทำงาน มีรายนามดังต่อไปนี้

ฝ่ายศิลป์

เขียนบทและกำกับการแสดง	พรรณศักดิ์ สุขี
กำกับเวที	กิตติ ศรีสัญญา
ออกแบบลีลา	ปริญญา ต้องโพนทอง
ออกแบบแสง	สุพัตรา เครือครองสุข
ประพันธ์เพลงดนตรี	ประดิษฐ์ แสงไกร
ออกแบบสื่อผสม	อิทธิศักดิ์ เอกสมบูรณ์สิน

ฝ่ายอำนวยการ

อำนวยการแสดง	นวฤทธิ์ ฤทธิโยธี
จัดการและประสานงานโครงการ	สุเมธ ป้อมป้องภัย
จัดการและประสานงานโครงการ	ชาตรี ตั้งวงษ์พิมุข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่าผู้วิจัยเลือกหน้าที่ที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานเท่านั้น เพราะเงื่อนไขสำคัญในการแสดงครั้งนี้คือการต้องเดินทางไปจัดแสดงในต่างประเทศ จึงจำเป็นต้องสร้างคณะทำงานที่มีความจำเป็นต้องอยู่หน้างานจริง ผู้ร่วมงานแต่ละคนจึงอาจต้องทำมากกว่าหนึ่งหน้าที่ ความสำคัญของหน้าที่ต่างๆ และเหตุผลในการคัดเลือกผู้รับผิดชอบในหน้าที่นั้นมี ดังนี้

3.1) ผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดง (Playwright and Director)

เมื่อเริ่มมีตำแหน่ง “ผู้กำกับการแสดง” (Director) เกิดขึ้นราวต้นศตวรรษที่ 20 เนื่องจากโลกมีความสลับซับซ้อนมากขึ้น สังคมในบทละครแตกต่างจาก

สังคมของผู้ชมมากขึ้นทุกที รวมไปถึงบริบทด้านอื่นๆ ในละครที่มีความแตกต่างจากโลกแห่งความจริง ทั้งเศรษฐกิจ การเมือง ศาสนา ค่านิยม วัฒนธรรม ผู้กำกับการแสดงจึงเป็นผู้ตีความและถ่ายทอดโลกในบทละครนั้นสู่ผู้ชมอย่างมีเอกภาพและสามารถ “สื่อสาร” กับผู้ชมในบริบทที่แตกต่างนั้นได้ ผู้กำกับการแสดงกับผู้เขียนบทจึงมักเป็นคนละคนกัน แต่สำหรับผู้กำกับการแสดงในละครสมัยใหม่ที่มีความเป็นเจ้าของผลงาน (Authorship) มักเขียนบทด้วยตนเอง

พรรณศักดิ์ สุขี เป็นผู้กำกับการแสดงที่คุ้นเคยกับวรรณกรรมการละครตะวันตก มีผลงานกำกับการแสดงบทละครสำคัญของโลกมากมาย นอกจากนี้ยังเป็นนักเขียนบทละครเวที และมีผลงานที่เขียนบทและกำกับการแสดงหลายเรื่องที่จัดแสดงในต่างประเทศ เช่น “โตขึ้นผมจะขี่รุ้ง” (I Shall Ride the Rainbow When I Grow up) แสดงที่นครโตยามา ประเทศญี่ปุ่น “ระบำนิพพาน” (Dancing to Nirvana) แสดงที่กรุงปราก ประเทศสาธารณรัฐเช็ค และประเทศสิงคโปร์ “คาฟคาและผม กับความขื่นขมในประเทศประชาธิปไตยนิยมที่สังคมใกล้ล่มสลาย” (Kafka and I and the Agony of Being in the Seemingly Democratic Country Where Society Is Doomed to Death) แสดงที่กรุงปราก ประเทศสาธารรัฐเช็ค “เยิรพระยม” (Dear Death) แสดงที่ประเทศสิงคโปร์ประสบการณ์เหล่านี้จึงเป็นฐานความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้

3.2) ผู้กำกับเวที (Stage Manager)

ผู้กำกับเวที (Stage Manager) มีความสำคัญมาก เพราะเป็นผู้จัดตารางการซ้อม เตรียมสถานที่สำหรับการซ้อม นัดหมายนักแสดง และต้องอยู่กับการซ้อมตลอดเวลาเพื่อคอยจดบันทึกทิศทางการเคลื่อนไหวของนักแสดงบนเวที (Blocking) คอยบอกบทเมื่อนักแสดงลืมบทในช่วงการซ้อม แสดงแทนในกรณีที่นักแสดงบางคนไม่อยู่ในการซ้อม เป็นผู้คอยสื่อสารและติดตามงานกับฝ่ายต่างๆ ให้ได้ตามเป้าประสงค์ของผู้กำกับการแสดง และเมื่อการแสดงเริ่มขึ้นภาระหน้าที่ของผู้กำกับการแสดงได้จบลง แต่ผู้กำกับเวทีคือผู้ที่รับผิดชอบลำดับการแสดงทั้งหมด และหากเกิดข้อขัดข้องใดๆ ผู้กำกับเวทีจะเป็นผู้ตัดสินใจแก้ปัญหาเพื่อให้การแสดงดำเนินต่อไปได้อย่างราบรื่น

กิตติ ศรีสัญญา เป็นอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ มีความสามารถทั้งด้านการกำกับการแสดง การกำกับเวที และการออกแบบฉาก ผ่านการทำงานละครร่วมกับคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพมาแล้วมากมายทั้งในช่วงที่ยังเป็นนักศึกษาภาควิชาศิลปะการแสดงและเมื่อจบการศึกษามาเป็นอาจารย์แล้ว อีกทั้งยังเป็นผู้สอนรายวิชางานสร้างละคร (Theatre Production) และพื้นฐานการแสดง (Fundamental Acting) อีกด้วย กิตติจึงมีความเหมาะสมกับหน้าที่ผู้กำกับเวที ยิ่งไปกว่านั้น กิตติยังสามารถเป็นผู้ช่วย

ผู้กำกับการแสดง ทำหน้าที่ช่วยฝึกสอนนักแสดง และแม้ว่าในการแสดงครั้งนี้จะไม่มีการสร้างฉาก เพราะใช้เวทีเปล่า (Bare Stage) แต่กิตติก็จะสามารถช่วยดูแลเครื่องประกอบการแสดงและการติดตั้งเครื่องประกอบฉากบนพื้นที่จริงได้

3.3) ผู้ออกแบบลีลา (Choreography)

ผู้ออกแบบลีลามีความสำคัญอย่างยิ่งในละครแนวไม่สมจริง (Presentational Style) เช่น ละครเพลง (Musical) เพราะตัวละครมิได้เพียงพูด เดิน หรือเคลื่อนไหวตามปกติ แต่มักเต้นรำ หรือมีลีลาการเคลื่อนไหวที่ออกแบบให้สื่อความหมาย ผู้ออกแบบลีลาที่มีรสนิยมจะช่วยให้ภาพการเคลื่อนไหวบนเวทีดูงดงามจากการจัดองค์ประกอบ เส้นสาย รูปทรงที่เกิดขึ้นจากมนุษย์ ผู้ออกแบบลีลาต้องมีความเข้าใจในแนวของละคร เพื่อออกแบบให้สอดคล้องกลมกลืนกับยุคสมัยในเนื้อเรื่องของละคร นอกจากนี้ ผู้ออกแบบลีลาที่มีความสามารถจะออกแบบลีลาให้เหมาะสมกับศักยภาพของนักแสดง แม้นักแสดงที่เต้นไม่เป็นเลยก็อาจเคลื่อนไหวได้งดงาม

ปริญญา ต้องโพนทอง เป็นผู้ออกแบบลีลาที่ร่วมงานกับคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพมายาวนาน เคยออกแบบลีลาให้กับละครหลากหลายแนว ทั้งละครเพลง ละครแนวทดลอง เป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาการเตรียมเครื่องมือของนักแสดงและการเคลื่อนไหวบนเวที (Actor's Tools Preparation and Stage Movement) ให้กับนักศึกษาภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ปริญญามีพื้นฐานความรู้ด้านนาฏยศิลป์สากลและมีรสนิยมที่ดี เพราะได้ศึกษาและร่วมงานกับศิลปินคนสำคัญของไทยคือศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี ผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทยมายาวนานเช่นกัน ผลงานสำคัญหลายๆ เรื่องของปริญญาจึงได้รับอิทธิพลทางด้านแนวคิด มุมมอง และลีลาทางศิลปะจากปรมาจารย์ท่านนี้มาเป็นฐานและต่อยอดในงานสร้างสรรค์ของตน ยิ่งไปกว่านั้น ในละครเรื่อง "ลอดิลกล่มฟ้า" จะต้องมีการประยุกต์ผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับนาฏยศิลป์สากล ปริญญามีความรู้ความเข้าใจนาฏยศิลป์ทั้งสองแขนงจึงเป็นผู้มีคุณสมบัติที่จะทำให้งานชิ้นนี้สำเร็จได้อย่างดี นอกจากออกแบบลีลาแล้ว ปริญญายังจะต้องทำหน้าที่กำกับลีลา คือฝึกซ้อมลีลาให้กับนักแสดง และยังต้องร่วมแสดงด้วยในบท "ไก่แก้ว" ของปู่เจ้าสมิงพราย

3.4) ผู้ออกแบบแสง (Lighting Designer)

ผู้ออกแบบแสงนอกจากจะเป็นผู้ส่องแสงสว่างให้ผู้ชมมองเห็นการแสดงบนเวทีแล้ว แสงสว่างนั้นยังทำหน้าที่สำคัญอื่นๆ เช่น สร้างอารมณ์ความรู้สึกไปตามสีที่เลือกใช้ ช่วยบอกให้ผู้ชมรู้ว่ามีการเปลี่ยนฉาก สถานที่ เวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในละครที่ไม่มีการสร้างฉากให้สมจริง หรือในละครเรื่อง "ลอดิลกล่มฟ้า" นี้ที่จะไม่มีฉากใดๆ มีเพียงแต่เวทีเปล่า (Bare

Stage) ผู้ออกแบบแสงที่มีความสามารถจะเข้าใจแนวละคร ช่วยเน้นจุดสำคัญของการแสดงบนเวที และช่วยพรางจุดที่เป็นข้อด้อยของเวที

สุพัตรา เครือครองสุข เป็นนักออกแบบแสดงเพื่อการแสดงบนเวทีคนสำคัญของไทยมีผลงานมากมายในระดับประเทศ และร่วมงานกับคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพมายาวนาน เอกลักษณ์ในการออกแบบแสงของสุพัตราอยู่ที่ความงดงามและการสื่อความหมายด้วยการเลือกมุมของแสงที่สร้างความแปลกตา มีมิติ และการประยุกต์ใช้อุปกรณ์แสงได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยปกติแล้ว ผู้ออกแบบแสงในต่างประเทศมักทำหน้าที่ออกแบบเท่านั้นแต่จะไม่ลงมือติดตั้งอุปกรณ์แสง และจะไม่ควบคุมแสงด้วยตนเอง แต่สุพัตราสามารถควบคุมดูแลการติดตั้งแสง และเป็นผู้ควบคุมแสงด้วยตนเองด้วย

3.5) ผู้ประพันธ์ดนตรี (Music Composer)

เพลงและดนตรีมีความสำคัญในละครแนวไม่สมจริง (Presentational Style) การสร้างเพลงและดนตรีสำหรับละครมีความแตกต่างจากการสร้างเพลงหรือดนตรีเพื่อใช้ฟังทั่วไป เพราะเพลงและดนตรีในละครมีหลายหน้าที่ตามแต่สถานการณ์ในเรื่อง เช่น ดำเนินเรื่อง เสริมและโน้มนำอารมณ์ในเรื่อง หรือสร้างบรรยากาศ ผู้ประพันธ์ดนตรีจึงต้องมีความเข้าใจในเนื้อหา โครงสร้าง และจังหวะของละคร เพื่อที่จะสามารถเลือกแนวดนตรีให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง ยุคสมัย และแนวการนำเสนอ

ประดิษฐ์ แสงไกร เป็นผู้ประพันธ์ดนตรีที่มีความรู้ทั้งดนตรีไทย ดนตรีสากล และเทคโนโลยีดนตรี ซึ่งเหมาะสมกับลักษณะงานในละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ที่จะต้องใช้ทั้งเพลงไทยเดิม ดนตรีสากล และเทคโนโลยีดนตรีในการสร้างเสียงประกอบ อีกทั้งดนตรีในเรื่องนี้จะต้องบันทึกไว้ล่วงหน้า (Pre-recorded) โดยจะต้องมีความสอดคล้องกับการแสดงและสื่อผสมเป็นรายวินาที เนื่องจากผู้ประพันธ์ดนตรีจะไม่ได้เดินทางไปร่วมในการแสดงจริงที่ประเทศแคนาดา จึงต้องสร้างงานให้เสร็จสมบูรณ์และใช้ได้จริงกับการแสดงก่อนที่คณะละครจะออกเดินทาง นอกจากนี้ ประดิษฐ์ยังเคยร่วมงานกับคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพมาแล้วในงานที่ต้องผสมผสานเอกลักษณ์ความเป็นไทยเช่นการแสดงชุด “แช่งน้ำ” และละครเพลงเรื่อง “คำพิพากษา”

3.6) ผู้ออกแบบสื่อผสม (Multi-media Designer)

เนื่องจากละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ไม่มีการใช้ฉาก แต่จะใช้เพียงเวทีเปล่า (Bare Stage) เพื่อให้เหมาะสมและสะดวกกับการเดินทางไปแสดงในต่างประเทศ นอกจากองค์ประกอบของแสงที่จะช่วยบอกผู้ชมถึงการเปลี่ยนฉาก เวลา และสถานที่แล้ว สื่อผสม (Multi-media) จะช่วยทดแทนฉากได้อย่างมีประสิทธิภาพ แม้แต่ในละครบรอดเวย์ และแนวโน้มของ

การออกแบบฉากในปัจจุบัน ก็มีการใช้สื่อผสมแทนฉากมากยิ่งขึ้น เพราะนอกจากจะสะดวกในการ “เปลี่ยนฉาก” แล้ว ยังมีเทคนิคที่หลากหลาย เช่น เป็นได้ทั้งภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว โปรเจ็คชัน แม็ปปิง (Projection Mapping) หรือการกำหนดพื้นผิวของวัตถุที่จะฉายเพื่อเปลี่ยนให้เป็นอีกสิ่งหนึ่ง

อิทธิศักดิ์ เอกสมบูรณ์ศิลป์ เป็นอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะการแสดงที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการถ่ายภาพและผลิตสื่อ มีความเหมาะสมที่จะรับผิดชอบการสร้างสื่อผสม โดยต้องสอดคล้องกับการแสดงและดนตรีเป็นรายวินาที และต้องมีการบันทึก ถ่ายทำไว้ให้เสร็จสมบูรณ์ล่วงหน้า เนื่องจากผู้ออกแบบสื่อผสมจะไม่ได้เดินทางไปกับคณะละครด้วย

3.7) ผู้อำนวยการแสดง (Producer)

ผู้อำนวยการแสดงหรือผู้อำนวยการผลิตมีความสำคัญ เพราะเป็นผู้ที่ดูแลให้โครงการดำเนินไปได้อย่างราบรื่นและสำเร็จตามวัตถุประสงค์ แม้ว่าผู้อำนวยการแสดงจะไม่ได้อยู่ในสายงานด้านศิลปะแต่จำเป็นต้องมีรสนิยมทางศิลปะที่ดี มีความมุ่งมั่นที่จะนำเสนองานศิลปะที่ดีสู่ผู้ชม ผู้อำนวยการแสดงต้องดูแลด้านงบประมาณ เช่น คิดกระบวนการระดมทุน (Fundraising) การหาผู้สนับสนุนโครงการ (Sponsorship) การวางแผนการตลาด (Marketing) การประชาสัมพันธ์ (Public Relations)

นวฤทธิ์ ฤทธิโยธี เป็นผู้อำนวยการแสดง (Producer) โดยตำแหน่งของคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ และเนื่องจากละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ได้รับการสนับสนุนด้านงบประมาณจากสถานกงสุลใหญ่ไทย ประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา และมหาวิทยาลัยกรุงเทพ จึงไม่ต้องดำเนินงานด้านการระดมทุนหรือหาผู้สนับสนุนโครงการ แต่จะดูแลด้านการประชาสัมพันธ์ การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมหาวิทยาลัยกรุงเทพและสถาบันในต่างประเทศ และคอยอำนวยการให้โครงการดำเนินไปอย่างราบรื่น

3.8) ผู้จัดการและประสานงานโครงการ (Company Manager and Production Coordinator)

ในการนำละครไปแสดงในต่างประเทศ อาจมีความจำเป็นที่ต้องติดต่อ สื่อสาร และประสานงานกับหน่วยงานหลายฝ่ายทั้งรัฐบาลและเอกชน ทั้งภายในและภายนอกประเทศละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีผู้จัดการและประสานงานโครงการ 2 คน โดยแบ่งหน้าที่และขอบเขตความรับผิดชอบดังนี้

ชาตรี ตั้งวงษ์พิมุข อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะการแสดง รับผิดชอบด้านการประสานงานกับเจ้าหน้าที่ด้านเทคนิคของโรงละครเฟย แอนด์ มิล

ตัน หว่อง ประเทศแคนาดา เพราะจำเป็นต้องทราบถึงพื้นที่ อุปกรณ์ กฎข้อบังคับของโรงละคร และต้องแจ้งสิ่งที่คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพต้องการ การประสานงานทำด้วยวิธีประชุมทางไกล (Long Distance Meeting) นอกจากนี้ ชาตรียังต้องรับบทเป็นนักแสดงสมทบด้วย

สุเมธ ป้อมป้องภัย อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะการแสดง รับผิดชอบด้านการประสานงานกับสถานกงสุลใหญ่ ประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา และหน่วยงานในประเทศไทย รวมทั้งดูแล อำนวยความสะดวกด้านสวัสดิภาพและสวัสดิการแก่คณะทำงานทุกคนที่เดินทางไปในครั้งนี้

สำหรับฝ่ายอื่นๆ เช่นเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยเป็นผู้ออกแบบเอง ดำเนินการจัดหาและตัดเย็บโดยฝ่ายเครื่องแต่งกายของคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ การแต่งหน้า นักแสดงทุกคนต้องได้รับการฝึกให้สามารถแต่งหน้าตนเองได้ ส่วนเครื่องประกอบการแสดงผู้วิจัยเป็นผู้ออกแบบ และจัดหาโดยสุเมธ ป้อมป้องภัย ผู้จัดการและประสานงานโครงการร่วมกับฝ่ายเครื่องประกอบการแสดงของคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ

กล่าวได้ว่า หน้าที่ผู้จัดการและประสานงานโครงการคือกำลังสำคัญในการผลักดันให้โครงการเป็นไปอย่างราบรื่น แก้ปัญหาเฉพาะหน้าที่เกิดขึ้นทุกอย่างเพื่อไม่ให้กระทบกับการทำงานของฝ่ายสร้างสรรค์

4) การคัดเลือกนักแสดง

แม้ว่าในเดือนเมษายนจะยังไม่มีบทสำหรับการแสดงที่สมบูรณ์ แต่เนื่องจาก “ลิลิตพระลอ” เป็นวรรณคดีสำคัญที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย อีกทั้งยังสามารถศึกษาลักษณะตัวละครได้จากวรรณกรรมต้นฉบับ ผู้วิจัยจึงสามารถจัดให้มีการคัดเลือกนักแสดงได้ภายในเดือนเมษายนเช่นกัน โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก ดังนี้

- เป็นนักศึกษาภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ไม่จำกัดชั้นปี
- เป็นผู้มีทักษะทางการแสดงระดับดีมาก และมีความเหมาะสมกับบทบาท
- เป็นผู้มีทักษะทางการเคลื่อนไหวดีมาก
- เป็นผู้มีความประพฤติดี เคยเป็นนักแสดง หรือช่วยเหลืองานด้านต่างๆ ของภาควิชาศิลปะการแสดง และคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพอย่างสม่ำเสมอ

ผลการคัดเลือกนักแสดงได้ผู้ที่มีความเหมาะสมตามคุณสมบัติที่กำหนด ดังนี้

พระลอ	สิปปกร สุขพนัส
พระเพื่อน	พิมพ์อัปสร กุหลาบซ้อน
พระแพง	นภัคกฤตา อมรบุญชัย

พระนางลักษณวดี	จุฑามาศ มั่นสุข
พระนางบุญเหลือ	พัฑรียา พยอม
พระเจ้าย่า	ธัณยภัทร จินต์จันทรวงศ์
คนขับซอ	วรวิทย์ กลีบแก้ว
นางรื่น	เอื้องอริน วัฒนเคน
นางโรย	เมธินี หีมเขียว
นายแก้ว	ภาณุพัฒน์ พวงแย้ม
นายขวัญ	ปารเมศ ศรีเมือง
นักแสดงสมทบ	ชาตรี ตังวงษ์พิมุข
ไก่แก้ว	ปริญญา ต้องโพนทอง

สรุปจำนวนคณะทำงานที่จะเดินทางไปยังประเทศแคนาดา ทั้งสิ้น 16 คน

5) การกำหนดตารางการทำงานย่อย (Work Breakdown Structure)

ในระหว่างที่ผู้วิจัยดำเนินการสร้างบทละครให้เสร็จสมบูรณ์ภายในเดือนเมษายน ได้มีการกำหนดตารางการทำงานย่อย (Work Breakdown Structure) หรือ WBS ตามหลักสากล แบ่งเป็นแผนการซ้อมรายสัปดาห์ตั้งแต่เดือนพฤษภาคมจนถึงวันจัดแสดงจริง

ตารางการทำงานย่อยนี้เป็นของฝ่ายการแสดง ตามปกติแล้วจะจัดทำโดยผู้กำกับการแสดงร่วมกับผู้กำกับเวที มีสาระสำคัญเกี่ยวกับการซ้อมการแสดง เมื่อกำหนดตารางการทำงานย่อยนี้เสร็จแล้วจะส่งไปให้นักแสดง เพื่อจะได้รู้กำหนดการและเตรียมตัวสำหรับการซ้อมในแต่ละครั้ง สำหรับฝ่ายต่างๆ เช่นฝ่ายฉาก แสง เครื่องแต่งกาย ก็สามารถทำตารางการทำงานย่อยของฝ่ายตนได้เช่นกัน

ตารางที่ 4.2 ตารางการทำงาน (Work Breakdown Structure)
ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่	เวลา	สถานที่	แผนการซ้อม
4 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การอ่านบทครั้งแรก (First Reading)
5 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การเตรียมความพร้อมนักแสดง โดยใช้ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions)
6 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การเตรียมความพร้อมนักแสดง โดยใช้ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions)
7 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การเตรียมความพร้อมนักแสดง โดยใช้ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions)
8 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การเตรียมความพร้อมนักแสดง โดยใช้ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions)
11 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การเตรียมความพร้อมนักแสดง โดยใช้ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions)
12 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การเตรียมความพร้อมนักแสดง โดยใช้ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions)
13 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การเตรียมความพร้อมนักแสดง โดยใช้ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions)
14 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การเตรียมความพร้อมนักแสดง โดยใช้ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions)

วันที่	เวลา	สถานที่	แผนการซ้อม
15 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การเตรียมความพร้อมนักแสดง โดยใช้ระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions)
18 พฤษภาคม 2558	09.00 - 17.00	PA Studio 1	ฝึกการฟ้อนเจิงดาบ
19 พฤษภาคม 2558	09.00 - 17.00	PA Studio 1	ฝึกการฟ้อนเจิงดาบ
20 พฤษภาคม 2558	09.00 - 17.00	PA Studio 1	ฝึกการฟ้อนเจิงดาบ
21 พฤษภาคม 2558	09.00 - 17.00	PA Studio 1	ฝึกการฟ้อนเจิงดาบ
22 พฤษภาคม 2558	09.00 - 17.00	PA Studio 1	ฝึกการฟ้อนเจิงดาบ
23 พฤษภาคม 2558	09.00 - 17.00	PA Studio 1	ฝึกการฟ้อนเจิงดาบ
24 พฤษภาคม 2558	09.00 - 17.00	PA Studio 1	ฝึกการฟ้อนเจิงดาบ
25 พฤษภาคม 2558	09.00 - 17.00	PA Studio 1	ฝึกการฟ้อนเจิงดาบ
26 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงฉากที่ 1-3
27 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงฉากที่ 4-6
28 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงฉากที่ 7-12
29 พฤษภาคม 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	ฉากที่ 1-12 คน Run through and Polishing
1 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงฉากที่ 13-16

วันที่	เวลา	สถานที่	แผนการซ้อม
2 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงพร้อมลีลา (Acting with Choreography) ฉากที่ 1-3
3 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงพร้อมลีลา (Acting with Choreography) ฉากที่ 1-3
4 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงพร้อมลีลา (Acting with Choreography) ฉากที่ 4-6
5 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงพร้อมลีลา (Acting with Choreography) ฉากที่ 1-6
8 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงพร้อมลีลา (Acting with Choreography) ฉากที่ 7-11
9 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงพร้อมลีลา (Acting with Choreography) ฉากที่ 12-16
10 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงพร้อมลีลา (Acting with Choreography) ฉากที่ 12-16
11 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	การซ้อมการแสดงพร้อมลีลา (Acting with Choreography) ฉากที่ 1-16
12 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	ขัดเกลาลีลา (Dance Polishing)
15 มิถุนายน 2558	17.00 - 21.00	PA Studio 1	ขัดเกลาลีลา (Dance Polishing)
16 มิถุนายน 2558	10.00 - 21.00	Black Box Theatre	ซ้อมพร้อมเทคนิค (Tech Week and Rehearsal)

วันที่	เวลา	สถานที่	แผนการซ้อม
17 มิถุนายน 2558	10.00 - 21.00	Black Box Theatre	ซ้อมพร้อมเทคนิค (Tech Week and Rehearsal)
18 มิถุนายน 2558	10.00 - 21.00	Black Box Theatre	ซ้อมพร้อมเทคนิค (Tech Week and Rehearsal)
19 มิถุนายน 2558	10.00 - 21.00	Black Box Theatre	ซ้อมพร้อมเทคนิค (Tech Week and Rehearsal)
22 มิถุนายน 2558	10.00 - 21.00	Black Box Theatre	ซ้อมเทคนิค (Technical Runthrough) ซ้อมใหญ่ (Dress Rehearsal)
23 มิถุนายน 2558	10.00 - 21.00	Black Box Theatre	ซ้อมเทคนิค (Technical Runthrough) ซ้อมใหญ่ (Dress Rehearsal)
24 มิถุนายน 2558	10.00 - 21.00	Black Box Theatre	ซ้อมเทคนิค (Technical Runthrough) ซ้อมใหญ่ (Dress Rehearsal)
25 มิถุนายน 2558	10.00 - 21.00	Black Box	ซ้อมเทคนิค (Technical Runthrough) ซ้อมใหญ่ (Dress Rehearsal)
26 มิถุนายน 2558	10.00 - 21.00	Black Box	ซ้อมเทคนิค (Technical Runthrough) ซ้อมใหญ่ (Dress Rehearsal)
29 มิถุนายน 2558	10.00 - 21.00	Black Box	ซ้อมเทคนิค (Technical Runthrough) ซ้อมใหญ่ (Dress Rehearsal)
30 มิถุนายน 2558	23.00	Suvanabhumi international Airport	คณะนักแสดงและทีมงานออกเดินทาง จากสนามบินสุวรรณภูมิ ไปยังนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา
1 กรกฎาคม 2558			เดินทาง
2 กรกฎาคม 2558	08.00 - 24.00	Fei & Milton Wong Experimental Theatre, Vancouver, Canada	ติดตั้งฉากและแสง ซ้อมใหญ่
3 กรกฎาคม 2558			การแสดง และรื้อถอน

6) การกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์

การกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์มีความสำคัญอย่างยิ่งในขั้นตอนก่อนดำเนินงานสร้าง (Pre-Production) เพราะผู้ออกแบบแต่ละฝ่าย ตลอดจนผู้ร่วมงานทุกคนจำเป็นต้องมีทิศทางในการดำเนินงานสร้างไปในแนวเดียวกัน เพื่อให้ได้ผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปะการละครที่มีความเป็นเอกภาพ แสดงถึงความเป็นศิลปะร่วม (Composite Art) ที่ศิลปะทุกแขนงล้วนทำหน้าที่ส่งเสริม ส่องสะท้อนซึ่งกันและกันมุ่งสื่อ “สาร” (Message) เดียวกัน ซึ่งผู้กำกับการแสดงต้องเป็นผู้กำหนดแนวคิด เปรียบเสมอนผู้ถือหางเสือ ให้เรือดำเนินไปในทิศทางที่ถูกต้อง แนวคิดที่ได้จากผู้กำกับการแสดงนี้จะเป็นโจทย์เริ่มต้นให้ผู้ออกแบบฝ่ายต่างๆ และผู้ร่วมงานทุกคนนำไปคิดต่อยอดตามกรอบดังกล่าว และเริ่มดำเนินงานในส่วนของตนต่อไป

ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดง ได้ใช้ความรู้ด้านการกำกับการแสดงและประสบการณ์การสร้างสรรค์ละครเวทีเพื่อกลั่นกรองเป็นองค์ความรู้ทั้งในการสอนวิชากำกับการแสดงและในการปฏิบัติงานจริง โดยมีวิธีกำหนดแนวคิดจากการกำหนดแก่นความคิด (Theme) มโนทัศน์ (Concept) และการสร้างภาพบนเวที (Visualization) ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญสามประการที่เปรียบเสมือนหัวใจของการสร้างสรรค์ศิลปะการละคร ให้เป็นสมการดังต่อไปนี้

Theme = Concept + Visualization

หมายความว่า แก่นความคิดต้องเท่ากับมโนทัศน์และต้องเท่ากับการสร้างภาพบนเวที กล่าวคือ ทั้งสามองค์ประกอบต้องสอดคล้อง ส่งเสริมซึ่งกันและกัน สื่อสารความหมายไปในทิศทางเดียวกัน โดยในละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ผู้วิจัยได้กำหนดแนวคิด ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6.1) แก่นความคิด (Theme)

“กรรม” คือการกระทำที่เกิดจากการตัดสินใจเลือกของมนุษย์ตามแรงปรารถนา ในโลกที่ไม่มีสิ่งใดจีรัง

6.2) มโนทัศน์ (Concept)

ความจริงอันว่างเปล่าที่ปรุงแต่งด้วยกิเลสและมโนสำนึก

6.3) การสร้างภาพบนเวที (Visualization)

พื้นเวทีเปล่า (Bare Stage) ที่มนุษย์สร้างและทำลายทุกอย่างด้วยการกระทำที่ตนเลือกเอง

7) การกำหนดประเภทของละคร (Genre)

ผู้วิจัยกำหนดให้ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” เป็นละครแนวโศกนาฏกรรม (Tragedy) เนื่องจากเมื่อเปรียบเทียบกับทฤษฎีประพันธ์ศิลป์เของอริสโตเติล (The Poetics of Aristotle) แล้ว ลิลิตพระลอแสดงให้เห็นองค์ประกอบสำคัญของละครโศกนาฏกรรมคือ เป็นเรื่องราวที่แสดงความทุกข์ทรมานของตัวละครเอก คือ พระลอ ความทุกข์ทรมานนั้นคือความรัก ซึ่งเป็นตัณหาที่แผดเผา และจบลงด้วยความหายนะของตัวละครเอก พระลอมีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) คือ มีรูปงามและความกล้าหาญ ความชำนาญในการรบ ขณะเดียวกันก็มีข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) คือความลุ่มหลงในรัก ซึ่งข้อบกพร่องผิดพลาดนั้นนำพาให้พระลอไปสู่ความหายนะในที่สุด ในด้านโครงสร้างของเรื่องที่ส่งผลกระทบต่อความรู้สึกของผู้ชมลิลิตพระลอนำพาให้ผู้ชมเกิดความสงสาร (Pity) และความกลัว (Fear) ซึ่งนำไปสู่การรู้แจ้งทางปัญญา (Enlightenment) ว่ากรรมคือการกระทำ และตัวละครเอกคือผู้ตัดสินใจเลือกการกระทำนั้นเอง ผู้ชมจะสามารถเข้าสู่สภาวะการชำระล้างจิตใจให้บริสุทธิ์ (Catharsis) อันเป็นจุดมุ่งหมายสูงสุดของละครโศกนาฏกรรมเมื่อเกิดปัญญา ส่วนด้านภาษา ลิลิตพระลอเป็นวรรณคดีที่ใช้ภาษาได้งดงามไพเราะจนได้รับการยกย่องให้เป็นเลิศของวรรณคดีลิลิต

8) การกำหนดแนวการนำเสนอ (Style of Presentation)

ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” นำเสนอด้วยแนวไม่สมจริง (Presentational Style) เนื่องจากมีความเหมาะสมและสอดคล้องกับแนวคิดการใช้นาฏยศิลป์ไทยมาผสมผสานกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และการขับร้อง ดนตรี แสง บทเจรจา ที่มีความแตกต่างไปจากชีวิตจริง แต่ก็ผสมผสานแนวละครต่าง ๆ ของตะวันตกไว้ดังนี้

- ด้านการแสดง ใช้การแสดงแนวสมจริง หรือสัจนิยมและธรรมชาตินิยม (Realism and Naturalism) แม้ว่าจะมีการร่ายรำ ลีลาการเคลื่อนไหว ขับร้อง แต่นักแสดงต้องตั้งมั่นอยู่ในหลักของความจริงภายใน (Inner Realism) และระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method Physical Actions) ของสตานิสลาฟสกี

- ด้านแสง ใช้การออกแบบแสงแนวเอ็กซเปรสชันนิสม์ (Expressionism) เพื่อสื่อให้เห็นถึงความจริงภายในจิตใจของตัวละครเองที่บิดเบี้ยวผิดเพี้ยนไปจากความจริงเพราะตกอยู่ภายใต้ความกดดันทางใจ

9) การสร้างบทละคร

ก่อนเริ่มสร้างบทละคร ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับลิลิตพระลอ โศกนาฏกรรมตะวันตก ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างบทละคร ดังนี้

9.1) การตีความ “ลิลิตพระลอ” ผ่านมุมมองของอริสโตเติล

ทฤษฎี “ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล” (The Poetics of Aristotle) ซึ่งถือเป็นตำราด้านการประพันธ์เล่มแรกของโลกได้กล่าวถึงลักษณะร่วมในโศกนาฏกรรมกรีกที่ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญ คือ

- โศกนาฏกรรมต้องเป็นเรื่องที่แสดงถึงความทุกข์ทรมานของมนุษย์และจบลงด้วยความหายนะของตัวละครเอก
- ตัวละครเอกในโศกนาฏกรรมต้องมีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) แต่ในขณะเดียวกันก็มีข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) และข้อบกพร่องผิดพลาดนี้เองที่นำพาให้ตัวละครเอกเดินไปสู่หายนะในท้ายที่สุด
- ละครโศกนาฏกรรมต้องนำพาให้ผู้ชมไปสู่ภาวะแห่งความสงสารและความกลัว (Pity and Fear) ซึ่งจะทำให้ผู้ชมเกิดความรู้แจ้งทางปัญญา (Enlightenment) และนำไปสู่การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) อันเป็นจุดมุ่งหมายสำคัญสูงสุดของโศกนาฏกรรม
- ละครโศกนาฏกรรมต้องประพันธ์ขึ้นด้วยศิลปะแห่งการใช้ภาษามีความงดงาม ทรงคุณค่าเป็นวรรณกรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยได้ศึกษาเปรียบเทียบกับวรรณคดีเรื่อง “ลิลิตพระลอ” ตามองค์ประกอบต่างๆ ของอริสโตเติล พบว่าในเบื้องต้นลิลิตพระลอมีคุณสมบัติเทียบได้กับโศกนาฏกรรมตะวันตก ดังนี้

- ลิลิตพระลอเป็นโศกนาฏกรรมต้องเป็นเรื่องที่แสดงถึงความทุกข์ทรมานของมนุษย์ และจบลงด้วยความหายนะของตัวละครเอกคือ “พระลอ” เราได้เห็นความทุกข์ทรมานจากความรักของพระลอ และเพราะความรักนั้นจึงนำพาชะตากรรมของพระลอให้ไปสู่ความหายนะในท้ายที่สุด
- พระลอมีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) แต่ในขณะเดียวกันก็มีข้อบกพร่องในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) และข้อบกพร่องผิดพลาดนี้เองที่ชักนำให้ตัวละครเลือกการกระทำ หรือก้าวที่ผิดพลาด (Hamartia) จนดำดิ่งไปสู่ความหายนะ ซึ่งในประเด็นเรื่องความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัยนั้น เราพบว่านอกจากพระลอจะมีความงามในรูปลักษณ์จนที่เป็นที่

เลื่องลือแล้ว ยังมีความกล้าหาญ ฝีมือในการรบแกร่งกล้าแต่ขณะเดียวกันพระลอก็มีข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัยคือหลงใหลในความรักจนตัดสินใจ “เลือก” ความต้องการส่วนตนมากกว่าหน้าที่ทั้งมวล และนำไปสู่ความหายนะในที่สุด

- ลิลิตพระลอสามารถนำพาให้ผู้อ่าน หรือผู้ชมเกิดความรู้สึกสงสาร (Pity) และความกลัว (Fear) เมื่อได้เห็นชะตากรรมและการตัดสินใจเลือกการกระทำที่ผิดพลาดของตัวละครเอก จึงทำให้เกิดความสว่างในปัญญา (Enlightenment) ได้รับบทเรียนชีวิต และนำไปสู่การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) อันเป็นเป้าหมายสูงสุดของละครโศกนาฏกรรม เราสงสารพระลอ พระเพื่อน พระแพง หรือแม้แต่พระนางบุญเหลือ ที่ตกอยู่ในห้วงแห่งกามราคะ ความเคียดแค้นที่ทรมานกัดกร่อนจิตใจ ทำให้เราเห็นผลเสียและเกรงกลัวต่อกิเลสตัณหานั้น จนเกิดสติและใช้ปัญญาในการดำเนินชีวิต นอกจากนี้ในตอนจบของเรื่อง แม้จะเป็นโศกนาฏกรรมที่จบลงด้วยความตายของตัวละครเอกทั้งสามคือพระลอ พระเพื่อน พระแพง แต่แนวคิดเรื่องกรรมคือการกระทำตามหลักพุทธศาสนา สามารถนำให้เราเกิดการชำระจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ได้

- ลิลิตพระลอมีความเป็นเลิศในการประพันธ์เข้าขั้นวรรณคดี และเป็นที่ยอมรับว่ามีความไพเราะ งดงาม จนได้รับการยกย่องให้เป็นเลิศของวรรณคดีประเภทลิลิต

9.2) ตัวละครเอกกับตัวละครปรปักษ์: มนุษย์ต่อสู้กับมนุษย์หรือมนุษย์ต่อสู้กับชะตากรรม

บทละครประกอบด้วยตัวละครเอกหรือตัวละครฝ่ายดี (Protagonist) กับตัวละครร้ายหรือตัวละครปรปักษ์ (Antagonist) จึงจะเกิดข้อขัดแย้ง (Conflict) ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของบทละคร ข้อขัดแย้งในละครเป็นได้ทั้งข้อขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสังคม มนุษย์กับธรรมชาติ มนุษย์กับชะตากรรม และมนุษย์กับตัวเองหรือข้อขัดแย้งภายใน (Inner Conflict) หากเรามอง “ลิลิตพระลอ” เพียงผิวเผินแล้วตัดสินตามความคุ้นชินจากประสบการณ์ที่เราเคยพบเห็นส่วนใหญ่ ทั้งละคร ภาพยนตร์ นวนิยาย “เรื่องเล่า” เหล่านี้มักมีข้อขัดแย้งที่เห็นชัดระหว่างมนุษย์ ลิลิตพระลอเองก็เช่นกัน ความขัดแย้งที่มีมาตั้งแต่ปูมหลัง หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อน (Previous Action) คือ การรบระหว่างท้าวแมนสรวงแห่งเมืองสรวง และท้าวพิมพิสาครแห่งเมืองสรอง ท้าวเมืองสรวงเป็นฝ่ายได้รับชัยชนะโดยฟันท้าวพิมพิสาครขาดคอช้าง ข้อขัดแย้งสำคัญระหว่างมนุษย์กับมนุษย์นี้ยังตกทอดมาจนถึงเมื่อดำเนินเรื่อง เพราะพระเจ้าย่า มเหสีม่ายของท้าวพิมพิสาครยังคงผูกใจเจ็บ เคียดแค้นฝ่ายเมืองสรวงอย่างไม่มีวันให้อภัยได้ ดังนั้น เมื่อพระลอลักลอบเข้ามาครองรักอยู่กับพระเพื่อนพระแพงในพระราชฐานของเมืองสรอง จึงเป็นข้อขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ที่ทำให้เจ้าย่าสั่งกองทหารล้อมและเข้าสังหารพระลอ แต่ในโศกนาฏกรรมตะวันตกเรามักพบข้อขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับชะตากรรม เช่น ในบทละครโศกนาฏกรรมเรื่อง “อิดิปุส เร็กซ์” (Oedipus Rex) ของ โซโฟคลิส

(Sophocles) ตัวละครเอก คือ อิดิปุสพยายามหลีกหนีคำทำนายว่าตนจะต้องสังหารบิดาและร่วมเรียงเคียงหมอนกับมารดา แต่การหลีกหนีจากนครธีบส์ถิ่นกำเนิดของเขานั้นกลับเป็นก้าวที่ผิดพลาดนำพาให้เขาต้องเผชิญกับชะตากรรมที่เขาหลีกหนีนั้นเสียเอง ดังนั้น หากเราจะพิจารณา “ลิลิตพระลอ” ในมิติข้อขัดแย้งของมนุษย์กับชะตากรรม เราจะพบว่ากวีกล่าวถึง “กรรม” อยู่เสมอ สิ่งที่ชักนำให้พระลอเกิดความหลงใหลพระเพื่อนพระแพงจนต้องตัดสินใจข้ามแม่น้ำกาหลงเข้าไปยังเมืองศัตรู คือ ชะตากรรม ถ้าเป็นเช่นนั้นแล้ว ตัวละครปู่เจ้าสมิงพราย และมนตราที่เสกหลายครั้งเพื่อล่อลวงพระลอให้มายังเมืองสรอง ก็จะสามารถตีความได้ในเชิงสัญลักษณ์ว่าหมายถึงตัณหา (Desire) ในจิตใจของพระลอ ที่เป็นตัวเร่งสำคัญให้พระลอต้องเผชิญกับชะตากรรม และการตีความในมิติข้อขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับชะตากรรมนี้ ยังนำไปสู่การวิเคราะห์เชิงปรัชญาได้อีกว่า มนุษย์ไม่อาจหลีกเลี่ยงชะตากรรมได้ หรือแท้จริงแล้วมนุษย์เป็นผู้ตัดสินใจ “เลือก” การกระทำของตนเอง

9.3) กรอบการตีความ

จากการศึกษา วิเคราะห์ เปรียบเทียบ ผู้วิจัยจึงได้กำหนดกรอบการตีความหมายวรรณคดีเรื่อง “ลิลิตพระลอ” ไว้ 3 กรอบหลัก ดังนี้

9.3.1) รัก หลง พยาบาท (Love, Obsession, Revenge)

นอกเหนือจากบริบทของยุคสมัย สังคม วัฒนธรรม ประเพณีแล้ว สิ่งที่เป็นสากล (Universality) ที่มนุษย์ทุกชาติภาษา ทุกยุคสมัย ทุกสังคมย่อมเห็นจริงและเข้าใจได้ดี คือความรัก (Love) ความหมกมุ่นหลงใหลในสิ่งที่รัก (Obsession) และความเคียดแค้นพยาบาทที่มุ่งหวังการแก้แค้น (Revenge) และแรงตัณหาทั้งสามนี้คือแรงขับเคลื่อนเรื่องราวในลิลิตพระลอ อนึ่ง ในการถ่ายทอดเสียงจากภาษาไทยเป็นภาษาอังกฤษ ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีสะกดชื่อของพระลอว่า “LOR” แทน “Law” หรือ “Phra Law” อย่างที่มีผู้อื่นเคยใช้ ทั้งนี้เพราะ “Law” อาจทำให้ชาวต่างชาติอาจนึกไปถึงความหมายที่ผูกติดกับคำในภาษาอังกฤษ และการสะกดว่า “LOR” ยังเป็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ กล่าวคือเป็นตัวสะกดแต่ละตัวมาจากอักษรตัวแรกของ Love, Obsession, Revenge

9.3.2) ชะตากรรมหรือเจตจำนงเสรี (Fate or Free Will)

ในบริบททางศาสนา พุทธศาสนิกชนเชื่อในเรื่อง กรรม (Karma) จนนำไปสู่การปล่อยให้ทุกอย่าง “เป็นไปตามกรรม” โดยไม่ตระหนักว่ากรรมนั้นคือ “การกระทำ” ที่เราเลือกเอง ผู้วิจัยจึงจะสร้างให้พระลอเป็นตัวละครที่ “เลือก” การกระทำของตนเองเช่นเดียวกับวีรบุรุษโศก (Tragic Hero) ในละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) แบบตะวันตก ที่ตัวละครเอกต้องมีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องมีข้อบกพร่องผิดพลาดใน

ลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) ที่จะชักพาให้ตัวละครเอกไปสู่ความหายนะในที่สุด ข้อขัดแย้ง (Conflict) ในเรื่องจึงเป็นข้อขัดแย้งภายในจิตใจ (Inner Conflict) มากกว่าข้อขัดแย้งระหว่างบุคคล กล่าวคือ พระลอต้องเผชิญกับการต่อสู้ภายในระหว่างสำนึกรับผิดชอบในฐานะกษัตริย์ ลูก สามี ขนบประเพณี กับความรักและชีวิตที่ตนปรารถนา

ในทัศนะของพุทธศาสนิกชนชาวไทยอาจให้ความหมายของคำว่า “กรรม”เหลื่อมซ้อนกับคำว่า “ชะตากรรม” (Fate) กล่าวคือ เห็นว่ากรรมเป็นสิ่งที่ติดตัวมนุษย์มาตั้งแต่เกิด อาจเป็น “กรรมเก่า” ที่ทำมาตั้งแต่ชาติที่แล้ว สำหรับบทละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ผู้วิจัยจะกำหนดกรอบการตีความว่าชะตากรรมต่างจากกรรม ชะตากรรม คือ สิ่งที่เชื่อว่าถูกกำหนดมาแล้ว แต่ กรรม คือ การกระทำ และนำไปสู่ข้อโต้แย้งที่ชวนวิเคราะห์ว่า ชีวิตมนุษย์ดำเนินไปด้วยชะตากรรมหรือเจตจำนงเสรีหากเรามองในแง่มุมของปรัชญาอัตถิภาวะนิยม (Existentialism) เราพึงยอมรับว่ามนุษย์ทุกคนล้วนมีทางเลือก บางครั้งเราไม่กล้าเลือกเพราะเราไม่กล้ายอมรับผลสืบเนื่อง (Consequences) ที่จะตามมา อันเนื่องมาจากมนุษย์ไม่ได้เป็นสิ่งใดทั้งสิ้น แต่มีเพียงความว่างที่ต้องถมให้เต็มเพื่อยืนยันการดำรงคงอยู่ และ “คนอื่น” มักเห็นเราอย่างที่เราไม่อยากให้เขาเห็น ฌอง ปอล ซาตร์ (Jean Paul Sartre) นักเขียน นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสจึงกล่าววาทกรรมสำคัญว่า “นรกคือคนอื่น” (L’enfer, c’est l’autre) ซาตร์เสนอว่ามนุษย์มีเสรีภาพ แต่มนุษย์หลอกตัวเองด้วยเหตุผลนานาประการเพื่อที่จะไม่ใช้เสรีภาพนั้น และท้ายที่สุดมนุษย์ก็จะต้องอยู่กับ “ความเอียน” (Nausea) เราจะเห็นได้ว่าพระลอได้ก้าวข้ามความหวั่นเกรงสายตาของคนอื่น กล้ายอมรับผลสืบเนื่องที่เกิดจากการตัดสินใจเลือกของตน ถึงกระนั้นลัทธิเหตุวิสัยทางจริยศาสตร์ (Ethical Determinism) ที่เชื่อว่าความดีเป็นตัวกำหนดโดยความตั้งใจของมนุษย์ การกระทำตามเจตจำนงแห่งความดี จึงจะถือว่าเป็นการกระทำที่มีเสรีภาพ เราคงต้องแย้งด้วยทัศนะของอริสโตเติลที่ว่า มนุษย์ไม่สามารถบังคับตนเองได้เสมอไป มีมากมายหลายครั้งในชีวิตที่เหตุผลของเราขัดกับความต้องการหรือกิเลสของเรา กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือกิเลสอยู่ภายใต้การควบคุมของเหตุผล แต่ก็มีบางครั้งที่เหตุผลอยู่ภายใต้การควบคุมของเจตจำนง หรือกิเลสนั้นเอง เราอาจเห็นว่าพระลอเลือกทางที่ผิดด้วยเหตุผลทางจริยศาสตร์ แต่ใครจะรู้ว่า หากพระลอใช้เหตุผลทางจริยศาสตร์หลอกตนเองเพื่อไม่ใช้เสรีภาพ พระลออาจต้องเผชิญกับ “ความเอียน” ไปตลอดชีวิต และนั้นคือภาวะการดำรงคงอยู่ที่ทุกข์ทรมาน

เหตุผลที่ผู้วิจัยนำเสนอเหล่านี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นมิติที่มองผ่านปรัชญาตะวันตก แต่พุทธศาสนาและปรัชญาตะวันตกสามารถนำมาศึกษาในเชิงเปรียบเทียบได้ ดังที่พระเมธีธรรมาภรณ์ ได้ศึกษาเชิงเปรียบเทียบแนวคิดของพุทธทาสและซาตร์ไว้ พบว่าทั้งพุทธทาสและซาตร์มีแนวคิดสำคัญที่คล้ายคลึงกันในหลายเรื่อง เช่น การมองว่าธรรมชาติของจิตเป็นสิ่งที่คิดถึงอารมณ์ (Intentionality) (ประยูร ธมมจิตโต, 2526: 7) จิตใจของพระลอไม่อาจอยู่ว่างได้ แต่กลับคิดถึงแต่พระเพื่อนพระแพง ทั้งพุทธศาสนาในมุมมองของพุทธทาสและปรัชญาอัตถิภาวะนิยมในมุมมองของ

ซาตร์เห็นพ้องกันว่าจิตเดิมแท้ของมนุษย์นั้น “ว่าง” แต่ความแตกต่างระหว่างพุทธศาสนากับปรัชญาอัตถิภาวะนิยมคือ พุทธศาสนาสอนให้เรารู้ว่าการยึดติดกับความอยากได้ อยากครอบครอง คือตัวกูของกู คือมายา และสอนให้เรากลับไปสู่ความว่างหรือความไม่ยึดนั้นถือนั้นของจิตนั้นอีกครั้ง ส่วนปรัชญาอัตถิภาวะนิยมเสนอเพียงว่าจิตนั้นว่าง โดยมีนัยว่า “ว่างเปล่า” (Empty) มนุษย์จึงต้องเติมเต็มภาวะว่างเปล่าของจิตเพื่อไม่ให้การดำรงคงอยู่ว่างเปล่า การนำเสนอ “ลอดิลกล่มฟ้า” ด้วยกรอบการตีความเรื่องเจตจำนงเสรีอย่างตะวันตก แต่อธิบายเรื่อง “กรรม” แบบพุทธ จะทำให้ผู้ชมได้เห็นทั้งปัญหาของจิตอันเป็นสากล และทางแก้ปัญหาอันเป็นแนวคิดหรือปรัชญาของมนุษย์ในสังคมที่แตกต่าง

9.3.3) ความไร้แก่นสารของการดำรงอยู่ (Absurdity Of Existence)

ละครแอ็บเสิร์ด (Absurd Theatre) ของโลกตะวันตกหมายถึงละครที่นำเสนอภาวะไร้แก่นสารในการดำรงคงอยู่ของมนุษย์ จริงอยู่ที่ละครแอ็บเสิร์ดหลายเรื่องเสนอภาพความไร้แก่นสารผ่านทั้งเหตุการณ์และบทสนทนาที่ฟังดูเหมือนไม่ปะติดปะต่อ เนื่องจากมนุษย์ขาดการสื่อสารกันทางใจ แต่นักเขียนบทละครอเมริกันเช่น เอ็ดเวิร์ด อัลบี(Edward Albee) กลับนำเสนอสภาวะไร้แก่นสารในชีวิตประจำวันจนใกล้เคียงกับชีวิตจริงเป็นอย่างมาก ด้วยแนวการแสดงแบบสมจริง บทละครเรื่อง “เรื่องที่สวนสัตว์” (The Zoo Story) และ “ใครกลัวเวอร์จิเนีย วูล์ฟ” (Who’s Afraid of Virginia Wolf?) เป็นตัวอย่างที่ดีที่แสดงให้เห็นว่าละครแอ็บเสิร์ดจากเดิมที่นำเสนอแบบละครตลกเอะอะโครมคราม (Farce) ได้แทรกผสมเข้ากับละครสัจนิยมแต่ยังคงแก่นความคิดเรื่องความไร้แก่นสารนี้อยู่อย่างชัดเจน การกระทำของตัวละครอาจดูไร้เหตุผล น่าขันในสายตาของผู้ชม แต่ท้ายที่สุดแล้วความไร้เหตุผลและน่าขันนั้นกลับน่าสะพรึงกลัวเพราะสำหรับตัวละครแล้ว เขามีเหตุผลที่ตัดสินใจเลือกแล้วเสมอ และนั่นคือความไร้แก่นสารที่เราล้วนต้องเผชิญ ดังนั้น ประเด็นที่“ลิลิตพระลอ” เคยถูกโจมตีว่าแสดงให้เห็นถึงความลุ่มหลง มักมากในกามของชนชั้นสูง ความจริงแล้วเราอาจมองให้เป็นภาวะความไร้แก่นสารของการดำรงคงอยู่ (Absurdity of Existence) ที่อาจเกิดขึ้นได้กับมนุษย์โดยไม่เลือกชั้นวรรณะ เหมือนชีวิตที่มีทุกสิ่งเพียบพร้อมแล้วของพระลอกลับดำดิ่งสู่หายนะ ไม่ว่าชะตากรรม (Fate) หรือการเจตจำนงเสรี (Free Will) จะเป็นตัวกำหนดให้เป็นไปก็ตาม เราควรตระหนักถึงสภาวะไร้แก่นสารของการมีชีวิตอยู่นี้ แล้ว “เลือก” กระทำแต่สิ่งที่มีคุณค่า ณ ช่วงเวลาปัจจุบัน

9.4) องค์ประกอบของบทละคร

กระบวนการสร้างบทละครถือเป็นขั้นตอนที่สำคัญยิ่ง ซึ่งผู้วิจัยเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้สร้างบทละครด้วยตนเอง โดยอาศัยวรรณคดีต้นแบบคือ “ลิลิตพระลอ” เพื่อสร้างบทขึ้นมาใหม่ ดำเนินเรื่องตามวรรณคดีต้นแบบ มีการยกคำประพันธ์จากวรรณคดีต้นแบบมาใช้ในบางตอน และประพันธ์ขึ้นใหม่โดยใช้ภาษาที่มีความกลมกลืนใกล้เคียงกับของเดิม ผู้วิจัยใช้แนวทางการสร้างบทละครโศกนาฏกรรมตามทฤษฎีประพันธ์ศิลป์ของอริสโตเติล ที่แบ่งองค์ประกอบสำคัญของบทละครดังนี้

9.4.1) โครงเรื่อง (Plot)

พระลอ กษัตริย์หนุ่มแห่งเมืองสรวง ผู้เคยเชื่อว่าชีวิตถูกลิขิตด้วยกรรมโดยไม่มีทางหลีกหนีได้ความงามสง่าในรูปลักษณ์และความสามารถขจรขจายเลื่องลือจนพระเพื่อนและพระแพงสองราชธิดาฝาแฝดแห่งเมืองสรองหลงใหลได้ปลื้มใคร่ร่วมเรียงเคียงเขนย แม้จะรู้ว่าพระลอมีชายาคือลักษณาวดีแล้วก็ตาม ยิ่งไปกว่านั้น ท้าวแมนสรวง บิดาของพระลอคือผู้ปลิดชีพพระเจ้าพิมพิสาครกษัตริย์เมืองสรองผู้เป็นปูของนางทั้งสอง ทิ้งให้พระเจ้าย่าผู้รับเลี้ยงดูนางทั้งสองเคียดแค้นอาฆาตตราบจนปัจจุบัน ด้วยแรงปรารถนา พระเพื่อนพระแพงให้คนซอขับสรรเสริญความงามของนางทั้งสองจนล่วงเข้าหูพระลอจนเกิดความกระสันต์กำซาบ ใคร่อยากได้นางทั้งสองมาครอบครอง แต่พระลอต้องต่อสู้กับข้อขัดแย้งภายในทั้งความรับผิดชอบต่อบ้านเมือง ความเป็นสามีที่ดีและความเป็นบุตรที่ดี

พระลอใคร่ครวญถึงคำถามสำคัญของชีวิตเป็นครั้งแรกระหว่างกรรมและเจตจำนงเสรี ท้ายที่สุดพระลอยอมทำตามใจปรารถนาของตน ยอมรับความอ่อนแอในฐานะมนุษย์ปุถุชนโดยไม่โทษกรรมใดๆ มุ่งหน้าไปหาพระเพื่อนพระแพง แม้ว่าแม่น้ำกาหลงจะไหลทวนและกลายเป็นลีเลือดก็ตาม

พระลอได้สมสู่อยู่เคียงพระเพื่อนพระแพงสมดังใจ แม้จะต้องลักลอบเข้าในดินแดนหวงห้ามของอริราชศัตรู เมื่อพระเจ้าย่าล่วงรู้ กองทหารบุกเข้าสังหารพระลอในพระราชฐานทั้งพระลอและพระเพื่อนพระแพงต่อสู้เพื่อเจตจำนงเสรีของตนอย่างกล้าหาญแม้จะสิ้นชีพก็ตาม

9.4.2) ตัวละครและการสร้างลักษณะนิสัยตัวละคร (Character and Characterization)

พระลอ

ผู้วิจัยได้สร้างตัวละคร “พระลอ” ให้ต่างจากวรรณคดีดั้งเดิมรวมทั้งการดีความที่เคยมีมาเพื่อลบคำวิจารณ์เรื่องพระลอเป็นกษัตริย์ที่มีแต่รูป แต่ไม่มีแก่นสาร หมกมุ่นในกาม โดยการขับเน้นความสามารถในการรบเพื่อให้เป็นความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) แต่ความรั้นที่จะดำเนินตามเจตจำนงเสรีของตนคือข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) การได้

ครอบครองพระเพื่อนพระแพงผู้ซึ่งเป็นอริราชศัตรูถือเป็นความท้าทายอย่างหนึ่งของกษัตริย์ผู้เหนือใครทั้งแผ่นดินแผ่นฟ้า สมดังนามว่า “ลอดิลกล่มฟ้า” ซึ่งหมายถึงพระลอ ผู้มีความงามสง่าและสามารถประหนึ่งลอยลงมาจากฟากฟ้า นอกจากนี้ ยังเป็นตัวละครที่ดั้งคำถามเชิงปรัชญาเกี่ยวลับความหมายและการดำรงคงอยู่ของชีวิต และความหมายที่แท้จริงของ “กรรม”

พระเพื่อน พระแพง

ตัวละครหญิงคู่ฝาแฝดนี้เป็นอีกตัวละครที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์ในเชิงลบ แต่หากมองให้ดี เราจะพบว่าพระเพื่อนพระแพงมีความล้ำสมัยมาก ผิดจากลักษณะของ “กุลสตรี” ที่สังคมทั่วไปมักกำหนดกรอบล้อมรอบไว้ หากใครออกนอกกรอบจะถือเป็นความนอกขนบที่ผิดบาป ทั้งในเรื่องรักผู้ชายที่มีครอบครัวแล้ว ซึ่งผิดทั้งหลักศาสนาและศีลธรรม หรือแม้แต่การมีเพศสัมพันธ์พร้อมกันทั้งสามคน

ผู้วิจัยไม่ได้พยายามหาเหตุผลใด ๆ เป็นข้อแก้ตัวให้กับพระเพื่อนพระแพง หากแต่ยอมรับว่ามนุษย์ปุถุชนย่อมมีความปรารถนา และกิเลสตัณหา ทั้งสิ้น ขึ้นอยู่กับว่าใครจะเป็นมนุษย์ที่เข้มแข็งสามารถควบคุมกิเลสให้สงบ ไม่ให้เหลิงละโลดออกนอกกรอบที่ศีลธรรมกำหนดได้เราประนามพระเพื่อนพระแพงเพราะนางไม่อ่อนเดียงสาตามขนบตัวละครเอกฝ่ายหญิงของไทย ความต้องห้าม (Taboo) เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ความรัก ความปรารถนามีรสชาติที่ร้อนแรงชวนลุ่มหลงมากขึ้น พระเพื่อนพระแพงใช้ชีวิตอยู่ในความควบคุมดูแลของพระเจ้าย่าผู้มีแต่ความเคียดแค้น ประกอบกับความว้าเหว่ของการมีครอบครัวไม่สมบูรณ์ เมื่อผนวกกับแรงขับทางเพศในวัยและเวลาที่พอเหมาะย่อมทำให้พระเพื่อนพระแพงอยากได้ใคร่รู้ใคร่ลอง และจะเป็นไปได้หรือไม่ว่า การได้ครอบครองพระลอก็คือการได้ชัยชนะ หรือล้างแค้นทางหนึ่ง ซึ่งทั้งหมดนี้เกิดขึ้นในจิตใต้สำนึกโดยมิได้รู้ตัว

ผู้วิจัยสร้างให้ตัวละครพระเพื่อน พระแพงมีความแตกต่างกันมากกว่าจะเป็น “ตัวละครคู่” ที่ดูเหมือนกันตามที่นิยม โดยให้พระเพื่อนมีความรู้คิด มุ่งมั่นแม้จะรู้ว่าผิดศีลธรรม ส่วนพระแพงมีความอ่อนเดียงสา และเกรงกลัวต่อบาปมากกว่า

พระเจ้าย่า

พระเจ้าย่าคือตัวแทนของความเคียดแค้น พยาบาท ขณะเดียวกันก็เป็นหญิงผู้แข็งแกร่งเยี่ยงชายอกสามศอก สามารถปกครองบ้านเมืองสืบต่อจากพระเจ้าพิมพิสาครได้ มีความรัก หวงแหนครอบครองหลานสาวทั้งสองคือพระเพื่อน พระแพง

พระนางบุญเหลือ

พระนางบุญเหลือเป็นมารดาของพระลอ เป็นแม่ผู้รักและเป็นห่วงลูกยิ่งกว่าสิ่งใด แต่เป็นขั้วตรงข้ามกับพระเจ้าย่า คือไม่มีอำนาจที่จะทัดทานหรือคัดค้านใดๆ

9.4.3) แก่นความคิด (Theme)

"กรรม" คือการกระทำที่เกิดจากการตัดสินใจเลือกของมนุษย์ตามแรงปรารถนา ในโลกที่ไม่มีสิ่งใดจีรัง ปุถุชนล้วนอ่อนแอเกินกว่าจะหักห้ามใจตนมิให้ถลำไปในกิเลสตัณหาแล้วโทษ "กรรม" โดยไม่ตระหนักว่าตนคือผู้เลือกกระทำเอง

9.4.4) การใช้ภาษา (Diction)

วรรณคดีเรื่อง "ลิลิตพระลอ" แต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทลิลิต คือโคลงและร่ายเมื่อผู้วิจัยถ่ายทอดมาเป็นบทละครจึงพยายามคงลักษณะคำประพันธ์เดิมไว้โดยยกจากบทประพันธ์ดั้งเดิมในตอนสำคัญ หรือตอนที่มีชื่อเสียง ได้รับการยกย่องผ่านกาลสมัยจนวงการวรรณคดียอมรับว่าเป็นอมตะ กับประพันธ์ขึ้นเองโดยใช้ภาษาและคำประพันธ์ลักษณะเดียวกับต้นฉบับเพื่อการเชื่อม การบรรยายเหตุการณ์ให้ย่อกระชับ

ในองค์ประกอบเรื่องการใช้ภาษานี้ละครไทยกับละครตะวันตกจะมีข้อแตกต่างที่สำคัญคือ การใช้ภาษาในละครไทยมักหมายถึงบทร้องบรรยายเพื่อให้ตัวละครร่ายรำ แต่การใช้ภาษาในละครตะวันตกหมายถึงบทเจรจา (Dialogue) ผู้วิจัยจึงผสมผสานสองลักษณะนี้เข้าด้วยกัน โดยให้มีทั้งบทร้องบรรยายที่บันทึกไว้ก่อนขณะที่ตัวละครมีลีลาเคลื่อนไหว และบทเจรจาที่ผสานไปกับลีลาการเคลื่อนไหวเช่นกัน

อนึ่ง การใช้ภาษาในความหมายของอริสโตเติลคือการร้อยเรียงภาษาขึ้นเป็นบทเจรจา หรือบทร้อง ในละครเวทีเรื่อง "ลอดิลกล่มฟ้า" ผู้วิจัยเป็นผู้เขียนบทเอง โดยคัดเลือกบางคำประพันธ์จากวรรณคดีดั้งเดิม และประพันธ์ขึ้นใหม่โดยใช้ระดับภาษาเลียนแบบของเดิมเพื่อให้มีความเป็นเอกภาพ บทเจรจามีทั้งที่เป็นบทเจรจาเดี่ยว (Monologue) บทสนทนา (Dialogue) และบทร้อง (Lyrics)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทละครเรื่อง "ลอดิลกล่มฟ้า"

ฉากที่ 1

เสียงกลองล้านนาดังทิ้งช่วงห่างๆ

ภาพบนสกริม สายน้ำ ซ้อนภาพเคลื่อนไหวพระลอเจิงดาบ

พระลอ

ข้าชื่อลอ ข้าเคยเชื่อว่ากรรมนั้นยิ่งใหญ่ ชีวิตเราถูกกำหนดไว้ไม่อาจเปลี่ยน ไม่อาจหนีเหมือนสายนี้กาหลงที่ไหลรี่ ย่อมไม่มีวันย้อนหวนทวนกระแส เราชนะเพียงเพื่อจะแพ้ เพราะเราอ่อนแอ แค่มนุษย์ธรรมดา

(ระหว่างที่ฉายภาพเคลื่อนไหว เราเห็นพระลอเจิงดาบอยู่หลังสกริม)

ฉากที่ 2

ภาพบนสกริม : สายน้ำ

เสียงขับ

โอ้บาปเวรปางไหน
กรรมปางใดตามทัน
องค์ราชันย์เมืองสรอง
เข้าประลองสับประยุทธ์
จนท้าวสุดจะต่อกร
พิมพิสาครราช
พระบาทขาดคอช้าง
ขุนพลคว้างขวางรบ
กันพระศพกษัตรีย์
หนีเมื้อเมืองท่านไท
ครั้นพระศพเข้าได้
ลั่นเขื่อนให้หับทวาร ท่านนา ฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉากที่ 3

ไฟสลัวขึ้นในโรงละคร

เสียงกลองดังเนินช้า เข้มขลัง ศักดิ์สิทธิ์ ราวพิธีกรรม

เราเห็นพระเจ้าย่า เพื่อน แพง รื่น โรย ฟ้อนออกมาอย่างเชื่องช้า เพื่อไปบูชาสถูปอัฐิท้าวพิมพิสาคร

ฉากที่ 4

ภาพบนสกริม : เงาสถูป

เมื่อขบวนฟ้อนมาถึง พระเจ้าย่าจึงฟ้อนและร้องด้วยความทุกข์เทวษจากการสูญเสียและความกุมแค้น

พระเจ้าย่า (ร้อง)

ก่นกำสรดกำสรวล เจ็บอกไข้ดั่งไฟล้วน
ยากแท้ทรมา ฯ
นานบ่คลายดั่งแค้น คงเพรงกรรมบาปแม้น
ติดต้องตรึงตาม ฯ

เสียงสวดอิติปิโสสอดรับ

ฉากที่ 5

พระย่า เพื่อน แพง รื่น โรย ฟ้อนถวายหน้าสถูป

ฉากที่ 6

ดนตรีฟ้อนและเสียงอิติปิโสจากฉากสี่เชื่อมเข้าสู่...

เสียงขับ
ฝ่ายเมืองท้าวแมนสรวง
ชนะล่วงมิทันนาน
ชีพถึงกาลถึงกรรม
ถึงเวรนำมรณา
ปวงประชาจึ่งยก
ลอดิลกล่มฟ้า
ครองพาราสืบแทน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เราเห็นขุนนางเมืองสรวงเชิงดาบอยู่อีกฝั่งของเวที พระลออยู่ท่ามกลางขุนนางนั้น

ฝั่งเมืองสรอง ทุกคนฟ้อนเข้าฉากไป เหลือไว้แต่เพื่อน แพง

ภาพบนสกริม : พระลอเชิงดาบ

พระลอ

ข้าไม่เคยสงสัย ว่าเพราะผลของกรรม หรือการกระทำของใคร ทำให้ชื่อเสียงของข้าระบือไกลไปถึงเมืองสรองที่พ่อข้าเคยก่อกรรมไว้ หรือแท้จริงเป็นเพราะใจ ใจที่มิอาจบังคับได้ ว่าใครคือมิตรหรือศัตรู

ฉาก 7

เพื่อน แพง ได้ยินเสียงขับชมโฉมพระลอ

ประชาชนถือร่มออกมาฟังคนขับซอ เราเห็นพระลอเจิงดาบในแสงสลัวงามดั่งฝัน

คนขับซอเริ่มร้องเอื้อนเป็นทำวงทำนองไพเราะ เพื่อน แพง ถือร่มแฝงตัวไปฟังในฝูงชน

เมื่อเพื่อน แพงมาถึง...

คนขับซอ

รอยรูปอินทร์หยาดฟ้า มาอ่าองค์ในหล้า
แหล่งให้คนชม แลฤๅ ฯ

(ร้องเอื้อนต่อไปเป็นท่วงทำนองดั่งมนต์สะกด)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ฉากที่ 8

เพื่อน แพง วิ่งกลับเข้ามาในห้อง

ดนตรีพื้นเมืองดังเป็นจังหวะ

เพื่อน
เมียเขาก็มีอยู่

แพง
ใช่บ่รู้บาปรู้กรรม

เพื่อน
ซ้ำยังเป็นลูกศัตรู

แพง
เขาฆ่าปู่เราด่าวดิ้น

เพื่อน
ย่าแทบสิ้นด่าวดับ

แพง
ควรระงับจองเวร

เพื่อน
แต่หากเป็นโชคชะตา

แพง
ใครจะกล้าขัดขืน

เพื่อน
บ่อาจฝืนใจอยาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แพง
บ่อาจพรากใจหยุด

เพื่อน
บ่อาจฉุดใจอยู่

แพง
บ่อาจสู้กำหนัด

เพื่อน
บ่อาจตัดเสน่หา

แพง
บ่เคยเห็นหน้าเห็นตา

เพื่อน
บ่เกินกว่ามโนนึก

(เพื่อนแพงหันไปเห็นรื่นโรย เสียงเครื่องดนตรีทำจังหวะรัว เพื่อนแพงตกใจ รื่นโรยรีบเข้ามาตระกองกอดทั้งสองไว้เครื่องดนตรีหยุด แล้วจึงค่อยๆ เริ่มขึ้นอีกครั้ง)

รื่น
ไว้ใจให้เผือทำ

โรย
นำลอราชมาเมืองสรอง

รื่น
ให้น้องได้แนบชิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพื่อน
พี่อย่าคิดก่อวิบาก

รื่น
หรือน้องอยากทนทุกข์

โรย
ไม่รู้รสความสุขไปตราบสิ้นอายุขัย

(เพื่อนแพงชะงัก นิ่ง)

เพื่อน
พี่จะทำอย่างไร

(รื่นโรยมองหน้ากัน เดินไปหยินร่ม ฟ้อนห่างออกไปข้าๆ เพื่อนแพงตาม)

แพง
พี่จะทำอย่างไร

(รื่นโรยกระซิบที่ข้างหูเพื่อนแพงแล้วฟ้อนออกไป)

เพื่อน
พี่จะใช้คนซอ

แพง
ให้ขับยอยศเผือ

เพื่อน
เพื่อให้ลอหลงใหล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แพง
แล้วไปขอพึ่งพิง

เพื่อน
มนต์ปู่เจ้าสมิงพราย

แพง
ให้น้องได้ลอฟ้าล่ม

เพื่อน
ให้พี่ได้สมปรารถนา

แพง
ให้สองข้าได้ครอง

เพื่อน
ให้น้องได้แนบชิด

แพง
ให้ท้าวเธอติดตาม

เพื่อน
ข้ามแม่น้ำเก้าลวง

แพง
จากเมืองสรวงมาเมืองสรอง

เพื่อน
ตามครรลองเพรงกรรม

แพง
ตามครรลองเพรงกรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ฉากที่ 9

(เกิดขึ้นพร้อมกับท้ายฉากที่ 8)

เราเห็นรื่นโรยแทรกเข้าไปหาคนซอ ดึงออกมากระซิบ คนซอมีสีหน้าเจ้าเล่ห์ รื่นโรยตกรางวัลให้เป็นถุงเล็กๆ สีทอง จากนั้นดนตรีแห่งความรักเริ่มขึ้น เพื่อนแพงปลดเครื่องประดับผมช้าๆ เริ่มปล่อยผมที่เกล้าไว้ให้สยาย ทั้งสองดูเป็นอิสตรีที่มีเลือดเนื้อและแรงปรารถนา เพื่อนแพงฟ้อน เป็นลีลาที่แสดงถึงความอ่อนไหวในอารมณ์ของผู้ตกอยู่ในห้วงรัก ขณะที่พระลอเจิงดาบใกล้เข้ามา มีคนซอคอยฟ้อนตามอยู่ใกล้ๆ ก่อนจะหยุด แล้วปล่อยให้พระลอฟ้อนใกล้เข้ามาหน้าเวทีเรื่อยๆ

คนขับซอ

โฉมสองเหมือนหยาดฟ้า ลงดิน

งามเงื่อนอัปสรอินทร์ สู่หล้า
อย่าคิดอย่าควรถวิล ถึงยาก แลนา
ชมยะแย้มทั่วหน้า หน่อท้าวมีบุญ ฯ
หมื่นขุนถ้วนหน้าสำ หัวเมือง ก็ดี
อย่าใคร่อย่าคิดเคือง สวาทไหม้
สมภารส่งสองเรือง สองรุ่ง มานา
สองราชควรท้าวไท้ ธิราชผู้มีบุญ ฯ

พระลอ

ข้าไม่เคยสงสัย ว่าเพราะผลของกรรม หรือการกระทำของใคร เมื่อข้าได้ฟังเพลงซอนั้น ใจข้าพลันกระสันต์ระทึก จนข้ามิอาจบอกได้ถึงความรู้สึก หยิ่งผยอง ลำพอง สุข เศร้า อยากเอาชนะ เคล้าคละกับความทรมานและอ่อนแอ ยอมจำนนพ่ายแพ้ในส่วนสึก มโนสำนึกบอกแต่เพียงว่า ข้า...ต้องได้ครอบครอง

(พระลอทรุดตัวลงนั่ง วางอาวุธ แล้วพรึ่ำพูดทวนเพลงขอที่ได้ยินมา บนสกริมเป็นภาพพระเพื่อนพระแพงฟ้อน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พระลอ

โฉมสองเหมือนหยาดฟ้า ลงดิน

งามเงื่อนอัปสรอินทร์ สู่หล้า
อย่าคิดอย่าควรถวิล ถึงยาก แลนา
ชมยะแย้มทั่วหน้า หน่อท้าวมีบุญ ฯ
หมื่นขุนถ้วนหน้าสำ หัวเมือง ก็ดี
อย่าใคร่อย่าคิดเคือง สวาทไหม้
สมภารส่งสองเรือง สองรุ่ง มานา
สองราชควรท้าวไท้ ธิราชผู้มีบุญ ฯ

ดนตรีแผดดังเป็นห่วงทำนองเร่งเร้า

ภาพนนสกริม : พระเพื่อน พระแพง

พระลอ (ร้อง)

วันนี้ตัวข้าสั่น ใจข้าปั่นผัดผัน คืนนี้ฝันเห็นถนัด ว่าสองกษัตริย์เพื่อนแพงทอง นอนแนบสองข้างข้า หน้าแอบหน้าอิงอร สองสอดกรกอดเกื้อ โลมลูบเชื้อเชิญไป ใจข้าไหวดังจะผก อกข้าปั่นดังจะคว่ำ ทุกข์บ่รู้กี่ส่ำแสนเศร้า จักใคร่เด้าไปหา....

(ดนตรีหยุดอย่างค่อนข้างกะทันหันเมื่อลักษณวดีเข้ามา ภาพพระเพื่อน พระแพงหายไป ภาพของพระลอและลักษณวดีซ้อนขึ้นมาแทน)

พระลอ

ข้าไม่เคยตั้งคำถาม ว่าหากพ่อข้าไม่สู่ขอนางผู้นี้ที่ข้าไม่เคยรู้จักมาเพื่อเป็นของข้า โชคชะตาจะนำพานางมาพบข้าหรือไม่ ข้าไม่เคยตั้งคำถาม ว่านางคือหญิงที่ข้าปรารถนาหรือไม่ ข้าไม่เคยตั้งคำถามว่าเพราะเหตุใดนางจึงภักดีต่อข้า เพราะข้าคือข้า เพราะนางรักข้า หรือเพราะข้าคือสามี ข้าไม่เคยตั้งคำถามแต่เมื่อข้าตระกองกอดนางนอนในคืนนั้น ข้ามิได้ฝันถึงนาง

(ดนตรีแผดขึ้นมาอีกครั้ง พระลอที่กอดลักษณวดีผุดลุกขึ้นราวฝันร้าย มองเห็นพระเพื่อนพระแพงฟ้อนในจินตนาการ มนต์ของปู่เจ้าสมิงพรายคอยเป็นผีช่วยล่อลวงพระลอ)

พระลอ (ร้อง)

ฝันเห็นพระเพื่อนไท้ แพงทอง
สองแนบนอนแนมสอง ตราบไท้
สองศรีสอดกรตระกอง กอดราช แลนา
ชวนชักไปไสไล้ สู่บ้านเมืองสอง ฯ

(ลักษณวดีตื่นขึ้น ดนตรีหยุด พระลอตัดสินใจที่จะไปเมืองสรอง)

ลักษณวดี

นบนิ้วทูลเจ้าหล้า พระองค์อาจละข้า
บาทไว้ผู้เดียว พระเอย ฯ
ทางไกลเปลี่ยวสัตว์ร้าย ผีคนองหลอนคล้าย
ทำเล่ห์ให้เห็นตัว ฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลัวศัตรูฝ่ายหน้า หลังพระเสียใจข้า
ดุจดับแก้วสองดวง ฯ
ขอห้ามหวงเจ้าหล้า อยู่ปกเกศเกล้าข้า
พระบาทเท้าอย่าไป ฯ

พระลอ

สิ่งใดในโลกล้วน อนิจจัง
คงแต่บาปบุญยัง เที่ยงแท้
คือเงาติดตัวตรัง ตรึงแน่นอยู่นา
ตามแต่บุญบาปแล้ ก่อเกื้อรักษา ฯ

(ลักษณวดีไม่อาจทัดทานได้ค่อยๆ ปล่อยผมเพื่อเช็ดเท้าพระลอ แล้วจึงคลานออกไปอย่างเจ็บปวดทรมาน พระลอนั่งคุกเข่าอยู่ที่หน้าเวที ต่อสู้ระหว่างความรับผิดชอบและความปรารถนา)

ฉากที่ 10

(เสียงเพลงดังขึ้นเป็นท่วงทำนองไพเราะปนเศร้า พระนางบุญเหลือฟ้อนเข้ามา พระลอคลานไปกราบแทบเท้า พระนางบุญเหลือนั่งลง พระลอนอนหนุนตัก)

บุญเหลือ (ร้อง)

สิบเดือนอุ้มท้องพระ ลอลักษณ์
สงวนบ่ลืมตนสัก หนึ่งน้อย
ตราบพระปิ่นไตรจักร เสด็จคลอด มานา
ถนอมอาบอุ้มค้อยค้อย ลูบเลี้ยงรักษา ฯ
แต่น้อยแม่พร่ำเลี้ยง รักษา พ่อนา
จงเจริญชนมา ตราบได้
สมบัติผ่านภูวตา ถวัลยราช
ฤๅพ่อจำจากให้ แม่นี้ตรอมตาย ฯ

(พระนางบุญเหลือประคองพระลอขึ้นจูบทั่วสรรพางค์กาย พระลอหยุดพระนางไว้แล้วก้มลงกราบลา พระนางบุญเหลือออกไปอย่างอาลัย)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉากที่ 11

เสียงฟ้าร้องครั่นครื้น

ภาพบนสกริม : ฝืนน้ำและท้องท้ายามค่ำคืนที่พายุโหม

พระลอหยิบดาบขึ้นท้อนอย่างเชื่องช้าและสง่างาม เสียงกลองล้านนาให้จังหวะช้าๆ อยู่ตลอด เราเห็นแก้ว ขวัญ ท้อนดาบช้าๆ ออกมาตามหลัง ทั้งสามไปที่แม่น้ำกาหลงเพลงเสี่ยงน้ำดังขึ้น พระลอนั่งลงอธิษฐาน แก้ว ขวัญ นั่งลงตาม

เสียงร้อง

มากูจะเสี่ยงน้ำ นองไป ปรี่นา
น้ำชื่อกาหลงใหล เชี่ยวแท้
ผิวกูจะคลาไคล บ่รอด คืนนา
น้ำจุงเวียนวนแม้ รอดไส้ จงไหล ฯ

(ดนตรีระทึกขึ้น สายน้ำสีแดงไหลรี่เข้ามาบนเวที แล้วหมุนวนปั่นป่วน ก่อนดนตรีจะคลี่คลายพร้อมสายน้ำที่ไหลออกไปจากเวที)

ฉากที่ 12

เสียงกลองล้านนาแทนสภาวะใคร่ครวญ ครุ่นคิด ตัดสินใจของพระลอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พระลอ

พี่แก้ว พี่ขวัญ จงไปพักผ่อนก่อนเถิด

(แก้ว ขวัญลังเล ก่อนจะถวายบังคมออกไป ช่วงต่อไปนี้พระเพื่อน พระแพง พระนางบุญเหลือ ลักษณวดีฟ้อนออกมาในความคิดคำนึงของพระลอ)

พระลอ

สายน้ำได้ทำนายชะตาข้า บาปเคราะห์รออยู่ข้างหน้า เตือนให้ข้ากลับหลัง นี่ข้ามีสติ ยังรู้คิดใคร่ครวญ หรือข้าต้องมนตร์จนจิตใจปั่นป่วนไม่อาจรักษาสัมปชัญญะ นี่ข้ามีอิสระ หรือข้าถูกตรึงไว้ลับหน้าที่ ข้าตระหนักดี ข้าคือสามี คือลูก คือจอมทัพ คือพระราชา คือผู้นำ

(เหล่าทหารเจิงดาบเชื่องช้าในจินตนาการ)

โอ้มนุษย์ แม้จะเกิดมาสูงสุดด้วยฐานันดร หรือจะเกิดมาในดงดอนแดนต่ำ ล้วนแต่อ่อนแอ แม้จะรู้เท่าทันมายาแห่งชีวิต แต่ก็ยังตรึงติดไม่อาจตัดทิ้งไป เหตุใดข้ายังอยากได้ แม้ข้ามีเหนือใครเหตุใดแม้ในยามนี้ ยามที่ข้าใคร่ครวญด้วยเหตุผล แต่ยังอาจตัดสินใจเหมือนคนไม่รู้จักผิด ชอบ ชั่ว ดี ข้าต้องเตือนตัวเองไว้ ข้า...ลอดิลกล่มฟ้า ข้าคือกษัตริย์ ขัตติยะราชา มีหน้าที่ต่อปวงประชา

(ตัวละครอื่นๆ ค่อยๆ ออกไป)

โอ้สายนี้ โอ้ความปรารถนา โอ้เวรกรรม โอ้โชคชะตา ไม่ว่าข้าจะหันหลังกลับหรือเดินต่อไปข้างหน้า ข้าไม่อาจรู้ได้เลยว่า นั่นเป็นเพราะบาปเวรบังคับข้า หรือสิ่งใดจะมีอำนาจเหนือกว่าเวรกรรม

(ดนตรีตังขึ้น มีท่วงทำนองขึ้นต้นเหมือนเพลงสร้อยแสงแดง ไก่ปรากฏตัวขึ้น พระลอตะลึงในความงามของไก่ พยายามห้ามใจตน ไก่หลอกล่อด้วยลีลาอันงดงามน่าตื่นใจ พระลอออดใจไม่ไหว จึงติดตาม ดนตรีตัดแปลงจากเพลงสร้อยแสงแดงไปสู่ความลึกล้ำของสภาวะภายในชิตใจของตัวละครที่ถูกกิเลสล่อลวง แต่ยังคงความไพเราะอยู่ จนจนเพลง พระลอตามไก่ออกไป)

ฉากที่ 13

พระลอหยุดอยู่ฝั่งเวทีเมืองสรอง ไก่หายไป แก้ว ขวัญ กระทีดกระหอบตามมา

แก้ว
ธ ด้นดั้นจรดล
ข้ามสายชลสถลมารค

ขวัญ
ทรงลำบากบ่มิพรั่น

พระลอ
โธ่พี่ขวัญพี่แก้ว
ข้าเลือกแล้วจึงตามมา

ขวัญ
นคราเมืองสรอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แก้ว (หมดหวัง)
ตามครรลองแห่งกรรม

ขวัญ
มิอาจห้ามโชคชะตา

พระลอ
ข้าบัญชาตัวข้าเอง

(เงียบสั้นๆ พระลอออกไป)

แก้ว
แล้วเราล่ะ

ขวัญ
แล้วเราล่ะ

(ระหว่างที่แก้ว ขวัญกำลังครุ่นคิดตัดสินใจ รื่น โรย เล่นน้ำอยู่ในสระบัว)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แก้ว (เหมือนคิดออก)
เอาละ

ขวัญ
แกว่าไง

แก้ว
แกล่ะว่าไง

(ขวัญเห็นรื่น โรย ห้ามแก้วให้หยุดพูด)

(ดนตรีรักในสระบัวเริ่มขึ้น แก้ว ขวัญ รื่น โรย พบกัน หมายเหตุ ดนตรีรักในฉากนี้จะเริ่มจากหวานไปสู่รุนแรงขึ้น ต่างจากดนตรีรักในฉากต่อไป)

โกมุทกาเมศแก้วโกมล พี่เอย
หอมกลิ่นจงกลกล กลิ่นแก้ว
จงกามินีปน รสร่วมกันนา
จงกอบอย่ารู้แคล้ว กอบเกื้อกรีฑาฯ

(ดนตรีคั่น)

สรงสนุกน้ำแล้วกลับ สนุกบก เล่านา
สองร่วมใจกันยก ย่างขึ้น
ขึ้นพลางกอดกับอก พลางจูบ
สนุกดินฟ้าฟิน เพื่องฟุ้งฟองกามฯ

(ดนตรีดำเนินต่อไปจนจน)

ฉากที่ 14

เสียงกลองล้านนา เสียงปี่
ภาพบนสกริม: สถูปพระเจ้าพิมพิสาคร
พระย่าฟ้อนผ่านเวทีไปด้วยความเคียดแค้น
เพื่อน แพง ฟ้อนตามมา แต่วิ่งมาที่หน้าเวที

ฉากที่ 15

กลองยังต่อเนื่อง
เพื่อน แพงนิ่งอยู่ด้วยใจระทึก
รื่น โรย วิ่งตามเข้ามา กระซิบที่ข้างหู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพื่อน
ชะรอยกรรมนำเขามาเมืองสรอง

รื่น (ปิดปากห้าม)
บุญน้องจะได้ครองแนบชู้สู่สม

แพง
พี่เอย ข้าบ่เคย

โรย (ปิดปากห้าม)
อย่าเอ่ยเลยน้องข้า ชะตาพามาชื่นชม

(รื่น โรย ออกไป)
ภาพบนสกริม: พระลอเจิงดาบ
ดนตรี เราได้ยินเสียงเอื้อนเหมือนในฉากที่ 7 ดังสะท้อน

เพื่อน
เมียเขาก็มีอยู่

แพง
ใช่บ่รู้บาปรู้กรรม

เพื่อน
ซ้ำยังเป็นลูกศัตรู

แพง
เขาฆ่าบ่เราด่าวดิ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพื่อน
ย่าแทบสิ้นด่าวดับ

แพง
ควรระงับจองเวร

เพื่อน
แต่หากเป็นโชคชะตา

แพง
ใครจะกล้าขัดขืน

เพื่อน
บ่อาจฝืนใจอยาก

แพง
บ่อาจพรากใจหยุด

เพื่อน
บ่อาจฉุดใจอยู่

แพง
บ่อาจสู้กำหนัด

เพื่อน
บ่อาจตัดเสน่หา

แพง
บ่เคยเห็นหน้าเห็นตา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพื่อน
บ่เกินกว่ามโนนึก

(ระหว่างนั้น พระลอตัวจริงเจิงดาบเข้ามาปรากฏตัว เพื่อน แพง นิ่งตะลึง)
(ดนตรีหยุด เงียบ นิ่ง)
(เพื่อน แพง ค่อยๆ ก้มลงกราบ)
(พระลอประคองทั้งสองลุกขึ้น)

พระลอ
เจ้ารู้ไหม ว่าสิ่งใดนำข้ามา

(ดนตรีขึ้นอีกครั้ง เป็นบทเพลงรักแห่งสามกษัตริย์ พระลอ เพื่อน แพง เป็นเพลงรักที่อ่อนหวาน ความสง่างาม แต่แฝงไว้ด้วยแรงปรารถนาที่จะเริ่มเข้มข้นขึ้นในช่วงท้ายของเพลงเหมือนรักที่กลายเป็นความคลั่งไคล้ใหลหลง)

(ลีลาความรักระหว่างพระลอ เพื่อน แพง ในช่วงท้ายเราเห็นพระเจ้าย่าฟ้อนอยู่ข้างหนึ่ง พระนางยุญเหลือและลักษณวดีฟ้อนอยู่อีกข้างหนึ่ง)

เสียงขับ

สะเทือนฟ้าพื้นลั่น สรวงสวรรค์
พื้นแผ่นดินแดธรร หย่อนไส้
สาครคลื่นอึงอรร ณพเพื้อง ฟองนา
แลทั่วทิศไม้ไหล้ โยคเยื้องอัศจรรย์ ฯ

ดนตรีแทรกเข้ามาสู่พระเจ้าย่า

พระเจ้าย่า (ร้อง)

ก่นกำสรดกำสรวล เจ็บอกไข้ดั่งไฟล้วน
ยากแท้ทรมา ฯ

(พูด) ขุนพลแห่งเมืองสรอง เราเคยครองความปราชัย บัดนี้ไซร้เวรกรรม นำอริราชศัตรู มาสมสู่หลานเรา เจ้าอย่าไว้ชีวิต จงอย่าคิดเมตตา จงอย่าช้าฆ่ามัน

(ดนตรีเปลี่ยนเป็นระทึก)

(รี่น โรย แก้ว ขวัญ รีบเข้ามา ทั้งสี่ถือดาบ คอยปกป้องพระลอ และเพื่อน แพง)

(เราเห็นเหล่าทหารกล้าถือดานย่ามสามขุมเข้ามา ไฟส่องให้แลดูน่าเกรงกลัว

แก้ว ขวัญ
แม้นพวกมันหวังร้าย ข้าถวายชีวา

รื่น โรย
แม้นเป็นโชคชะตา ข้าถวายชีวิต

ทั้งสี่เข้าไปหาเหล่าทหาร โดนรุมล้อมไว้ดนตรีเร้าใจขึ้น เราเห็นภาพเหล่าทหารโยนร่างทั้งสี่คนหลังจากปลิดชีพแล้ว

พระลอ เพื่อน แพง ยืนอิงกันอยู่ในสกริม ทหารรายล้อมมาใกล้

พระเจ้าย่าฟ้อนด้วยความเคียดแค้น พระนางบุญเหลือ ลักษณวดีฟ้อนด้วยความทุกข์เทวษอาลัย ราวกับสำนึกสุดท้ายที่พระลอได้เห็น

เสียงดนตรี สรรพสำเนียงอื่นๆ เช่น ธนูไฟ ปืนไฟ เสียงดาบ อึงอล อลหม่าน รวมไว้ซึ่งเสียงที่เราเคยได้ยินมาตลอดทั้งเรื่องนี้

ภาพบนสกริม: ธนูไฟ ปืนไฟ พุ่งเข้าใส่ร่างพระลอ เพื่อน แพง ทั้งสามยืนพิงกันราวรูปปั้น งดงาม

ทันใดนั้น เมื่อดนตรีสู่ความรุ่นวายสูงสุด กลับพลันเป็นเสียงดนตรีใสกระจ่าง ล่องลอย หลุดพ้น

ภาพบนสกริมจางลงเป็นภาพท้องฟ้า เมฆขาวลอยช้าๆ ค่อยๆ กลายเป็นสีทอง
จากนี้ไปเป็นเสียงบันทึก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พระลอ
เจ้ารู้ไหม ว่าสิ่งใดนำข้ามา

เพื่อน
กรรมหรือเพคะ
แพง
หรือจะเป็นโชคชะตา

เพื่อน
หรือมายาเวทย์มนตร์

พระลอ

ข้าเคยตั้งคำถามเช่นนั้น จนบัดนี้ ข้าจึงแน่ใจ ว่าไม่มีสิ่งใดบันดาลดล เราโทษกรรม โทษโชคชะตา โทษมายาเวทย์มนตร์ เรายอมรับว่าเราเป็นเพียงปุถุชน เรายอมรับว่าเราแพ้ เราอ่อนแอว่ายวน ไม่มีวันหลุดพ้นจากกิเลสสามานย์

เพื่อน

เรามิอาจหลีกหนีบาปนี้ได้เลย

พระลอ

เรามิอาจหลีกหนีบาปที่เรา “เลือก” กระทำ

แพง

เรา “เลือก” บาปนี้หรือเพคะ

พระลอ

ใช่ เรา...เราทุกคน

(ดนตรีล่องลอย ดังขึ้นครอบคลุมโรงละคร ก่อนจะอ่อนแผ่ว และจบลง)

(จบเรื่อง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

9.4.5) ภาพ (Spectacle)

การสร้างภาพที่สื่อความหมาย เป็นที่จดจำ ประทับใจ ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญยิ่งของละครเวที ผู้วิจัยสร้างสรรค์ภาพบนเวที (Visualization) ด้วยวิธีต่างๆ คือ การจัดองค์ประกอบภาพ (Composition) ทิศทางการเคลื่อนไหวของตัวละคร (Blocking) ลีลานาฏยศิลป์ (Choreography) แสง (Lighting) สี (Color) เครื่องแต่งกาย (Costume) เครื่องประกอบการแสดง (Properties) สื่อผสม (Multimedia)

9.4.6) เพลง (Song)

ผู้วิจัยให้ความหมายของ “เพลง” ว่าหมายถึงดนตรี ตามทัศนะของอริสโตเติล เสียงประกอบต่างๆ หรือแม้แต่ความเงียบก็ถือเป็นดนตรีด้วยเช่นกัน ในบท

ละครจึงมีการบรรยายถึงเสียงประกอบที่เป็นทั้งเสียงดนตรี เพลงที่ตัวละครร้อง มีทั้งทำนองขับร่ายแบบไทยเพื่อใช้บรรยาย ทำนองพื้นเมืองเหนือที่คนซอใช้ขับชมโฉมพระลอ พระเพื่อน พระแพง และที่ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ให้ใกล้เคียงอุปรากรตะวันตกสำหรับพระเจ้าย่า นอกจากนี้เพลงยังหมายถึงจังหวะของบทสนทนาอีกด้วย

4.2.2) ขั้นตอนการดำเนินงานสร้าง (Production)

ขั้นตอนการดำเนินงานสร้าง (Production) มี 3 องค์ประกอบใหญ่ คือ การวิเคราะห์บทละคร กระบวนการซ้อม กระบวนการออกแบบงานสร้าง กระบวนการอำนวยการ และการจัดแสดง

1) การวิเคราะห์บทละคร (Play Analysis)

การวิเคราะห์บทละครแบ่งเป็นการวิเคราะห์โครงสร้างบทละคร และวิเคราะห์ปัจจัยความเป็นโศกนาฏกรรม แนวคิดเรื่องกรรม ชะตากรรม และเจตจำนงเสรี

1.1) การวิเคราะห์โครงสร้างบทละคร

บทละครเรื่องลอดิลกล่มฟ้า สามารถแบ่งโครงสร้างของเรื่องออกเป็น 16 ฉากและมีหน้าที่ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.3 ตารางโครงสร้างเหตุการณ์และหน้าที่ความสำคัญของบท

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฉากที่ (Scene)	เหตุการณ์ (Incidents)	หน้าที่และความสำคัญ (Function)
1	พระลอเจิงดาบพร้อมบทเจรจาเดี่ยว (Monologue) ตั้งคำถามชีวิตที่ถูกว่ากำหนดด้วย “กรรม” จริงหรือ	กำหนดคำถามสำคัญของเรื่อง (Dramatic Question)
2	บทร้องเล่าเรื่องราวในอดีตเมื่อครั้งพระเจ้าพิมพิสาครแห่งเมืองสรองปราชัยในสมรภูมิถูกสังหารโดยพระเจ้าแมนสรวงแห่งเมืองสรวง พระราชบิดาของพระลอ	ปูพื้นเรื่อง (Exposition) และเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อน (Previous Action)

ฉากที่ (Scene)	เหตุการณ์ (Incidents)	หน้าที่และความสำคัญ (Function)
3	พระเจ้าย่า ราชินีแห่งเมืองสรอง ร้องรำพันถึงพระสวามีผู้ล่วงลับหน้าพระสถูป พระเพื่อน พระแพง เจ้าหญิงผู้เลอโฉมซึ่งเป็นพระราชนัดดาได้ตามเสด็จด้วย พร้อมทั้งนางรื่น นางโรยพี่เลี้ยง พระเจ้าย่าเอ่ยคำอาฆาตและต้องการแก้แค้น	สร้างข้อขัดแย้ง (Conflict)
4	พระลอเจิงดาบกับเหล่าทหารหาญ บทร้องบรรยายถึงการสวรรคตของพระเจ้าแมนสรวง พระลอได้ขึ้นครองราชย์สืบต่อมา	เล่าเหตุการณ์ (Narration)
5	ระบำร่มของชาวบ้านเมืองสรอง ชายพเนจรขับซอถึงความงามของพระลอที่เลื่องลือไปทั่วอาณาจักร พระเพื่อนพระแพงได้สดับแล้วเหมือนดั่งต้องมนตรา	เหตุแห่งการกระทำที่หนึ่ง (First Cause of Action)
6	พระเพื่อน พระแพงโหยหาใคร่ได้พบพระลอ แม้จะรู้ว่าพระลอมีพระมเหสีแล้ว นางรื่นและนางโรยพี่เลี้ยงให้คำมั่นสัญญาว่าจะติดสินบนชายพเนจรขับซอ ให้ขับชมโฉมของพระเพื่อนพระแพงโดยมีวัตถุประสงค์ให้เลื่องลือจนเข้าพระกรรณของพระลอบ้าง นางทั้งสองยังจะไปขออำนาจปู่เจ้าสมิงพรายร่ายมนตราให้พระลอหลงใหล	เหตุแห่งการกระทำที่หนึ่ง (First Cause of Action)
7	เมื่อพระลอได้ฟังเพลงซอจึงหลงใหลพระเพื่อนพระแพง อีกทั้งยังต้องมนตราของปู่เจ้าสมิงพราย พระลอรู้สึกท้าทายอยากเอาชนะหัวใจพระเพื่อนพระแพง	เหตุแห่งการกระทำที่หนึ่ง (First Cause of Action)

ฉากที่ (Scene)	เหตุการณ์ (Incidents)	หน้าที่และความสำคัญ (Function)
8	พระนางลักษณวดี พระมเหสีของพระลอเข้ามาในพระราชฐาน พระลอตั้งคำถามกับตนเองว่ารักพระนางหรือไม่ ในเมื่อการอภิเษกสมรสนั้นเกิดขึ้นโดยราชประเพณี	ข้อขัดแย้ง (Conflict)
9	พระลอฝันถึงพระเพื่อนพระแพง จึงวางแผนการที่จะเสด็จไปยังเมืองสรอง ซึ่งเป็นเมืองของอริราชศัตรู ขณะที่พระลอลังเลพระทัย พระนางลักษณวดีได้วิงวอนให้พระลอไม่จากไป แต่ในที่สุดพระลอก็ได้ตัดสินพระทัยตามที่ตนปรารถนาและยังกล่าวถึงความเป็นอนิจจังของทุกสรรพสิ่ง พระนางลักษณวดีสยายเกศาเช็ดพระบาทพระสวามี	ข้อขัดแย้ง (Conflict)
10	พระนางบุญเหลือ พระราชมารดาของพระลอห้ามพระลอมิให้เสด็จไปเมืองสรอง พระนางร้องรำพันถึงความรักของมารดาที่มีต่อบุตร แต่พระลอก็ยังตัดสินใจที่จะไป	ข้อขัดแย้ง (Conflict)
11	พระลอออกจากเมืองสรวงโดยมีนายแก้วและนายขวัญพี่เลี้ยงตามเสด็จ การเดินทางนั้นฝ่าพายุจนมาถึงริมแม่น้ำกาหลง พระลอทำพิธีเสี่ยงทาย หากการณ์ครั้งนี้รอดปลอดภัย ขอให้แม่น้ำกาหลงไหลเรื่อยดังปกติ แต่หากชะตาเลวร้าย ขอให้สายน้ำจงไหลย้อน ทันใดนั้นสายน้ำกาหลงกลายเป็นสีแดงดังโลหิตแล้วไหลย้อนให้เห็นประจักษ์แก่สายตา	ข้อขัดแย้ง (Conflict) และการดำเนินเรื่อง (Rising Action)

ฉากที่ (Scene)	เหตุการณ์ (Incidents)	หน้าที่และความสำคัญ (Function)
12	พระลอลังเลว่าจะดำเนินตาม”เจตจำนงเสรี” หรือควรกลับสู่อาณาจักรในฐานะของกษัตริย์ ผู้มีความรับผิดชอบต่อบ้านเมือง ไก่แก้ว ที่ถูกเสกด้วยมนตราของปู่เจ้าสมิงพรายจึงออกมาล่อให้พระลอติดตามไปจนถึงเมืองสรอง	ข้อขัดแย้ง (Conflict) และการดำเนินเรื่อง (Rising Action)
13	นายแก้ว นายขวัญ ตามเสด็จพระลอมาจนถึงเมืองสรอง ได้พบกับนางรื่น นางโรย และได้ลงอาบน้ำในสระบัวด้วยกัน	การดำเนินเรื่อง (Rising Action)
14	พระเจ้าย่า ราชินีแห่งเมืองสรอง ตระหนักว่าทายาทแห่งอริราชศัตรูได้ล่วงล้ำเข้ามาในอาณาจักร	การดำเนินเรื่อง (Rising Action)
15	พระลอได้พบพระเพื่อนพระแพง สามกษัตริย์ตกหลุมรักอย่างคลั่งไคล้ และอาศัยอยู่ในพระราชฐานชั้นในอย่างลับๆ	การดำเนินเรื่อง (Rising Action)
16	พระเจ้าย่าบัญชาให้ทหารเข้าจับกุมพระลอและพระเพื่อนพระแพง นายแก้ว นายขวัญ นางรื่น นางโรย ตัดสินใจพลีชีพเพื่อปกป้องกษัตริย์ทั้งสาม	จุดวิกฤต (Crisis)

ฉากที่ (Scene)	เหตุการณ์ (Incidents)	หน้าที่และความสำคัญ (Function)
16	พระลอ พระเพื่อนพระแพง ไม่หลบหนีไปไหน แต่ทั้งสามรับผิดชอบต่อผลของการกระทำที่ได้เลือกแล้ว คือการเลือกเอาความรัก ด้วยการยืนหยัดสู้	เหตุแห่งการกระทำที่สอง (Second Cause of Action)
16	คมศรจากธนูได้กระหน่ำเข้าปลิดชีพกษัตริย์ทั้งสาม ลูกศรเหล่านั้นเปรียบดังสัญลักษณ์ของคำติฉินนินทาและสาปแช่งของผู้อื่น	จุดสูงสุดทางอารมณ์ (Climax)
	ในสำนึกสุดท้าย พระลอได้พบคำตอบว่าชีวิตถูกกำหนดด้วยกรรมหรือเจตจำนงเสรี	การกลับผันของสถานการณ์ (Peripeteia) การเรียนรู้และการค้นพบ (Discovery and Recognition) การคลี่คลายปม (Denouement) การผ่อนคลายเรื่องสู่จุดจบ (Falling Action)

ผู้วิจัยในฐานะผู้เขียนบท ได้เริ่มบทละครฉากแรกด้วยคำถามสำคัญของเรื่อง (Dramatic Question) สอดคล้องกับกรอบการดีความที่ได้กำหนดไว้เรื่อง “กรรม” โดยตัวละครเอกคือพระลอจะฟ้อนเจิงดาบพร้อมกับพูดบทเจรจาเดี่ยว (Monologue) ไปด้วยว่า

ข้าชื่อลอ ข้าเคยเชื่อว่ากรรมนั้นยิ่งใหญ่ ชีวิตเราถูกกำหนดไว้ไม่อาจเปลี่ยน
ไม่อาจหนี เหมือนสายน้ำกาหลงที่ไหลรี่ ย่อมไม่มีวันย้อนหวนทวนกระแส
เราชนะเพียงเพื่อจะแพ้ เพราะเราอ่อนแอ แค่มนุษย์ธรรมดา

การสร้างภาพ (Visualization) ที่เกิดขึ้นตั้งแต่วินาทีแรกของบทละครนี้ จึงเป็นการย้ำวัตถุประสงค์ของงานวิจัยและคำถามของงานวิจัย ที่ต้องการผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ของละครสมัยใหม่ของไทย

บทละครแบ่งออกเป็น 16 ฉาก มีความสั้นยาวของแต่ละฉากไม่เท่ากัน แต่ละฉากต่อเนื่องสัมพันธ์กันอย่างราบรื่น ไม่มีการกำหนดให้ดับไฟเพื่อเปลี่ยนฉาก แต่ทุกฉากจะมีการเชื่อม (Transition) โดยไม่เห็นรอยต่อ ซึ่งเป็นวิธีการของละครสมัยใหม่ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึก อารมณ์ร่วมที่ลื่นไหล เหมาะกับการแสดงที่ต้องการให้ผู้ชมตรึงอยู่กับเรื่องราวตลอดตั้งแต่ต้นจนจบเหมือนชมละครองค์เดียว (One Act Play) และไม่มีการพักครึ่งเวลา (Intermission) ดังนั้นการแสดงลักษณะนี้ต้องมีความยาวที่พอดี ไม่ยาวเกินไป บทละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” จึงใช้เวลาแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง

บทละครดำเนินตามโครงสร้างของบทละครอย่างสากล เมื่อตั้งคำถามสำคัญของเรื่องตั้งแต่ฉากแรกแล้ว ละครได้ปูพื้นเรื่อง (Exposition) โดยการเล่าให้ผู้ชมทราบถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อน (Previous Action) จากนั้นสร้างข้อขัดแย้ง (Conflict) ในขณะที่การดำเนินเรื่องมีลักษณะเป็นเส้นเรื่องพุ่งสูงขึ้นไปเรื่อยๆ (Rising Action) เพื่อรักษาความน่าติดตามความเข้มข้นของปมปัญหา จนไปสู่จุดวิกฤต (Crisis) และจุดสูงสุดทางอารมณ์ (Climax) จากนั้นจึงเกิดการกลับผันของสถานการณ์ (Peripeteia) การเรียนรู้และการค้นพบ (Discovery and Recognition) ซึ่งเป็นการคลี่คลายปม (Denouement) ในช่วงที่เส้นเรื่องได้ผ่อนคลายลงจนจบบริบูรณ์ (Falling Action)

การกลับผันของสถานการณ์ (Peripeteia) ในบทละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” เป็นไปตามกรอบการดีความที่กำหนดไว้เรื่องความไร้แก่นสารของชีวิต พระลอ กษัตริย์ผู้มีความงามเป็นที่เลื่องลือ ครองราชย์มีทรัพย์ศฤงคารมากมาย แต่ยังไขว่คว้าหาความรักไปตามแรงหลงใหล ท้ายที่สุดแล้วกลับไม่เหลือสิ่งใดเลย ทุกสิ่งล้วนเป็นอนิจจังดังคำที่พระลอเคยกล่าวไว้แก่พระนางลักษณวดี ในแง่นี้เราอาจนึกไปถึงเรื่อง “กรรม” ตามขนบความเชื่อที่เราเคยฟังมา แต่อีกแง่หนึ่งบทละครก็ได้แสดงให้เห็นว่า “กรรม” คือการกระทำที่ตัวละครเอกตัดสินใจเลือกเองทั้งสิ้น เป็นการตอบคำถามสำคัญของเรื่องที่ตัวละครเอกตั้งคำถามไว้ตั้งแต่ฉากแรก ตัวละครเอกจึงได้พบคำตอบพร้อมกับผู้ชม (Discovery and Recognition)

ประเด็นเรื่องความไร้แก่นสารของชีวิตและอนิจจังนี้ ถือเป็นอีกนัยหนึ่งของการผสมผสานแนวคิดของตะวันตกกับของไทย โดยการใช้พุทธปรัชญาดีความเรื่องความว่างเปล่าไร้แก่นสารว่าทุกสรรพสิ่งล้วนมีเกิด ดำรงคงอยู่ แล้วดับไป ไม่จีรังเป็นธรรมดา การติดข้องอยู่ในความไม่เที่ยงย่อมทำให้เกิดทุกข์

1.2) การวิเคราะห์ปัจจัยความเป็นโศกนาฏกรรม (Tragic Elements) และแนวคิดเรื่องกรรม (Karma) ชะตากรรม (Fate) และเจตจำนงเสรี (Free will)

เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษางานสร้างสรรค์ที่ผ่านมาของศิลปินท่านอื่นที่มีความสำคัญต่อศิลปะการแสดงสมัยใหม่ในประเทศไทย จึงพบแนวทางในการต่อยอดการศึกษาค้นคว้า ทดลอง เพื่อเพิ่มคุณค่าในตัววรรณกรรมต้นฉบับและเพื่อค้นพบแนวทางใหม่ในการดีความเพื่อนำเสนอเป็นละครเวทีร่วมสมัย โดยใช้ทฤษฎีการละครตะวันตกคือประพันธศิลป์ของอริสโตเติล (Aristotle's The Poetics) ในการสร้างลักษณะนิสัยตัวละคร (Characterization) ให้ตัวละครเอกมีความเป็นวีรบุรุษโศก (Tragic Hero) ที่จะต้องมีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) และข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) เพื่อให้ละครเวทีเรื่อง "ลอดิลกล่มฟ้า" (LOR: Love, Obsession, Revenge) เข้าข่ายละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) ตามหลักสากล ส่วนคำถามสำคัญของละคร (Dramatic Question) ผู้วิจัยมุ่งตอบคำถามเรื่อง "ชะตากรรมและเจตจำนงเสรี" (Fate and Free Will) โดยมีข้อค้นพบดังต่อไปนี้

ละครโศกนาฏกรรมในทัศนะของอริสโตเติล ต้องเป็นเรื่องราวที่แสดงถึงความทุกข์ทรมานของมนุษย์และจบลงด้วยความหายนะของตัวเอก ตัวละครเอกมีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) ซึ่งเดิมอาจเข้าใจว่าหมายรวมถึงความยิ่งใหญ่ในชาติกำเนิด แต่หากพิจารณาแล้วควรหมายถึงลักษณะนิสัยที่สูงส่ง เช่น สติปัญญา ความสามารถในการรบความรักและเสียสละที่ผู้นำมีต่อประชาชน ความกล้าหาญ ขณะเดียวกันก็มีข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) ที่นำพาไปสู่ความหายนะข้อบกพร่องผิดพลาดนี้ถ้ามองให้ลึกซึ้งแล้วย่อมไม่ใช่ข้อบกพร่องสามัญเพียงเด็กน้อยที่เราท่านมีประจำอยู่ในนิสัย แต่เป็นข้อบกพร่องที่ยิ่งใหญ่พอจะทำให้ชีวิตสั่นคลอนจากก้าวที่ผิดพลาด (Hamartia) ไปจนถึงความหายนะซึ่งอาจหมายถึงความตายหรือความล่มสลายในที่สุด อริสโตเติลยังอธิบายสภาวะทางอารมณ์และจิตใจของผู้ชมที่ควรเป็นไปในขณะที่ชมละครโศกนาฏกรรมว่า ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ร่วม (Involvement) ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้ผู้ชมเกิดการเปรียบเทียบตนเองกับตัวละคร (Sense of Identification) ซึ่งจะนำไปสู่ภาวะทางอารมณ์ที่เรียกว่า "ความสงสารและความกลัว" (Pity and Fear) ซึ่งเป็นภาวะที่ถูกกล่าวถึงและเป็นประเด็นในการศึกษาค้นคว้าตลอดมา ความสงสารควรหมายถึงการที่เราได้เห็นชะตากรรมของตัวละครที่ตกต่ำลงสู่ความทุกข์ทรมานด้วยสถานการณ์อันหลีกเลี่ยงได้ยาก เพราะเป็นความขัดแย้งกันระหว่างการแสวหาความเป็นเลิศ (Arete) กับแรงผลักแห่งกิเลส (Ananke) อันเป็นข้อขัดแย้งที่คอยผลักพาให้ตัวละครเลือกที่จะต่อสู้เพื่อปราชัย (Green, 2012: 120) ความปราชัยนั้นน่าสะพรึงถึงจิตวิญญาณ สั่นคลอนรากเหง้าทางศีลธรรมจนทำให้ผู้ชมเกิดความกลัวว่าจะเกิดขึ้นกับชีวิตตน จึงเกิดการใคร่ครวญด้วยสติปัญญาว่าหากเหตุการณ์เช่นนี้เกิดกับตนจะเลือกทางออกเช่นไร ในเมื่อทางที่ตัวละครเลือกได้แสดงผลให้ประจักษ์แล้วว่าผิดพลาด

เพียงใด หรือเพียงควรตระหนักไว้ว่าชีวิตคือสภาวะที่สุดจะคาดเดา เช่นนี้แล้วทำให้ผู้ชมเกิดความสว่างในปัญญา (Enlightenment) และเกิดภาวะการชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) อันถือเป็นจุดปะสงค์สำคัญในการชมละครโศกนาฏกรรมในท้ายที่สุดการชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์นี้สันนิษฐานว่าเกิดจากการที่ผู้ชมได้ปลดปล่อยอารมณ์ไปกับละคร อารมณ์เหล่านั้นไม่ใช่เพียงความสุข ความเศร้า ที่แสดงออกด้วยการหัวเราะและร้องไห้ไปกับละคร แต่อาจหมายถึงอารมณ์ที่ถูกกดและเก็บไว้ในเบื้องลึกมาแสนนานแต่ไม่มีทางระบายออกได้ในชีวิตจริง ตัวละครเอกในโศกนาฏกรรมจึงเป็น “ตัวแทน” ที่กระทำสิ่งที่เราเคยคิดไว้ในจิตส่วนลึก และการชมละครคือการได้ปลดปล่อยอารมณ์เหล่านั้นให้สิ้นไปจนเกิดการเรียนรู้และเหลือแค่จิตวิญญาณที่บริสุทธิ์ ละครโศกนาฏกรรมในสมัยกรีกจึงมีสถานะไม่ต่างจากศาสนาด้วยบทบาทในการชำระและกล่อมเกลาจิตวิญญาณ

ในการสร้างบทเพื่อการแสดงละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ผู้วิจัยจึงสร้างความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัยของตัวละครเอกคือ “พระลอ” ด้วยการดึงเอาลักษณะเด่นที่มีอยู่ตามวรรณคดีดั้งเดิมคือ รูปลักษณ์ที่งามสง่าเป็นเลิศจนเป็นที่เลื่องลือ ซึ่งคำว่า “ลอ” นั้นมีความหมายว่า งาม เป็นคำยืมจากภาษาเขมรว่า “ลออ” อ่านว่า ละ-ออ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2559) “ลอดิลกลาศ” คือมีความงามสง่าประหนึ่งลอยลงมาจากฟากฟ้า ดังคำประพันธ์ที่คัดมาไว้ในบทการแสดง ดังนี้

รอยรูปอินทร์หยาดฟ้า มาอ่าองค์ในหล้า
แหล่งให้คนชม แลฤๅ ฯ

คุณสมบัติ “รูปงาม” นี้อาจยังไม่เพียงพอที่จะถือเป็นความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) ตามทัศนะของอริสโตเติล เพราะรูปงามคือโชค (Luck) ที่ติดตัวมาแต่เกิด ไม่ใช่ “นิสัย” ที่ฝึกฝนจนดีและยิ่งใหญ่จริง ผู้วิจัยจึงกำหนดให้พระลอเจิงดาบในการแสดงนี้ตั้งแต่เปิดฉากแรกของการแสดง รวมถึงมีการใช้สื่อผสมเป็นภาพเคลื่อนไหวของพระลอเจิงดาบเพื่อเน้นย้ำในอีกหลายจุดของการแสดง รวมถึงฉากที่คนซอขับบทชมโฉมดังกล่าว ลีลาการเจิงดาบนี้มีทั้งพระลอเจิงเดี่ยว เพื่อสื่อถึงความสามารถและชำนาญในเชิงดาบมีทั้งพระลอเจิงดาบกับเหล่าทหารเป็นกลุ่ม เพื่อให้เห็นความเป็นนักรบผู้ยิ่งใหญ่ มีความเป็นผู้นำ นอกจากนี้ การเจิงดาบยังแสดงถึงความสง่างามและรากเหง้าที่มาจากความศรัทธาในพุทธศาสนาในฉากแรก ผู้วิจัยได้กำหนดให้พระลอเจิงดาบเดี่ยวพร้อมกับพูดบทเจรจาเดี่ยว (Monologue) ซึ่งเป็นคำถามสำคัญในละคร (Dramatic Question) ว่า

ข้าชื่อลอ ข้าเคยเชื่อว่ากรรมนั้นยิ่งใหญ่ ชีวิตเราถูกกำหนดไว้ไม่อาจเปลี่ยน
ไม่อาจหนี เหมือนสายน้ำ กาหลงที่ไหลรี่ ย่อมไม่มีวันย้อนหวนทวนกระแส
เราชนะเพียงเพื่อจะแพ้เพราะเราอ่อนแอ แค่มนุษย์ธรรมดา

บทเจรจาเดี่ยวที่ดำเนินไปพร้อมกับการเจิงดาบนี้ สื่อความหมายว่าพระลอกำลังตั้งคำถามสำคัญของชีวิต ซึ่งเป็นความหมายเชิงอภิปรัชญา (Metaphysics) โดยเริ่มพูดถึง “กรรม” (Karma) อันเป็นแนวคิดในพุทธศาสนา ดังนั้นเพียงฉากแรกนี้ จึงเป็นการปูเรื่องราว (Exposition) ด้วยความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัยของพระลอว่าเป็นกษัตริย์หนุ่มผู้สง่างามเหนือใคร เชี่ยวชาญการรบ เป็นผู้นำที่ยิ่งใหญ่ เป็นพุทธศาสนูปถัมภก และตระหนักรู้ว่าตนเป็นเพียงปุถุชนที่ยังหาคำตอบให้กับความจริงแท้ของชีวิตที่ยังเวียนว่ายอยู่ในโลกิยะ โดยเปรียบการครุ่นคำนึง (Contemplation) ถึงความหมายของชีวิตของพระลอในขณะเจิงดาบนี้กับวิปัสสนากรรมฐาน (Meditation) ซึ่งเป็นการฝึกจิตให้ไปสู่ระดับโลกุตระ ซึ่งแนวทางนี้ทำให้พระลอในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ต่างไปจากการดีความพระลอตามขนบ ที่เน้นเฉพาะรูปลักษณ์ความงามเท่านั้น

ส่วนข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) ของพระลอนั้นหากเรามองเห็นแค่เพียงความมัวเมาลุ่มหลงในกามก็ดูจะเป็นตัวละครที่ขาดเหตุผลและขาดคุณค่าในการเป็นบทเรียนชีวิต ผู้วิจัยจึงใช้หลักการวิเคราะห์ตัวละครที่มุ่งหาแรงผลักดันทางใจของตัวละคร (Motivation) เพื่อเป็นเหตุผลในการกระทำ ในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” นี้ พระลอจึงเป็นผู้มีความลังเลสงสัยถึง “ชะตากรรมและเจตจำนงเสรี” โดยในตอนต้นของละคร พระลอตั้งคำถามเรื่อง “กรรม” ซึ่งด้วยนัยนั้นเป็นการสะท้อนคตินิยมเรื่องกรรมของชาวพุทธบางส่วน ที่มองเรื่องกรรมวิบากกรรมว่าหมายถึงกรรมเก่า กรรมแต่อดีตชาติชะตากรรม โชคชะตา เป็นสิ่งที่ถูกลิขิตมาโดยเราไม่อาจรู้ได้ ไม่อาจต้านทาน มีแต่ต้องยอมรับว่านั่นคือกรรม

พระภาสกร ภาวิไล ได้แสดงทัศนะว่ากรรมคือการกระทำ จิตใจเป็นตัวกำหนดความตั้งใจ หรือความไม่ตั้งใจที่นำไปสู่การกระทำ หรือการไม่กระทำก็ตาม ย่อมส่งผลย้อนสะท้อนกลับต่อเราและต่อโลก (World Effects) (Phra Bhasakorn Bhavilai, 2006: 17) ด้วยนัยนี้กรรมคือการกระทำ และการกระทำนั้นเกิดขึ้นจากความตั้งใจและความไม่ตั้งใจของเราเอง หากพระลอมีความตั้งใจที่จะ “เลือก” การกระทำของตนเอง คือการละทิ้งเมืองสรวง ละทิ้งมารดา ละทิ้งภรรยาละทิ้งประชาชนไปหาพระเพื่อนพระแพง ความตั้งใจนั้นจะถือเป็นเจตจำนงเสรีได้หรือไม่

การยืนยันว่าพระลอมีเจตจำนงเสรีหรือไม่ ผู้วิจัยจำเป็นต้องแก้ปัญหาข้อขัดแย้งทางปรัชญาให้ได้เสียก่อน ลัทธิเหตุวิสัย (Determinism) ซึ่งเป็นลัทธิทางปรัชญาที่เชื่อว่าเหตุการณ์ทุกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นย่อมมีสาเหตุ รวมไปถึงการกระทำของมนุษย์ด้วย (Ayer, 1954: 20) หากแต่การเกิดจะต้องเป็นไปตามแบบแผนที่กำหนดไว้ เหตุและผลจึงเป็นเรื่องแน่นอน

ตายตัวภายใต้กฎเกณฑ์ที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ แรงจูงใจของมนุษย์ก็เป็นสิ่งคาดเดาได้ว่าจะนำไปสู่การกระทำใดและมีผลอย่างไร ลัทธิเหตุวิสัยทางจริยศาสตร์ (Ethical Determinism) ที่ได้รับอิทธิพลความคิดจากโสเครติส (Socratis) เชื่อว่าความดีเป็นตัวกำหนดโดยความตั้งใจของมนุษย์ (Franklin, 1968: 175) นักปรัชญาที่เชื่อในแนวคิดนี้จึงเห็นว่าการกระทำตามเจตจำนงแห่งความดี จึงจะถือว่าเป็นการกระทำที่มีเสรีภาพ คาร์ล ปอปเปอร์ (Karl Poper) นักปรัชญาสมัยใหม่เองก็เสนอว่า การกระทำที่เกิดจากการไตร่ตรองอย่างรอบคอบ ถือว่าเป็นการกระทำที่มีเหตุผล และการใช้เหตุผลเช่นนี้ก็คือการใช้เสรีภาพในการเลือกกระทำพฤติกรรมต่างๆ เสรีภาพในความหมายของปอปเปอร์จึงเป็นเสรีภาพที่มีขอบเขต กล่าวคืออยู่ในความสมเหตุสมผลและความเป็นจริง (สุนัย ครองยุทธ, 2520: ง-จ) เมื่อพิจารณาตามข้อเสนอนี้ การกระทำของพระลอดูเหมือนจะไม่สมเหตุสมผลเอาเสียเลย ประเด็นนี้ผู้วิจัยจึงต้องยกทัศนะของอริสโตเติลมากล่าวแย้ง ด้วยอริสโตเติลไม่เห็นด้วยกับลัทธิเหตุผลวิสัยทางจริยศาสตร์ อริสโตเติล กล่าวว่าความเห็นนั้นขัดกับ “ข้อเท็จจริง” (Fact) บางอย่าง กล่าวคือ มนุษย์ไม่สามารถบังคับตนเองได้เสมอไป มีมากมายหลายครั้งในชีวิตที่เหตุผลของเราขัดกับความต้องการหรือกิเลสของเรา กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือกิเลสอยู่ภายใต้การควบคุมของเหตุผล แต่ก็มีบางครั้งที่เหตุผลอยู่ภายใต้การควบคุมของเจตจำนง หรือกิเลสนั่นเอง (Ghazali, 2008: 253)

ด้วยเหตุผลของอริสโตเติล ผู้วิจัยจึงตอบคำถามสำคัญของละคร (Dramatic Question) เรื่องชะตากรรมและเจตจำนงเสรีว่า เราจำเป็นต้องแยกคำว่า “ชะตา” ออกจากคำว่า “กรรม” ชะตาคือโชคของพระลอที่เกิดมามีรูปลักษณ์ที่งดงามเป็นที่เลื่องลือ เกิดในตระกูลกษัตริย์อันสูงส่ง ส่วนกรรมคือการกระทำที่เกิดจากความตั้งใจของพระลอเองความตั้งใจของพระลอคือเจตจำนงเสรี กรรมจึงเกิดจากเจตจำนงเสรี ข้อขัดแย้งที่แท้จริงของละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” จึงเป็นความขัดแย้งระหว่างความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย คือ จิตสำนึกฝ่ายดี ความเป็นนักรบ ความเป็นกษัตริย์ที่แสวงหาความเป็นเลิศ (Arete) ความเป็นลูก ความเป็นสามี ความเป็นพุทธศาสนิกชน กับข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย คือความรู้ไม่แจ้งในธรรม จึงเกิดความพ่ายแพ้ต่อกิเลส ความอหังการ์ในความยิ่งใหญ่จนเกิดความอยากเอาชนะ อยากครอบครอง แรงผลักแห่งกิเลส (Ananke) ก่อให้เกิดเจตจำนงเสรี และแท้จริงแล้วทั้งหมดนี้ก็คือความอ่อนแอของปุถุชนที่แหวกว่ายอยู่ในโลกียะ

เจตจำนงเสรีของพระลอเป็นกิเลสที่สุดจะควบคุม แต่ไม่ได้หมายความว่าพระลอปล่อยกิเลสนั้นให้เหลิงละโลดโดยไม่ได้ใคร่ครวญไตร่ตรองใดๆ ดังนั้น เพื่อเป็นการโต้แย้งประเด็นของลัทธิเหตุวิสัยทางจริยศาสตร์ที่ว่าเจตจำนงเสรีต้องเกิดจากการไตร่ตรองอย่างรอบคอบ ผู้วิจัยจึงได้สร้างบทเจรจาเดี่ยว (Monologue) ของพระลออีกครั้งเมื่อได้ฟังคนซอขับชมโฉมพระเพื่อนพระแพง

ข้าไม่เคยสงสัย ว่าเพราะผลของกรรม หรือการกระทำของใคร
เมื่อข้าได้ฟังเพลงซอนั้น ใจข้าพลันกระสันต์ระทึก จนข้ามิอาจบอกได้ถึง
ความรู้สึก หยิ่งผยอง ลำพอง สุข เศร้า อยากเอาชนะ เคล้าคละกันความ
ทรมานและอ่อนแอ ยอมจำนนพ่ายแพ้ในส่วนลึก มโนสำนึก
บอกแต่เพียงว่า ข้า...ต้องได้ครอบครอง

เมื่อพระนางลักษณวดีเข้ามา พระลอก็ใคร่ครวญถึงความรู้สึกความสัมพันธ์ของตนกับพระนางลักษณวดีอย่างจริงใจ เป็นบทเจรจาเดี่ยวอีกครั้ง ดังนี้

ข้าไม่เคยตั้งคำถาม ว่าหากพ่อข้าไม่สู่ขอนางผู้นี้ที่ข้าไม่เคยรู้จักมา
เพื่อเป็นของข้า โชคชะตาจะนำพานางมาพบข้าหรือไม่ ข้าไม่เคย
ตั้งคำถาม ว่านางคือหญิงที่ข้าปรารถนาหรือไม่ ข้าไม่เคยตั้งคำถาม
ว่าเพราะเหตุใดนางจึงภักดีต่อข้า เพราะข้าคือข้า เพราะนางรักข้า
หรือเพราะข้าคือสามี ข้าไม่เคยตั้งคำถาม แต่เมื่อข้าตระกองกอดนาง
นอนในคืนนั้น ข้ามิได้ฝันถึงนาง

และเมื่อพระลอได้ตัดสินใจจากเมืองสรวงมาได้ระหว่างทาง ขณะที่จะต้องข้ามแม่น้ำกาหลง พระลอได้อธิษฐานเสี่ยงทาย แสดงให้เห็นถึงความลังเลด้วยความตระหนักถึง “หน้าที่” กับ “เจตจำนงเสรี” เมื่อสายน้ำกาหลงได้ไหลย้อนทวนกระแส และกลายเป็นสีแดงดั่งโลหิต พระลอก็ยังมีใจแน่วแน่ที่จะฝ่าไป พร้อมรับผลร้ายที่อาจเกิดจากการตัดสินใจและการกระทำของตน ผู้วิจัยได้สร้างบทเจรจาเดี่ยวที่สำคัญดังนี้

สายน้ำได้ทำนายชะตาข้า บาปเคราะห์รออยู่ข้างหน้า เตือนให้
ข้ากลับหลัง นี่ข้ามีสติ ยังรู้คิดใคร่ครวญ หรือข้าต้องมนตร์จน
จิตใจปั่นป่วนไม่อาจรักษาสัมปชัญญะ นี่ข้ามีอิสระ หรือข้า
ถูกตรึงไว้กับหน้าที่ ข้าตระหนักดี ข้าคือสามี คือลูก คือจอมทัพ
คือพระราชา คือผู้นำ (เหล่าทหารเจิงดาบเชื่องช้าในจินตนาการ)
โอ้มนุษย์ แม้จะเกิดมาสูงสุดด้วยฐานันดร หรือจะเกิดมาในดงดอน
แดนต่ำ ล้วนแต่อ่อนแอ แม้จะรู้เท่าทันมายาแห่งชีวิต แต่ยังตรึงติด
ไม่อาจตัดทิ้งไป เหตุใดข้ายังอยากได้ แม้ข้ามีเหนือใคร เหตุใด
แม้ในยามนี้ ยามที่ข้าใคร่ครวญด้วยเหตุผล แต่ยังอาจตัดสินใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เหมือนคนไม่รู้จักผิด ชอบ ชั่ว ดี ข้าต้องเตือนตัวเองไว้
ข้า...ลอดิลกล่มฟ้า ข้าคือกษัตริย์ ขัตติยะราชามีหน้าที่ต่อปวงประชา
(ตัวละครอื่นๆ ค่อยๆ ออกไป)
โอ้สายน้ำ โอ้ความปรารถนา โอ้เวรกรรม โอ้โชคชะตา
ไม่ว่าข้าจะหันหลังกลับ หรือเดินต่อไปข้างหน้า ข้าไม่อาจรู้ได้เลยว่า
นั้นเป็นเพราะบาปเวรบังคับข้า หรือสิ่งใดจะมีอำนาจเหนือกว่าเวรกรรม

พระลอในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” จึงเป็นพระลอที่มีสติใคร่ครวญ ไตร่ตรองซ้ำแล้วซ้ำเล่า แต่ไม่อาจเอาชนะ “แรงผลักแห่งกิเลส” (Ananke) ได้ และเมื่อพระลอได้พบพระเพื่อนพระแพงแล้ว พระลอยังตั้งคำถามกับพระเพื่อนพระแพงเสมอว่า “เจ้ารู้ไหมว่าสิ่งใดนำข้ามา” และในฉากสุดท้าย คำถามนี้ได้ย้อนกลับมาอีกครั้ง พร้อมคำตอบที่เฉลยแก่ผู้ชม ดังนี้

พระลอ เจ้ารู้ไหม ว่าสิ่งใดนำจ้ามา
เพื่อน กรรมหรือเพคะ
แพง หรือจะเป็นโชคชะตา
เพื่อน หรือมายาเวทย์มนตร์
พระลอ ข้าเคยตั้งคำถามเช่นนั้น จนบัดนี้ ข้าจึงแน่ใจ ว่าไม่มีสิ่งใดบันดาลดล เราโทษกรรม โทษโชคชะตา โทษมายาเวทย์มนตร์ เรายอมรับว่าเราเป็นเพียงปุถุชน เรายอมรับว่าเราแพ้ เราอ่อนแอ ว่ายวนไม่มีวันหลุดพ้นจากกิเลสสามานย์
เพื่อน เรามิอาจหลีกหนีบาปนี้ได้เลย
พระลอ เรามิอาจหลีกหนีบาปที่เรา "เลือก” กระทำ
แพง เรา "เลือก” บาปนี้หรือเพคะ
พระลอ ใช่ เรา...เราทุกคน

จะเห็นได้ว่า “เสียง” ของผู้กำกับการแสดงที่ต้องการสื่อสารกับผู้ชมจะบอกว่าการกระทำคือการกระทำที่มนุษย์เลือกเองแล้ว ยังบอกอีกว่า ที่เราโทษ “กรรมเก่า” นั้นเป็นเพียงการเล่นบทผู้บริสุทธิ์ที่ไม่สามารถกำหนดชะตาของตนได้เอง แต่ความจริงก็คือ เราอ่อนแอพ่ายแพ้ต่อกิเลส ทางแก้ก็คือ เมื่อเรา “เลือก” กระทำแล้ว เราต้องยอมรับการกระทำของและผลสืบเนื่องที่ตามมาอย่างกล้าหาญ จึงจะถือว่านั่นคือเจตจำนงเสรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้ ในบทสนทนาฉากสุดท้ายนี้ ผู้วิจัยยังตีความถึง “มายาเวทย์มนต์” ที่ปรากฏอยู่ในลิลิตพระลอ ทั้งสลาเหิร ไก่แก้ว และไสยศาสตร์ของปู่เจ้าสมิงพรายว่าคือกิเลสนั่นเอง เพื่อสนับสนุนแนวคิดเรื่องเจตจำนงเสรีของอริสโตเติลให้หนักแน่นชัดเจน ในแง่ของศิลปะการละครถือได้ว่าเป็นการนำเสนอเชิงสัญลักษณ์ตามแนวทางของละครสมัยใหม่แบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)

สำหรับ “ความสงสารและความกลัว” (Pity and Fear) ที่ควรต้องเกิดขึ้นเมื่อผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับเรื่องราวจนเกิดการเปรียบเทียบตนเองกับตัวละครนั้น นอกจากเราจะสงสารในสถานการณ์ของพระลอแล้ว เรายังสงสารพระนางบุญเหลือ พระมารดาของพระลอที่มีความรักอันยิ่งใหญ่ต่อบุตร แตกไม่อาจทัดทานความตั้งใจของพระลอได้ รวมทั้งสงสาร เห็นใจในความรักของพระนางลักษณวดีที่มีต่อพระลอ ส่วนความกลัวที่ควรต้องเกิดขึ้นคือเมื่อสายน้ำกาหลงไหลย้อนและกลายเป็นสีแดงดังโลหิต ผู้ชมจะเกิดการคิดเปรียบเทียบกับตนเองว่าหากเป็นตนเองจะย้อนกลับหลังสู่เมืองสรวง หรือจะฝ่าฟันต่อไปเหมือนพระลอ เรากลัวแทนพระลอ และกลัวว่าสถานการณ์เช่นนั้นจะเกิดขึ้นกับเรา การที่เราได้คิดได้ไตร่ตรอง ได้ตัดสินใจ ไม่ว่าจะเลือกแนวทางเดียวกับตัวละครหรือไม่ก็ตามล้วนนำไปสู่ความสว่างทางปัญญา (Enlightenment) ซึ่งความบันเทิงในสมัยปัจจุบันดูจะขาดส่วนนี้ไปทั้งที่เป็นส่วนสำคัญที่จะยกระดับผลงานศิลปะจากระดับมาอารมณ์มาสู่ระดับปัญญา

ส่วนการชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) นั้น หลังจากที่ผู้ชมปลดปล่อยอารมณ์เบื้องลึกที่ได้เก็บกักไว้ ซึ่งในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอเต็มไปด้วยรสทางอารมณ์ทั้งรัก เศร้า โกรธ ชิงชัง เคียดแค้น แม้แต่เรื่องกามารมณ์ อารมณ์เหล่านี้ล้วนเป็นอารมณ์ที่มนุษย์ทุกคนล้วนถูกควบคุมด้วยจริยธรรม เมื่อปลดปล่อยไปพร้อมกับตัวละครและได้เรียนรู้จนเกิดความสว่างทางปัญญาแล้ว จึงเหลือแต่จิตใจที่บริสุทธิ์ สำหรับแนวคิดทางพุทธศาสนา ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ชี้ให้เห็นถึงผลของกรรมคือการกระทำในชาตินี้และการหลงใหล อ่อนแอ ยอมแพ้ต่อกิเลส สำหรับงานศิลปะ ถือเป็นการยกระดับถึงขั้นสูงสุดคือจากระดับปัญญาไปสู่ระดับจิตวิญญาณ นอกจากนี้การยกระดับทางจิตวิญญาณอาจเกิดขึ้นได้จากความเพริศแพร้วในจิตใจ (Exaltation) ที่ศิลปะอันถึงพร้อมทั้งความประณีตในรูปแบบและเนื้อหาสามารถทำให้เราไปสู่ภาวะนั้นได้ เช่นในตอนจบของวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ ที่พระลอ พระเพื่อน พระแพงต่อสู้กับทหารที่บุกเข้ามายังพระราชฐานชั้นในอย่างกล้าหาญโดยไม่กลัวตาย และภาพสุดท้ายคือตัวละครทั้งสามตายในท่ายืนแอบอิงกัน ซึ่งเป็นภาพที่แม้จะนำมาซึ่งความโศกสลด แต่ก็แฝงไว้ด้วยความงดงาม มีเกียรติที่ได้ยืนหยัดต่อสู้เพื่อความรัก ความตายในท่ายืนนี้ให้ความงามราวงานปฏิมากรรมที่สร้างความเพริศแพร้วทางใจเป็น “อารมณ์ทดแทน” ที่ช่วยยกระดับจิตวิญญาณ

2) กระบวนการซ้อม (Rehearsal Process)

การซ้อม (Rehearsal) คือ กระบวนทดลอง ค้นหา และฝึกฝนร่วมกันของผู้กำกับการแสดงกับนักแสดง การซ้อมที่ดีไม่ใช่การทำซ้ำ แต่เป็นการทดลองเริ่มต้นใหม่ทุกครั้ง กระบวนการซ้อมของละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” นี้ ผู้วิจัยแบ่งเป็น 2 องค์ประกอบย่อยคือ การแสดงและแนวทางการแสดง กับการแสดงและแนวทางการกำกับการแสดง

2.1) การแสดงและแนวทางการแสดง (Acting and Acting Approach)

แม้ตัวละครจะมีลักษณาการแสดงที่ต่างจากชีวิตจริงเพียงใดก็ตาม นักแสดงยังต้องยึดถือความจริงภายใน (Inner Realism) ตามแนวทางการแสดงแบบสัจจนิยมของคอนสแตนดิน สตานิสลาฟสกี (Konstantin Stanislavsky) ตัวละครซื่อสัตย์ต่อความรู้สึกที่แท้จริงแล้วจึงขยายออกมาสู่ลีลาและท่าทางต่างๆ แม้แต่ในลีลานาฏยศิลป์ (Choreography) นักแสดงก็ต้องเข้าใจถึงความหมาย และหาแรงผลักดันทางใจ (Motivation) ที่ตัวละครต้องแสดงท่วงท่า ลีลานั้น

ทฤษฎีสำคัญของสตานิสลาฟสกีที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการแสดงและแนวทางการแสดงคือระเบียบวิธีว่าด้วยกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions) โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1.1) หน่วยและความต้องการ (Units and Objectives)

นักแสดงจะต้องวิเคราะห์เพื่อหาหน่วยและความต้องการให้ละเอียดที่สุด และที่สำคัญ ความต้องการนั้นจะต้องแสดงได้ (Actable) วิธีการที่ ผู้วิจัยใช้ฝึกนักแสดงคือแบบฝึกหัดการเปลี่ยนกริยาที่ไม่ก่อให้เกิดการกระทำ (Inactive) ให้กลายเป็นกริยาที่เกิดกระทำได้หรือแสดงได้ เช่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 4.4 : ตารางเปรียบเทียบกริยาที่ไม่ก่อให้เกิดการกระทำกับกริยาที่แสดงได้
ที่มา: ผู้วิจัย

กริยาที่ไม่ก่อให้เกิดการกระทำ (Inactable)	**กริยาที่เกิดการกระทำหรือแสดงได้ (Actable)**
พระลอรำพึงรำพัน	พระลอต้องการแสวงหาคำตอบให้กับตัวเอง

พระลอฟ้อนเจิงดาบ	พระลอต้องการแสดงความสามารถใน เชิงรบ พระลอต้องการต่อสู้เพื่อเอาชนะกิเลส เบี่ยงเบนความลุ่มหลงมาสู่พุทธปรัชญาที่ ซ่อนในแม่ท่าของการฟ้อนเจิง
พระเจ้าย่าคร่ำครวญ	พระเจ้าย่าหาทางแก้แค้น
พระเพื่อนพระแพงรำ	พระเพื่อนพระแพงต้องการ ฟังเพลงซอชมโฉมพระลอ
พระเพื่อนพระแพงคุยกัน	พระเพื่อนพระแพงต้องการเอาชนะ ความรู้สึกผิดชอบชั่วดีทางศีลธรรม
พระนางลักษณวดีสยายเกศา เช็ดพระบาทพระลอ	พระนางลักษณาวดีต้องการให้พระลอรับรู้ถึง ความจงรักภักดี
พระนางบุญเหลือร้องเพลง	พระนางบุญเหลือต้องการให้พระลอหยุด ยั้งความคิดที่จะไปเมืองสรองด้วยการ เตือนสติถึงความรักที่แม่มีต่อลูก
พระลอเสี่ยงน้ำ	พระลอต้องการยืนยันการตัดสินใจของ ตนเองเป็นครั้งสุดท้าย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

การใช้แนวคิดเรื่องหน่วยและความต้องการของสตานิสลาฟสกีทำให้นักแสดงค้นพบเหตุผลในการกระทำของตัวละคร ความต้องการย่อยเหล่านี้แปรเปลี่ยนไปได้เสมอเมื่อตัวละครเผชิญกับสิ่งใหม่ที่มากระทบ หรือเมื่อการกระทำนั้นไม่ได้ผล หรือการกระทำนั้นสัมฤทธิ์ผลแล้วจึงเกิดความต้องการใหม่ ที่สำคัญ แนวคิดเรื่องหน่วยและความต้องการนี้สามารถนำมาผสมผสานกับนาฏยศิลป์ไทย ทำให้นักแสดงไม่ได้เพียงแค่ “ฟ้อนเชิง” หรือ “รำ” หรือ “ร้องเพลง” แต่กำลังสื่อความหมายและความต้องการอย่างมีความจริงภายในของตัวละคร

2.1.2) แกนแห่งการกระทำและความต้องการสูงสุด

(Through Line of Action and Super Objective)

เมื่อนักแสดงค้นหาหน่วยและความต้องการย่อยได้ละเอียดแล้ว จะพบว่าหน่วยและความต้องการย่อยเหล่านั้นล้วนนำไปสู่ความต้องการสูงสุดของตัวละคร กล่าวอีกนัยหนึ่งคือหน่วยและความต้องการย่อยคือการกระทำที่ตัวละครเลือกกระทำเพื่อให้ได้มาซึ่งความต้องการสูงสุด

ตารางที่ 4.5 ตารางแสดงความต้องการสูงสุดของตัวละคร

ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวละคร (Character)	**ความต้องการสูงสุด (Superobjective)**
พระลอ	เอาชนะชะตากรรมด้วยการครอบครองพระเพื่อนพระแพง
พระเพื่อน	ครอบครองพระลอ
พระแพง	สมหวังในความรัก
พระเจ้าย่า	เอาชีวิตของพระลอเพื่อแก้แค้น
พระนางลักษณวดี	อุทิศตนเพื่อเป็นมเหสีที่จงรักภักดี
พระนางบุญเหลือ	หยุดยั้งพระลอไม่ให้ไปเมืองสรอง
นางรื่น	ความสุขสมหวังของพระเพื่อนพระแพง
นางโรย	อุทิศชีวิตเพื่อพระเพื่อนพระแพง
นายแก้ว	ความสุขสมหวังของพระลอ
นายขวัญ	อุทิศชีวิตเพื่อพระลอ

จะเห็นได้ว่าแกนแห่งการกระทำหรือความต้องการสูงสุดคือปัจจัยที่ทำให้ตัวละครแต่ละตัวมีความเป็นปัจจเจกชน (Individuality) ซึ่งหากนักแสดงหลายคน แสดงบทเดียวกันจากละครเรื่องเดียวกันก็จะไม่มีวันแสดงเหมือนกันเพราะตีความความต้องการสูงสุดไม่เหมือนกัน หรือถึงแม้จะตีความความต้องการสูงสุดเหมือนกัน ก็อาจเลือกการกระทำที่จะให้ได้มาซึ่งความต้องการสูงสุดนั้นต่างกัน นอกจากนี้ยังแก้ปัญหา “ตัวละครแบบตายตัว” (Typed Character) ที่มักเกิดขึ้นกับตัวละครที่คล้ายกัน เช่น พระเพื่อนกับพระแพง ตัวละครเอกทั้งสองนี้มักปรากฏในลักษณะตัวละครคู่ ทั้งนี้เพราะเป็นฝาแฝด หลงรักพระลอเหมือนกัน แต่ผู้วิจัยต้องการสร้างความ

แตกต่างระหว่างสองตัวละครนี้ การตีความความต้องการสูงสุดให้แตกต่างกันจะทำให้ตัวละครทั้งสองนี้มีแกนในการกระทำที่ต่างกัน ส่งผลให้ตัวละครทั้งสองมีลักษณะต่างกัน ความต้องการสูงสุดของพระเพื่อนคือ “ครอบครองพระลอ” แสดงให้เห็นถึงความมุ่งมั่น ต้องการเอาชนะ มีความรู้โลก รู้เดียงสามากกว่าพระแพงที่ความต้องการสูงสุดคือ “สมหวังในความรัก” ซึ่งมีความอ่อนเดียงสา เพ้อฝันมากกว่าแฝดผู้พี่

เช่นเดียวกับตัวละครนายแก้ว นายขวัญ และนางรื่น นางโรย ที่เรามักเห็นในบทบาทของพี่เลี้ยงที่มีลักษณะของตัวละครคู่ หรือบางครั้งก็เป็นตัวตลกตามพระ ตามนาง มักจะอาศัยไหวพริบปฏิภาณของนักแสดงมากกว่าจะสร้างความแตกต่างตั้งแต่การวางลักษณะนิสัยของตัวละคร การที่นายแก้วมีความต้องการสูงสุดคือ“ความสุขสมหวังของพระลอ” ย่อมสะท้อนความเป็นพี่เลี้ยงที่ตามใจและเอาใจ ในขณะที่นายขวัญนั้นสามารถ “อุทิศชีวิตเพื่อพระลอ” เราจะเห็นความจงรักภักดี ป้องกันภัยจากตัวละครตัวนี้ ซึ่งเมื่อทั้งสองเข้าคู่กันแล้ว ก็จะได้ส่วนผสมที่มีความสมดุลย์ นอกจากนี้ยังคู่ขนานไปกับความต้องการสูงสุดของนางรื่นและนางโรย ทำให้เกิดลักษณะเชิงขนาน (Parallelism) ที่สะท้อนซึ่งกันและกัน

2.1.3) การวิเคราะห์บทผ่านการกระทำ (Analysis of Text Through Action)

นักแสดงทุกคนต้องทำการวิเคราะห์บทผ่านการกระทำ ในละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” นี้ พระลอเป็นตัวละครเอกที่ดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ จึงเป็นตัวอย่างที่ดีแสดงให้เห็นชัดว่าการวิเคราะห์บทผ่านการกระทำนี้ช่วยให้ค้นพบแกนแห่งการกระทำหรือความต้องการสูงสุด ด้วยการวิเคราะห์หาหน่วยหรือความต้องการย่อยอย่างละเอียด ผู้วิจัยใช้วิธีให้นักแสดงวิเคราะห์รายละเอียดตามตารางนาฏการ (Dramatic Action) ดังนี้

ตารางที่ 4.6 ตารางนาฏการ (Dramatic Action)
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉันเห็น/ได้ยิน **I see / I her**	**ฉันรู้สึก** **(I Feel)**	**ฉันคิด** **(I think)**	**ฉันต้องการ** **(I want)**	**ฉัน (จึง) ทำ** **(I,therefore,do)**
เพื่อน : เมียเขาก็มีอยู่	ละอายใจ	ศีลธรรมทำให้ฉันเกรงกลัวต่อบาป	ชั่งน้ำหนักระหว่างความต้องการกับความถูกต้อง	แพง: ใช้บ่รู้บาปรู้กรรม
เพื่อน : ซ้ำยังเป็นลูกศัตรู	เจ็บปวดจากปมปัญหาของครอบครัว	พระเจ้าย่ารู้เข้าจะว่าอย่างไร	ชั่งน้ำหนักระหว่างความต้องการกับความรักครอบครัว	แพง : เขาฆ่าปู่เราด่าวดิ้น
เพื่อน : ย่าแทบสิ้นด่าวดับ	เจ็บปวดมากขึ้นจากปมปัญหาของครอบครัวที่ถูกตอกย้ำ	เหตุใดจึงยังจองเวรกันไม่สิ้นสุด	เลือกเอาความรัก	แพง : ควรระงับจองเวร
เพื่อน : แต่หากเป็นโชคชะตา	เห็นด้วย และดีใจที่มีแนวคิดเรื่องโชคชะตาเป็นข้ออ้าง	จริงสิ เราถูกกำหนดด้วยโชคชะตา	ยอมจำนนต่อความต้องการโดยโทษชะตากรรม	แพง : ใครจะกล้าขัดขืน
เพื่อน : บ่อาจฝืนใจอยาก	มั่นใจ มีแรงปรารถนาที่มากขึ้น	เราไม่อาจต่อสู้ชะตากรรม	ได้พบพระลอ	แพง : บ่อาจพรากใจหยุด

ฉันเห็น/ได้ยิน **I see / I her**	**ฉันรู้สึก** **(I Feel)**	**ฉันคิด** **(I think)**	**ฉันต้องการ** **(I want)**	**ฉัน (จึง) ทำ** **(I,therefore,do)**
เพื่อน : บ่อาจฉุดใจอยู่	กระสันต์	ไม่เคยรู้สึกกับใครเช่นนี้	ได้ร่วมเรียงเคียงหมอนกับพระลอ	แพง : บ่อาจสู้กำหนัด
เพื่อน : บ่อาจตัดเสน่หา	เคลิบเคลิ้มรัญจวน	นี่คงคือความรัก	รักแท้จากพระลอ	แพง : บ่เคยเห็นหน้าเห็นตา
เพื่อน : บ่เกินกว่ามโนนึก	แน่ใจในความรู้สึก	แน่ใจในรัก	พระลอ	ตัดสินใจทำตามความต้องการ
นางรื่นนางโรยเข้ามา	ตกใจ	นางรื่นนางโรยจะได้ยินบทสนทนาของเราไหม	กลบพิรุธ	หันหน้าหนีเพื่อซ่อนพิรุธ
รื่น : ไว้ใจให้เผือทำ	ตกใจและอาย	นางรื่นนางโรยได้ยินทั้งหมด	ดูท่าทีของพี่เลี้ยง	ค่อยๆ หันกลับมา
โรย : นำลอราชมาเมืองสรอง	ใจเต้นแรงเมื่อได้ยินชื่อพระลอ	พี่จะทำได้อย่างไร	ต้องการความช่วยเหลือ	จับแขนพี่เลี้ยง
รื่น : ให้น้องได้แนบชิด	ดีใจที่มีใครเข้าใจและช่วยเหลือ	น้องไม่ต้องการสิ่งใดมากไปกว่าพระลอ	พระลอ	ยิ้ม และกอดพี่เลี้ยง

จากตารางนาฏการข้างต้น จะเห็นได้ถึงกระบวนวิธีตีความอย่างละเอียดของนักแสดงเพื่อจะหาแกนแห่งการกระทำและความต้องการสูงสุด ผ่านหน่วยและความต้องการย่อย ทำให้นักแสดงได้มาซึ่งแผนที่จิตใจ (Mind Map) ของตัวละคร ซึ่งเป็นเครื่องมือที่จะช่วยให้นักแสดง “ทำการบ้าน” ได้อย่างถูกวิธี ทั้งนี้เพราะนักแสดงไทยมีความเข้าใจผิดว่า “การซ้อม”

(Rehearsal) คือการทำซ้ำๆ ตามที่ผู้กำกับการแสดงบอกหรือกำหนดให้ทำกำหนดให้รู้สึก แต่แท้จริงแล้ว การซ้อมเปรียบเสมือนห้องทดลองที่ทั้งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงจะต้องมาทดลองร่วมกัน โดยที่นักแสดงต้อง “ทำการบ้าน” คือวิเคราะห์บทและตัวละครมาก่อนล่วงหน้า และมาร่วมกันค้นหา “ความจริง” ในแต่ละเสี้ยววินาทีของชีวิตตัวละคร นอกจากนี้นักแสดงไทยยังมีทัศนคติว่าต้อง “ท่องบท” “จำบท” ซึ่งสำหรับผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงและครูสอนการแสดงแล้ว คำว่า “ท่องบท” และ “จำบท” เป็นคำที่ผิดและนักแสดงไม่ควรพูดเลย เพราะจะบอกถึงวิธีการแสดงที่ผิด ตารางนาฏการนี้จะช่วยให้นักแสดงไม่ต้อง “ท่องบท” และ “จำบท” แต่นักแสดงจะจำที่ “ฉันรู้สึก” ในช่องที่ 2 “ฉันคิด” ในช่องที่ 3 และ “ฉันต้องการ” ในช่องที่ 4 ส่วนช่องที่ 1 และ 2 คือสิ่งที่เขียนอยู่ในบท นักแสดงไม่ได้มีหน้าที่แค่พูดบท ทำตามที่บทเขียนไว้ แต่มีหน้าที่แสดงสิ่งที่บทไม่ได้เขียน นั่นคือความรู้สึก ความคิด ความต้องการของตัวละครที่อยู่ระหว่างบรรทัด เมื่อนักแสดงจำช่องที่ 2,3 และ 4 ได้ การแสดงจะราบรื่นเป็นธรรมชาติ ไม่เกิดปัญหานักแสดง“ลืมบท” อันเป็นปัญหาที่มักเกิดขึ้นเพราะนักแสดงจำแต่บทของตัวเอง แต่ไม่ได้ศึกษาบทในลักษณะของนาฏการที่เกิดขึ้นเป็นวงจรตามตารางที่แสดงให้เห็นนี้

ภาพที่ 4.1 ภาพประกอบตารางนาฏการ (1) แสดงให้เห็นการแสดงของพระเพื่อน พระแพง ในฉากที่ 15 ซึ่งมีการใช้ตารางนาฏการ ทำให้ตัวละครพระเพื่อน พระแพง มีมิติ ความแตกต่างในลักษณะนิสัยมากกว่าเป็นเพียง “ตัวละครคู่” ตามที่เรามักพบเห็น

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.2 ภาพประกอบตารางนาฏการ (2) แสดงภาพการแสดงของพระเพื่อน พระแพง นางรื่น นางโรย ในฉากที่ 15 ซึ่งมีการใช้ตารางนาฏการ ทำให้ตัวละครแต่ละตัวมีมิติ ความแตกต่างและความลุ่มลึก
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.3 ภาพประกอบตารางนาฏการ (3) แสดงภาพการแสดงนางรื่น นางโรย กระซิบบอกแผนการแก่พระเพื่อน พระแพง ในฉากที่ 15 ซึ่งมีการใช้ตารางนาฏการ
ที่มา : ผู้วิจัย

2.1.4) สัจจะ ความเชื่อ และมนต์สมมติ (Truth, Belief, "Magic If")

ความจริงบนเวทีหรือความจริงในละครแตกต่างจากความจริงในชีวิตจริง การแสดงคืองานสร้างสรรค์จากจินตนาการ ความจริงในเรื่องราวที่สร้างสรรค์ขึ้นจากจินตนาการ จึงมีแตกต่างจากความจริงในชีวิตจริงที่เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติตามความเป็นจริง นักแสดงคือผู้สร้างความจริงทางศิลปะให้เกิดขึ้นบนเวที นักแสดงจะเข้าถึงความจริงแห่งศิลป์นี้ได้ด้วยความเชื่อในมนต์สมมติ (Magic If) คือเชื่อว่า "หากฉันตกอยู่ในสภาวะเดียวกันกับตัวละคร ฉันจะทำอย่างไร" มนต์สมมติอันทรงพลังจะช่วยให้นักแสดง "เลือก" การกระทำที่ปรากฏบนเวทีได้อย่างสมจริงน่าเชื่อ

"ความเชื่อ" เป็นสิ่งที่ถกเถียงกันมากในหมู่นักปฏิบัติการละคร ผู้วิจัยได้ข้อสรุปจากประสบการณ์การสอนการแสดงของตนเองว่า เราไม่สามารถบังคับมนุษย์ให้เชื่อได้ รวมทั้งตัวเราเอง เราบังคับให้ตัวเราเชื่อว่าเราเป็นคนอื่นไม่ได้เพราะหากมี "ตัวเรา" และ "คนอื่น" หรือ "นายสิปปกร" กับ "พระลอ" เมื่อใด หมายถึงเรากำลังเริ่มวิถีการเข้าถึงบทบาทอย่างผิดทาง แต่เราต้องสลายตัวตนของเราให้เหลือแต่วัตถุดิบความเป็นมนุษย์เท่านั้น ดังนั้นความเชื่อจึงควรกำหนดให้ชัดเจนว่าต้องเชื่อในสถานการณ์ที่บทละครกำหนด (Given Circumstances) โดยใช้มนต์สมมติว่า "ถ้า" เราซึ่งเกิดเป็น "พระลอ" ตกอยู่ในสถานการณ์นั้น เราย่อมทำเช่นนั้น

แบบฝึกหัดเกี่ยวกับสัจจะ ความเชื่อ และมนต์สมมติที่สามารถใช้ฝึกนักแสดงให้เกิดประสบการณ์ทางความรู้สึกได้ เช่น

โดดเดี่ยวในที่สาธารณะ (Public Solitude) สู่ห้วงเวลาส่วนตัว (Private moment) ให้นักแสดงทำกิจกรรมหนึ่งอย่างที่จำเป็นจะต้องจดจ่ออยู่กับการกระทำนั้น เช่น การร้อยลูกปัด ต่อภาพต่อ ปั้นดินน้ำมัน วาดรูป จุดประสงค์คือเพื่อตัดคนดูออก และมีสมาธิอยู่กับการกระทำของตัวเองมากที่สุด จริงใจที่สุด โดยที่ไม่ต้องนึกถึงคนดู ว่าจะเล่นให้ดู หรือคิดว่ากำลังแสดงเพื่อคนดู เหลือแค่ความจริงตรงหน้ากับการกระทำของตัวเอง ผ่อนคลายอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่กังวลกับสิ่งใด นักแสดงจะได้เล่นกับวัตถุจริงหนึ่งครั้ง และอีกครั้งหนึ่งจะต้องเล่นกับวัตถุในจินตนาการ (Imaginary object) ซึ่งมาจากความทรงจำที่ได้ลองเล่นกับของจริงไปแล้ว ดังนั้นทุกการกระทำต้องละเอียดเหมือนกับเล่นกับของจริงทั้งหมด ลำดับต่อไปจะถูกพัฒนาให้นำไปสู่แบบฝึกหัดห้วงเวลาส่วนตัว (Private moment) คือ ให้ทำกิจกรรมที่เป็นเรื่องส่วนตัวมากขึ้น โดยที่แบบฝึกหัดจะทำให้นักแสดงกล้าที่จะเปิดใจและเปิดเผยความเป็นส่วนตัวมากขึ้น เพื่อนำไปสู่การสละตัวตนทิ้ง โดยแบบฝึกหัดนี้อาจให้นักแสดงกลับไปซ้อมที่บ้าน สถานที่จริง อุปกรณ์จริง แล้วนำมาแสดงในห้องซ้อมโดยทั้งหมดจะต้องเป็นการเล่นกับวัตถุในจินตนาการทั้งหมด แบบฝึกหัดนี้ยังช่วยพัฒนาทักษะเรื่องจินตนาการ (Imagination) และการเรียกความทรงจำเกี่ยวกับประสาทสัมผัส (Sensory Recall) เป็นผลพลอยได้อีกด้วย

หายนะ (Disaster) ให้แสดงบทบาทโดยเชื่อว่ามีห้องกระจกอยู่สองด้าน โดยเชื่อว่าอีกด้านหนึ่งมีระเบิดหรือบางสิ่งบางอย่างที่อันตรายถึงชีวิตเป็นเดิมพัน โดยที่ไม่อนุญาตให้ใช้เสียง แต่ให้แสดงออกทางร่างกาย สีหน้า ท่าทางทั้งหมด เพื่อดึงให้อีกคนหนึ่งออกมาจากห้องให้[ด้โดยที่มีระยะเวลากำหนดไม่เกิน 2 นาที

เดินหนาม (Walking on Thorn) ให้นักแสดงมองเห็นทางเดินข้างหน้าเป็นหนามยาวที่งอกมาจากแผ่นเหล็กร้อนหนามนี้จะใหญ่และสูงสองนิ้ว ดังนั้นถ้าเหยียบไปจะแทงทะลุขาขึ้นมา กติกาคือต้องเดินไปจนถึงเป้าหมายของตัวเองไม่ว่าจะเจ็บแค่ไหนก็ตาม โดยที่ถ้าเริ่มก้าวมาแล้ว ก้าวไปข้างหน้าก็เจ็บ ถอยหลังก็เจ็บ เพื่อที่จะไปถึงเป้าหมายนักแสดงต้องก้าวข้ามความเจ็บปวดของตัวเองให้ได้ แบบฝึกหัดนี้ยังช่วยเสริมสร้าง “ความมุ่งมั่นทางใจ” (Will Power) เพื่อให้เห็นว่าถ้ามนุษย์มุ่งมั่นที่จะทำสิ่งใด ไม่ว่าจะเจ็บแค่ไหนก็จะฝ่าฟันไปจนถึงฝั่งได้ แม้จะต้องเจ็บปวดเพียงใดก็ตาม แบบฝึกหัดนี้จึงใช้ได้ดีกับทั้ง “พระลอ” และ “พระเพื่อน” “พระแพง”

ไปสู่ความตาย (Walking to Death) บทบาทสมมุติในเรื่องงานศพของตัวเอง เพื่อให้นักแสดงย้อนเวลากลับไปได้ก่อนที่จะตายมีเรื่องอะไรที่เสียใจและค้างคา หรือยังไม่ได้ทำให้สำเร็จลุล่วง เพื่อให้เห็นความสำคัญของเวลาและชีวิตที่มีอยู่ จะพบว่าแต่ละคนยังมีเรื่องค้างคาใจ ไม่พร้อมที่จะเผชิญกับความตาย จากนั้นให้นักแสดงทำแบบฝึกหัดนี้อีกครั้งในฐานะตัวละคร พบว่านักแสดงในบทบาทของพระลอ พระเพื่อน พระแพง นายแก้ว นายขวัญไม่มีสิ่งใดค้างคา เพราะได้ทำเต็มที่ที่สุดเพื่อความต้องการสูงสุดในชีวิตแล้ว

ขอแต่งงาน (Marriage Proposal) สร้างสถานการณ์จำลองเพื่อให้นักแสดงตกอยู่ในห้วงของความรัก เริ่มจากการมองเห็นความรักในรูปแบบต่างๆ และนำมาสู่ความรักของตัวเอง และสัมผัสว่ามันเป็นความรักที่เกิดขึ้นจริง ถึงแม้ว่าจะเป็นระยะเวลาอันสั้น แต่เราคิดว่าทั้งหมดที่เกิดขึ้นเป็นของจริง แต่คนที่เรารักกำลังจะจากเราไปเพราะเงื่อนไขของเวลา เราจึงต้องการจะขอแต่งงานกับเขาเพื่อให้เขาใช้เวลาที่เหลืออยู่อันสั้น แบบฝึกหัดนี้มีความเหมาะสมและใช้ได้ผล เนื่องจากละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” เป็นเรื่องเกี่ยวกับความรัก

2.1.5) จินตนาการ (Imagination)

จินตนาการจึงเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งสำหรับนักแสดง นักแสดงจะเชื่อในสถานการณ์ที่ผู้เขียนกำหนด (Given Circumstances) ไปจนถึงมีความต้องการ (Objectives) ในแต่ละหน่วย (Unit) ได้ล้วนแล้วแต่ต้องใช้จินตนาการทั้งสิ้น

2.1.6) ความหมายใต้คำพูด (Subtext)

นักแสดงต้องใช้จินตนาการว่าเบื้องลึกของคำพูดหรือบทเจรจาที่

บักเขียนบทละครเขียนขึ้นนั้น แท้จริงแล้วตัวละครต้องการหมายถึงอะไรแอบซ่อนความรู้สึกสิ่งใด หมายความตามนั้นหรือหมายความอย่างอื่น มีความหมายแฝงหรือไม่ ความหมายใต้คำพูดนี้นักแสดงสามารถแสดงออกให้เป็นรูปธรรมได้จากน้ำเสียงท่าทาง การจัดวางร่างกาย การหยุดเว้น และทางเลือกในแต่ละการกระทำ

2.1.7) แรงผลักดันทางใจ (Motivation)

แรงผลักดันทางใจ (Motivation) เป็นส่วนหนึ่งที่ไม่อาจแยกออกจากความรู้สึก “Feeling” และใจ หรือความคิด (Mind) แรงผลักดันทางใจต่างจากความต้องการคือแรงผลักดันทางใจนั้นเราต้องย้อนกลับไปมองเชิงจิตวิทยาในอดีต ในขณะที่ความต้องการนั้นเราต้องมองไปข้างหน้าเพื่อมุ่งหาการกระทำ แรงผลักดันทางใจจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งเชิงจิตวิทยาของแนวสัจนิยม

2.1.8) สมาธิ (Concentration)

เนื่องจากน้ำแสดงสามารถสูญเสียสมาธิ (Concentration) ได้ง่ายบนเวที การมีอยู่ของผู้ชมในโรงละครก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้สมาธิของนักแสดงไขว้เขวได้ การกำหนดสมาธิของนักแสดงให้อยู่ในขอบเขตจึงเป็นสิ่งสำคัญ วิธีการเช่น มีสมาธิอยู่กับสิ่งของ หรือคู่ในการแสดง การมีสมาธิและพินิจพิจารณาสิ่งของ เช่น ปืน กรอบรูป สมุดบันทึก อาจกระตุ้นให้นักแสดงเกิดความคิด ความรู้สึก และความต้องการที่จะกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่งด้วยสิ่งของนั้น ซึ่งก็ต้องผนวกด้วยจินตนาการและองค์ประกอบอื่นๆ ด้วย สมาธิก่อให้เกิดความคิด (Intellectual Concentration) แล้วนำไปสู่อารมณ์ความรู้สึก (Emotional Concentration) ได้ในที่สุด

แบบฝึกหัดที่ใช้เพื่อเสริมสร้างสมาธิ เช่น กำหนดให้นักแสดงรู้สึกถึงวงกลมขนาดเล็กที่ล้อมรอบตัวเขา สนใจแต่เฉพาะสิ่งที่อยู่ในรัศมีของวงกลมนั้น นักแสดงจะรู้สึกปลอดภัย ไม่ว่าจะเดินไปไหนวงกลมนี้ก็ยังตามเขาไป จากนั้นให้คิดว่าวงกลมนั้นใหญ่ขึ้นเรื่อยๆ จนสุดของของแสงไฟ แบบฝึกหัด “โดดเดี่ยวกลางฝูงชน” (Solitude in Public) แบบฝึกหัด “ช่วงเวลาส่วนตัว” (Private Moment) แบบฝึกหัดเหล่านี้ถือเป็น “สมาธิภายนอก” (External Concentration) แต่นักแสดงต้องมี “สมาธิภายใน” (Internal Concentration) ด้วยการอยู่กับชีวิตตัวละครที่จินตนาการขึ้น สถานการณ์ที่ถูกกำหนด และความต้องการของตัวละคร สมาธิภายในนี้ยังสัมพันธ์กับประสาทสัมผัสทั้งห้า (Five Senses) ที่นักแสดงจะต้องรู้สึกได้จริง

2.1.9) การผ่อนคลาย (Relaxation)

การผ่อนคลายคือการเตรียมให้ร่างกายและจิตใจให้อยู่ในสภาวะที่

พร้อมและควบคุมได้ ไม่ได้หมายถึงผ่อนคลายเสียจนปราศจากการควบคุมเช่นเดียวกับนาฏยศิลป์ที่ต้องอาศัยการควบคุมกล้ามเนื้อที่มีทั้งยืด เหยียด เกร็ง ผ่อนในบางครั้ง ดังนั้นการเตรียมความพร้อมในการแสดงการที่ร่างกายและจิตใจผ่อนคลายเป็นเรื่องสำคัญมาก หัวใจสำคัญของการทำแบบฝึกหัดเพื่อผ่อนคลาย คือการเตรียมความพร้อมให้นักแสดงผ่อนคลายทั้งร่างกายและจิตใจ เพื่อเข้าสู่ “สภาวะพร้อมสร้างสรรค์” (Creative mode) หมายถึงสภาวะที่บักแสดงมีจิตสงบนิ่งอยู่กับที่ตระหนักถึงความงดงามในจิตใจ (Exaltation) ของนักแสดง มีแรงบันดาลใจพร้อมที่จะสร้างสรรค์ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านร่างกายและเสียง อันถือเป็นเครื่องมือสำคัญของนักแสดง นักแสดงจะอยู่กับภาวะปัจจุบันและพร้อมที่จะเผชิญกับสถานการณ์ตรงหน้าของตัวละครโดยปราศจากเงื่อนไขที่ผูกติดกับ “ตัวตน” ของนักแสดงที่สร้างขึ้น แต่พร้อมที่จะสละให้เหลือเพียงแก่นแท้ของความเป็นมนุษย์เท่านั้น ส่วนด้านร่างกาย เป้าหมายในการทำแบบฝึกหัดผ่อนคลาย คือเพื่อให้ร่างกายอบอุ่นคลายกล้ามเนื้อที่ตึงและเกร็ง โดยนักแสดงจะต้องตระหนักรู้ได้ตนเองถึงอุณหภูมิของร่างกายที่เปลี่ยนไป จังหวะการเต้นของหัวใจที่เปลี่ยนไป รู้สึกถึงกล้ามเนื้อที่ทำงานจริง โดยอาจใช้แบบฝึกหัดทางการแสดงดังต่อไปนี้

การแยกส่วนร่างกาย (Isolation) คือ แยก เหยียด คลายกล้ามเนื้อไปทีละส่วน ตั้งแต่หัว คอ ไหล่ ข้อต่อ หน้าอก เอว หัวเข่า ข้อเท้า

เกร็งและปล่อย (Tense and Release) นักแสดงอยู่ในท่ายืน หายใจเข้า พร้อมยกตัว ยืดขา เหยียดแขน สูดลมหายใจให้สึก และเกร็งกล้ามเนื้อทุกส่วน หลังจากนั้นหายใจออกแล้วจึงคลายกล้ามเนื้อทุกส่วน ปล่อยกล้ามเนื้อทุกส่วนกลับมาที่เดิม

เพ่งกาย (Physical Focus) ทิ้งตัวนอนลง วางแขนสองข้างไว้ข้างลำตัว คว่ำมือ ผ่อนคลาย พร้อมตรวจสอบว่าร่างกายส่วนไหนยังเกร็งอยู่ ค่อยๆหายใจเข้าแล้วเพ่งสมาธิและความรู้สึกไปที่อวัยวะส่วนนั้น เช่น ปลายนิ้วเท้าหรือปลายนิ้วมือ จากนั้นหายใจออกพร้อมกับผ่อนคลายอวัยวะส่วนนั้น

โยคะชุดสุริยะนมัสการ (Sun Salutation) อาจทำทิ้งหมดหรือเลือกเพียงทางบางท่าเน้นการปล่อยร่างกายตามแรงโน้มถ่วง และยืดหยุ่นร่างกายในแต่ละสัดส่วนอย่างเท่าๆ กัน เพื่อเป็นการทำให้ร่างกายมีความยืดหยุ่นและอบอุ่น โดยที่ทุกครั้งที่ยืดหรือเปลี่ยนท่าจะต้องสอดคล้องไปพร้อมกับจังหวะของลมหายใจ

เก้าอี้ (The Chair) ให้นักแสดงขึ้นไปยืนบนเก้าอี้ ยืนนิ่งๆ ไม่ต้องทำอะไรทิ้งสิ้น สังเกตให้นักแสดงปรับตัวบนเก้าอี้ได้ทั้งร่างกายและจิตใจ แล้วจึงให้ลงมา จากนั้นท่าแบบฝึกหัดผ่อนคลายอื่นๆ แล้วจึงให้นักแสดงกลับขึ้นมายืนบนเก้าอี้อีกครั้ง นักแสดงจะพบว่าก่อนและหลังการวอร์มอัพแตกต่างกันมากทิ้งสภาพจิตใจและร่างกาย

2.1.10) สื่อสัมพันธ์ (Communion)

สื่อสัมพันธ์คือการสื่อสารของนักแสดงที่สามารถส่งไปถึงผู้ชม ผู้วิจัยให้นักแสดงฝึกทั้งเสียงและร่างกาย การฝึกเปล่งเสียง (Voice Projection) อย่างถูกต้องและสื่อความหมาย โดยใช้วิธีการอ่านเพื่อตีความหมาย (Oral Interpretation) เข้าร่วมด้วยเพื่อให้ได้อารมณ์ความรู้สึกเฉพาะตัวของนักแสดง โดยจะต้องสื่อสารกับทั้งนักแสดงที่แสดงด้วยกันบนเวที และในจิตใต้สำนึกต้องสื่อสารถึงผู้ชมทุกคนแม้ผู้ชมจะนั่งในเก้าอี้แถวหลังสุดก็จะต้องได้รับพลังจากนักแสดงเท่ากัน

2.1.11) การปรับ (Adaptation)

นักแสดงต้องอาศัยการปรับกับสถานการณ์เหมือนมีชีวิตอยู่นาทีต่อนาที (Moment to Moment) การปรับช่วยให้นักแสดงสื่อถึง “สารที่ไม่อาจสื่อได้ด้วยคำพูด” ออกมาได้ ในแง่นี้การปรับคือการสื่อสารความหมายใต้คำพูด ผู้วิจัยใช้แบบฝึกหัด “บทสนทนาภายใน” (Inner Dialogue) โดยให้นักแสดงพูดความคิดภายในออกมาเพื่อตรวจสอบว่านักแสดงกำลังคิดอะไรอยู่ในยามที่ไม่มีบทพูด และมีการปรับไปตามสถานการณ์ที่เผชิญหน้าอยู่ตลอดเวลาหรือไม่

2.1.12) อัตราความเร็วและจังหวะ (Tempo-Rhythm)

อัตราความเร็วและจังหวะ (Tempo-Rhythm) คือ ความเชื่อมโยงสัมพันธ์ที่ทรงพลังมากระหว่าง “ภายนอก” และ “ภายใน” ของนักแสดงอารมณ์มีจังหวะชีพจร “อัตราความเร็ว” ในที่นี้จึงหมายถึงความเร็วของการกระทำหรืออารมณ์ว่ารวดเร็ว ปานกลาง หรือเชื่องช้า ส่วน “จังหวะ” คือความเข้มข้นของอารมณ์ความรู้สึกภายใน ทิ้งสองส่วนจึงผลักดันซึ่งกันและกัน และทั้งหมดนี้สามารถแปรรูปเป็นกิริยาท่าทาง การเคลื่อนไหว บทเจรจา และการกระทำ ผู้วิจัยใช้แบบฝึกหัดที่ให้นักแสดงฝึกเดิน เดินพร้อมสื่อสาร ไปตามอัตราความเร็วและจังหวะตั้งแต่ช้าที่สุดจนถึงเร็วที่สุดตามที่ผู้วิจัยกำหนด

2.1.13) กายอุปกรณ์ (The Physical Apparatus)

กายอุปกรณ์ (The Physical Apparatus) หมายถึง วัตถุดิบทางกายภาพของนักแสดงอันประกอบด้วยร่างกายและเสียง สตานิสลาฟสกี มีทัศนะว่าคุณภาพทางการแสดงของนักแสดงไม่ได้ขึ้นอยู่กับ “วัตถุดิบภายใน” คือ อารมณ์ความรู้สึกเท่านั้น แต่ “วัตถุดิบภายนอก” นี้มีความสำคัญเท่าเทียมกันและนักแสดงจำเป็นต้องฝึกฝนวัตถุดิบหรืออุปกรณ์เหล่านี้ให้ใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ นักแสดงจึงต้องได้รับการฝึกเสียงเช่นเดียวกับนักร้อง ร่างกายก็เช่นกัน นักแสดงต้องต้องฝึกท่าทาง การทรงตัว การเคลื่อนไหวที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาวะภายในจิตใจของตัว

ละคร ผู้วิจัยกำหนดให้นักแสดงต้องอุ่นเครื่อง (Warm-up) ทุกครั้งเป็นกิจวัตร เพื่อให้ร่างกายและเสียงทำงานได้เต็มประสิทธิภาพ

2.2) การกำกับการแสดงและแนวทางการกำกับการแสดง (Directing and Directing Approach)

ผู้วิจัยใช้หลักและแนวทางการกำกับการแสดงสมัยใหม่ ที่มุ่งเน้นความเป็นเจ้าของผลงาน (Authorship) ด้วยการสื่อสารแก่นความคิดผ่านละคร โดยใช้กระบวนการที่กลั่นกรองจากประสบการณ์ในการกำกับการแสดงมากกว่า 30 ปีของผู้วิจัย และได้สรุปเป็นเอกลักษณ์ในการทำงานเป็นขั้นตอน ดังนี้

2.2.1) การกำหนดแก่นความคิด มโนทัศน์ และการสร้างภาพบนเวที

ผู้วิจัยยึดถือสมการ ดังนี้

Theme = Concept = Visualization

หัวใจสำคัญทั้ง 3 คือ แก่นความคิด (Theme) แนวคิด (Concept) การสร้างภาพบนเวที (Visualization) ต้องส่องสะท้อนซึ่งกันและกัน มีความหมายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ละครเวทีเรื่อง “LOR : Love, Obsession, Revenge” ผู้วิจัยได้กำหนดสมการ Theme = Concept = Visualization ดังนี้

Theme: มนุษย์ปุถุชนล้วนอ่อนแอเกินกว่าจะหักห้ามใจตนมิให้ถลำไปในกิเลสตัณหาแล้วโทษ “กรรม” โดยไม่ตระหนักว่าตน คือ ผู้เลือกกระทำเอง

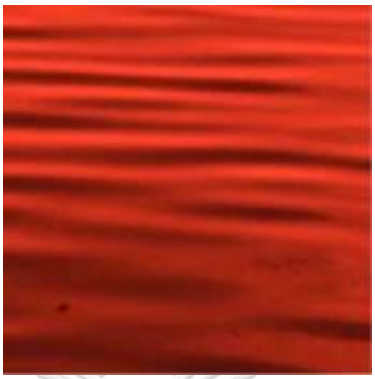
Concept: ความจริงอันว่างเปล่าที่ปรุงแต่งด้วยกิเลสและมโนสำนึก

Visualization: พื้นเวทีเปล่า (Bare Stage) ที่มนุษย์สร้างและทำลายทุกอย่างด้วยการกระทำที่ตนเลือกเอง

นอกจากนี้ ผู้กำกับการแสดงต้องเป็นผู้กำหนดทิศทางเบื้องต้นเรื่องการใช้สีให้แก่นักออกแบบฝ่ายต่างๆ เพราะทั้งโครงสี วรรณะของสีล้วนมีความหมาย และการใช้สีที่เลือกแล้วอย่างรอบคอบจะทำให้ภาพรวมของละครมีเอกภาพ

2.2.2) การกำหนดสีของเรื่อง

สีของเรื่อง (Theme Color)



ภาพที่ 4.4 ภาพแสดงสีของเรื่อง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยกำหนดให้สีของเรื่องเป็นสีแดงเลือด หมายถึงกิเลส ตัณหา แรงปรารถนาของตัวละคร และยังหมายถึงสายน้ำกาหลงที่กลายเป็นสีเลือดและหมุนวนเมื่อพระลอตั้งจิตอธิษฐานเสี่ยงทาย

2.2.3) การกำหนดโครงสี (Color Scheme)

ภาพที่ 4.5 ภาพแสดงสีของเรื่อง

ที่มา: ผู้วิจัย

สีชมพู หมายถึง ความรัก ความอ่อนหวาน แง่มุมอันงดงามของความรัก สีชมพูเป็นสีแทนตัวละครพระเพื่อนพระแพง ปรากฏอยู่ในเครื่องแต่งกายของพระเพื่อน พระแพง เครื่องประกอบการแสดง เช่น ร่ม และการใช้แสงในฉากรัก

สีม่วง หมายถึง ความรักที่มีอุปสรรค ปรากฏอยู่ในเครื่องแต่งกายของพระลอ พระนางลักษณวดี

สีน้ำเงิน หมายถึง ความทุกข์ ภาวะที่จิตใจหมกมุ่นอยู่กับความเคียดแค้นอาฆาต ปรากฏอยู่ในการใช้แสง ฉากที่แสดงความทุกข์ อาฆาตของพระเจ้าย่า

สีทอง หมายถึง อารยธรรม วัฒนธรรม ความสูงส่งในชาติกำเนิด ปรากฏอยู่ในเครื่องประดับของตัวละคร เครื่องประกอบการแสดง เช่น ตุง ที่เป็นสัญลักษณ์แทนวัฒนธรรมล้านนา

3) กระบวนการออกแบบงานสร้าง (Production Design Process)

สำหรับละครเรื่อง “LOR : Love, Obsession, Revenge” นี้ ผู้วิจัยกำหนดให้มี 7 องค์ประกอบย่อยคือ

3.1) ลีลานาฏยศิลป์ (Choreography)

แบ่งเป็นขั้นตอนการเรียนรู้การฟ้อนเจิงดาบโดยนายมานพ ยาระณะ (พ่อครูพัน) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง และขั้นตอนการนำมาผสานกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบตะวันตก

3.1.1) เรียนรู้จากศิลปินแห่งชาติ

การนำนาฏยศิลป์ไทยมาผสานกับละครสมัยใหม่แบบตะวันตกถือเป็นหัวใจสำคัญของงานวิจัยชิ้นนี้ แต่ละครสมัยใหม่แบบตะวันตกไม่ได้หมายถึงด้านการแสดง กำกับการแสดง การออกแบบด้านต่างๆ เท่านั้น แต่ลีลานาฏยศิลป์ก็เป็นอีกองค์ประกอบสำคัญด้านการออกแบบ ผู้วิจัยเลือกใช้ลีลาของนาฏยศิลป์ล้านนา คือ การฟ้อนเจิงดาบ เพราะแสดงออกถึงอัตลักษณ์และจิตวิญญาณของชาวล้านนาที่มีพุทธธรรมโน้มนำชีวิตได้ดี เหมาะสมกับบรรยากาศของวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ สอดคล้องไปกับบทเพลงและท่วงทำนองดนตรีที่ใช้ ผู้วิจัยได้ทำงานร่วมกับผู้ออกแบบลีลา (Choreographer) ในการการสกัดกลั่นองค์ประกอบสำคัญของการฟ้อนเจิงดาบคือ ความเข้มแข็งแต่อ่อนโยน ความปราดเปรียวทะมัดทะแมงแต่อ่อนช้อย ความเหี้ยมหาญแห่งศิลปะการต่อสู้แต่สงบศักดิ์สิทธิ์ลักษณะความเป็นปฏิภาคพจน์ (Paradoxical Characteristics) เหล่านี้จึงน่าสนใจอย่างยิ่งและน่าจะสอดประสานไปด้วยกันได้ดีกับลีลาการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์สากล โดยหวังให้เกิดลักษณะใหม่ของรูปแบบการแสดง (Style of Presentation)

ผู้วิจัยกำหนดให้นักแสดงทุกคนต้องฝึกฟ้อนเจิงดาบอย่างถูกต้องตามขนบล้านนา รู้จักแม่ท่าต่างๆ ผู้วิจัยได้ดำเนินการโดยสืบเสาะหาศิลปินล้านนาที่มีความรู้ ปฏิบัติงาม ถ่ายทอดได้ดี ผู้วิจัยได้เลือกศิลปินล้านนารุ่นใหม่ที่มีภาพลักษณ์ดีในด้านการอนุรักษ์ภูมิปัญญาด้านนาฏยศิลป์ล้านนา และสามารถประยุต์ ต่อยอดให้เกิดความคิดใหม่ สาเหตุที่เลือกศิลปินรุ่นใหม่เพราะตั้งสมมติฐานว่าน่าจะเข้ากับนักแสดงที่จะเป็นผู้เรียนได้ดี เพราะมีวัยไม่ต่างกันมากจนทำให้มี

ความคิดต่างยุคสมัย และมีพื้นฐานหรือคุ้นเคยกับศิลปะการแสดงสมัยใหม่ที่พร้อมรื้อสร้าง (Deconstruct) ได้โดยไม่ยึดติดกับจารีตมากนัก แต่ปัญหาที่เกิดขึ้นคือศิลปินรุ่นใหม่ยังไม่มีจิตวิญญาณของศิลปินผู้ให้ หรือครูผู้ถ่ายทอดเพื่อสืบสานศิลปะโดยไม่หวังอามิสสินจ้างหรือชื่อเสียง อาจเป็นเพราะยังอยู่ในวัยที่ต้องสร้างชื่อเสียงและฐานะ ต้องสร้างพื้นที่เพื่อหยัดยืนในโลกสมัยใหม่ที่คุณธรรมไม่ใช่เครื่องหล่อเลี้ยงชีวิตได้เท่าปัจจัยสี่ที่ซื้อหามาได้เพื่อการดำรงอยู่ของร่างกายเท่านั้น จิตวิญญาณจึงกลายเป็นเรื่องนามธรรม

ผู้วิจัยจึงต้องเปลี่ยนแนวคิดโดยการมุ่งไปที่ศิลปินชิ้นครูที่เป็นต้นแบบ และได้พบกับนายมาณพ ยารณะ หรือพ่อครูพัน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ประจำปีพุทธศักราช 2548 และได้กราบเรียนเชิญท่านเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา จึงได้ประสบการณ์สัมผัสถึงจิตวิญญาณศิลปินผู้ให้ ผู้ถ่ายทอดอย่างแท้จริง และในพ่วงท่า ความหมายของการฟ้อนเจิงดาบที่พ่อครูพันถ่ายทอดนี้ ก็มีพัฒนาการจากแม่ท่าเดิมแล้วนำมาเสริมเข้ากับบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวของท่านเอง รวมถึงการกลั่นกรอง สังเคราะห์จนสามารถสร้างแม่ท่าใหม่ ซึ่งใช้สืบต่อกันมาในสำนักของท่าน สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า นาฏยศิลป์ไม่ใช่สิ่งที่ตายตัว แตะต้องไม่ได้ แต่เป็นสิ่งที่มีชีวิตและมีพัฒนาการมาตั้งแต่ตั้งเดิม จึงหมดความกังวลเรื่องการยึดติดกับจารีต

พ่อครูพัน ได้เดินทางจากจังหวัดเชียงใหม่มายังมหาวิทยาลัยกรุงเทพวิทยาเขตรังสิต เพื่อทำการฝึกสอนนักแสดงชายจำนวน 5 คน ระหว่างวันที่ 8 ถึง 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2558 ทั้งนี้นายมงคล เสียงซารี ผู้เป็นศิษย์และได้รับสืบทอดจากวิชาเดินทางมาเป็นผู้ช่วยสอนและคอยดูแล อำนวยความสะดวกให้แก่พ่อครูพัน โดยคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพได้กำหนดช่วงเวลาการซ้อมไว้ระหว่าง 09.00 น. ถึง 17.00 น. ของทุกวัน ที่ห้องปฏิบัติการศิลปะการแสดง 1 (Performing Arts Laboratory 1)

ผู้วิจัยได้เข้าสังเกตการณ์การสอนทุกครั้ง พบว่าในครั้งแรก ก่อนจะเริ่มการเรียนการสอน จะต้องมีพิธีไหว้ครู หรือขั้นตอนการรับเป็นศิษย์เสียก่อน ตามธรรมเนียมดั้งเดิมนั้น ผู้ที่อยากได้วิชาจะต้องเป็นผู้เข้าไปหาครูด้วยตนเอง ครูจะสังเกตพฤติกรรม ความจริงใจในศิลปะ ความขยันหมั่นเพียร ตลอดจนหน่วยก้านท่าทางอยู่เป็นระยะเวลาพอสมควร ก่อนที่ครูจะตกลงใจว่าผู้นั้นมีคุณสมบัติดีพอที่จะรับเป็นศิษย์ แต่สำหรับงานวิจัยครั้งนี้ ผู้เรียนทุกคนนักเรียนศิลปะการแสดงผู้ผ่านการคัดเลือกให้เป็นนักแสดงในโครงการนี้ ย่อมเป็นหลักประกันได้ว่าเป็นผู้มีความประพฤติดี มีใจรักและมีความขยันหมั่นเพียรที่จะฝึกตน

การรับเข้าเป็นศิษย์นี้ ผู้เรียนได้นำเอาดอกบัวขาว 9 ดอก ธูป 9 ดอก เทียน ขี้ผึ้ง 5 เล่ม ข้าวตอก และน้ำส้มป่อย คลานเข้ามามอบให้ครูเป็นการคารวะด้วยความนอบน้อม จากนั้นพ่อครูจะกล่าวคำบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ บิดามารดา ดังต่อไปนี้

อะระหังสัมมา สัมพุทโธ ภะคะวา พุทธัง ภะคะวันตัง อภิวาเทมิ (กราบ)
สวากขาโต ภะคะวะตา ธัมโม ธัมมัง นะมัสสามิ (กราบ)
สุปฏิปันโน ภะคะวะโต สาวะกะสังโฆ สังฆังนะมามิ (กราบ)
พุทโธอาราธนา ธัมโมอาราธนา สังโฆอาราธนา
พุทโธอาราธนา ธัมโมอาราธนา สังโฆอาราธนา
พุทโธอาราธนา ธัมโมอาราธนา สังโฆอาราธนา

จากนั้นจึงจะกล่าวคำบูชาบิดามารดา ครูอาจารย์ เพื่อขอให้ปกปักรักษาลูกหลานที่มาขอวิชาความรู้และผู้ประสิทธิ์ประสาท อีกทั้งอำนวยพรให้มีปัญญาเหมือนพระมโหสถอดกลั้นเหมือนพระตรัยวิยะ ขอให้ชนะภัยและศัตรู โดยขอให้ภยันตรายทั้งหลายจงไหลไปตามแม่น้ำปิงและมีการขอพึ่งบารมีแม่พระคงคา อ้างคาถาธรรมของพระพุทธเจ้าเป็นระยะ ในขณะที่ผู้มาขอเป็นศิษย์จะสงบสำรวม น้อมกายใจต่อพระพุทธศาสนา บิดามารดา ครูอาจารย์

จากคำกล่าวบูชาของพ่อครูพันที่อธิษฐานเพื่อให้เกิดศิริมงคลแก่ผู้มาขอเป็นศิษย์นี้ ผู้วิจัยสังเกตได้ว่านักแสดงทุกคนมีความสงบ สำรวม นอบน้อม รู้สึกได้ถึงความเมตตาของ “ครู” ที่มีต่อศิษย์ การที่ผู้วิจัยเปลี่ยนทางเลือกจาก “ศิลปินรุ่นใหม่” ที่มีวัยไม่ต่างจากผู้เรียนมากนักเพราะหวังให้เกิดความสนิทใกล้ชิดกันตามแนวคิดสมัยใหม่มาเป็นศิลปินอาวุโสชั้นครูที่ถึงพร้อมด้วยเมตตานี้จึงถือว่าเป็นทางเลือกที่ไม่ผิด เพราะทำให้นักแสดงที่เป็นคนรุ่นใหม่ได้น้อมตนลงกับประเพณีของ “ครูกับศิษย์” ที่งดงาม เป็นการสร้าง “ความงดงามในจิตใจ” ซึ่งเป็นคุณสมบัติของนักแสดงที่แม้แต่ละครสมัยใหม่ของตะวันตกก็เน้นย้ำอยู่เสมอ แต่วิธีการที่จะเข้าถึงคุณสมบัตินี้ วิธีของตะวันตกอาจไม่มีการ “ปูพื้นความศรัทธา” มาก่อน แต่ขึ้นอยู่กับความรักในศาสตร์ ความทุ่มเทและมีวินัยของนักแสดงเองเท่านั้น แต่การไหว้ครูนี้มีมิติเชื่อมโยงอย่างชัดเจนถึงศาสนา และคุณธรรมเรื่องความอดทนความมีปัญญา และความกตัญญู

ภาพที่ 4.6 ภาพไหว้ครู

ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นจึงเข้าสู่การเรียนการสอน กระบวนทำในการฟ้อนดาบที่พ่อครูพัน มานพ ยาระณะ ได้ประสิทธิ์ประสาทให้แก่นักแสดงมีจำนวน 28 ท่า ดังนี้

1. สางหลวง หรือสางวงเกวี๋ยน
2. สางเกิ่ง
3. ลงดาบ
4. ฟ้อนยุ่ม
5. ตบมะผาบ
6. หล้อ
7. สางไขอก
8. ตอกส้นดาบ
9. ออกหางยูง
10. บิดบัวบาน
11. ติดกะ (คาดคะเน)
12. ต่างด้าม
13. ค้อนดาบ
14. แทงดาบ
15. ออกวงเกวี๋ยน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

16. เกี้ยวเกล้า
17. หลดศอก
18. ปรมะ
19. เกิ้ดหาญ
20. บูชาตะวัน
21. หลดศอกข้ามดาบ
22. แซวซูดน้ำ
23. สีไคล
24. ผางประทีป
25. เขยาะก่ำ
26. หมอกคุมเมือง
27. ต่อยด้าม
28. สูนเก๊าสูนป่าย

ผู้วิจัยพบว่า ผู้เรียนมีพัฒนาการที่ดีจากการเรียนในแต่ละวัน แม้ว่าจะมีเวลาจำกัดเพียง 7 วัน แต่นักแสดงก็สามารถจดจำท่าได้ ส่วนทักษะความคล่องแคล่วชำนาญเป็นเรื่องที่ต้องฝึกฝนและใช้เวลา แต่วัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยให้นักแสดงเรียนรู้ทุกท่าก็เพื่อให้มีความเข้าใจภาพรวมของกระบวนท่าทั้งหมด และที่สำคัญคือเข้าใจความหมาย การเข้าใจความหมายนี้ถือเป็นจุดร่วมที่สำคัญกับละครสมัยใหม่ของตะวันตก เพราะนักแสดงย่อมไม่ทำสิ่งใดโดยไม่มีความหมาย ไม่มีแรงผลักดันทางใจ ยิ่งไปกว่านั้น ความหมายที่แฝงอยู่ในท่าบางท่าของพ่อครูพันเป็นความหมายเชิงพุทธธรรม ซึ่งถือเป็นอัตลักษณ์สำคัญในงานของท่าน ในขณะที่กระบวนท่าของครูท่านอื่นอาจมีที่มาจากการเลียนแบบท่าทางของสัตว์ ซึ่งพ่อครูพันก็มีกระบวนท่าเหล่านั้นผสมผสานอยู่เช่นกัน

ผู้วิจัยจึงเลือกเอาเพียงบางกระบวนท่ามาใช้ในละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” โดยมีเกณฑ์ในการพิจารณาจากลักษณะเชิงปฏิภาคพจน์ (Paradoxical Characteristics) ที่ชัดเจน คือความเข้มแข็งแต่อ่อนโยน ความปราดเปรียวทะมัดทะแมงแต่อ่อนช้อย ความเหี้ยมหาญแห่งศิลปะการต่อสู้แต่สงบศักดิ์สิทธิ์ และจากความหมายเชิงพุทธธรรมระดับโลกุตระที่ผู้วิจัยเชื่อว่าเป็นการกลั่นกรองจากตัวศิลปินที่ตกผลึกทั้งทางทักษะและจิตวิญญาณ ดังนี้

กระบวนท่าสางหลวง

ท่าสางหลวงนี้อาจเรียกอีกอย่างว่าท่าสางวงเกวียน มีที่มาและท่าที่ขอยืมจากฟ้อนเจิงมือเปล่าแต่มีดาบเป็นอาวุธประกอบการฟ้อน ท่าสางหลวงมีความงดงาม แต่แฝงลีลาที่เสมือนการหลอกล่อให้คู่ต่อสู้เพลี่ยงพล้ำด้วยการหมุนวน เมื่อท่านี้นำมาใช้กับดาบ จำเป็นอย่างยิ่งที่

จะต้องฝึกให้เกิดความชำนาญ ในบางจังหวะเราจะเห็นถึงความช้าสลับกับความรวดเร็ว ดังนั้นผู้ฟ้อนต้องมีความคล่องแคล่วใช้ร่างกายทุกส่วนได้อย่างดี ทั้งมือ แขน ขา ลำตัวที่ต้องมีความสัมพันธ์กัน เพื่อให้เกิดความแม่นยำในวงที่สาง วงที่เกิดจากแขนและดาบจะใช้ป้องกันอาวุธชนิดต่างๆ ได้

ด้านความหมายเชิงพุทธธรรม ท่าสางหลวงหรือท่าสางวงเกวียนนี้ มีความหมายชวนให้คิดถึงล้อเกวียน หรือเครื่องหมายธรรมจักร (Wheel of Dhamma) หรือวงล้อแห่งธรรมในพุทธศาสนาธรรมจักรเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึง “ธรรม” คือความจริงแท้ “จักร” คือล้อที่ขับเคลื่อนดำเนินไป

กระบวนท่าสางหลวงมีลีลา ดังนี้

ท่าที่ 1 ทันหน้าไปทางขวา ถือดาบสองมือ มือขวาอยู่เหนือระดับศีรษะ มือซ้ายอยู่ข้างหน้าระดับต่ำกว่าสะโพก หัวไหล่ขวาเอียงขวา ยุบตัวลงก้าวเท้าซ้ายออกข้างหน้า

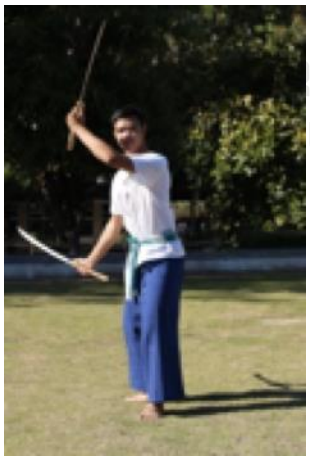
ท่าที่ 2 ลดดาบขวาลง สลับยกดาบซ้ายขึ้นเฉียงเสมือนป้องกัน

ท่าที่ 3 ลดดาบลงไขว้ ดาบขวาอยู่ด้านในใต้รักแร้ขวา ดาบซ้ายอยู่หน้า

ท่าที่ 4 หมุนตัวมาด้านซ้าย ก้าวเท้าขวาออกข้าง ดาบซ้ายมาอยู่ด้านหน้าต่ำกว่าสะโพก ยกดาบขวาขึ้นตั้งวง

ท่าที่ 5 ดึงดาบซ้ายมาอยู่ใต้รักแร้ขวา ดาบขวาระวังหน้า

ท่าที่ 6 ยกดาบขวาขึ้น บิดตัว ดาบซ้ายอยู่ล่างของดาบขวา ก้าวเท้าไขว้เท้าขวาเอียงซ้ายสลับลันไปเช่นนี้ทั้งซ้ายและขวาจนหมดจังหวะ



ภาพที่ 4.7 ภาพสางหลวง ท่าที่ 1

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.8 ภาพสางหลวง ท่าที่ 2

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.9 ภาพสางหลวง ท่าที่ 3

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.10 ภาพสางหลวง ท่าที่ 4

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.11 ภาพสางหลวง ท่าที่ 5

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.12 ภาพสางหลวง ท่าที่ 6

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ยกดาบขวาขึ้น บิดตัว ดาบซ้ายอยู่ล่างของดาบขวา ก้าวเท่าไขว้เท่าขวาเอียงซ้าย สลับกันไปเช่นนี้ทั้งซ้ายและขวาจนหมดจังหวะ

กระบวนท่าตบมะผาบ

กระบวนท่าตบมะผาบ อาจเปรียบเสมือนการอุ่นเครื่องเพื่อให้กล้ามเนื้อและอวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายมีความคล่องแคล่ว เช่นเดียวกับการแสดงหรือนาฏยศิลป์สากลที่ต้องเริ่มด้วยการอุ่นเครื่องหรือ Warm-up โดยมีท่าที่ใช้กันเป็นกิจวัตร (Routine) แต่กระบวนท่าตบมะผาบนี้อยู่ในกระบวนท่าการฟ้อนเจิงโดยถือเป็นท่าเริ่มต้นเช่นเดียวกับกระบวนท่าสางหลวง ด้วยลีลาที่รวดเร็วและมีการใช้มือตบกับอวัยวะส่วนต่างๆ ของผู้ฟ้อนให้เกิดเสียงดัง ยังถือเป็นนัยยะแห่งการข่มขวัญคู่ต่อสู้ แสดงถึงลีลาชั้นเชิง และเป็นหลักฐานถึงความเป็นนาฏยศิลป์อันมีที่มาจากศิลปะการต่อสู้

ภาพที่ 4.13 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 1 ยืนขึ้น ถอยตบมือไปทางด้านหลัง

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.14 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 2 ตบมือมาทางด้านหน้า (เท้าอยู่ท่าเดิม)

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.15 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 3 ยกขึ้น ตบมือใต้ขาขวา

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.16 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 4 วางลงอยู่ด้านหน้าตบมือบนเหนือศรีษะ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.17 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 5 หลังมือขวาตบลงบนฝ่ามือซ้ายทางด้านหน้า (เท้าอยู่ที่เดิม)

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.18 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 6 ถอนวางหลัง อยู่หน้า มือขวาเลื่อนมาตบอกขวา มือซ้ายตั้งฝ่ามือแขนตึง ระดับอก

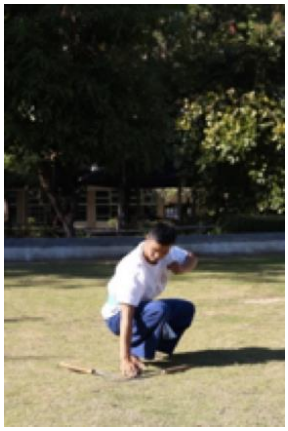
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

งกรณ์มหาวิทยาลัย
ONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 4.19 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 7
ก้าวหน้า อยู่หน้า ย่อตัวลงเล็กน้อย
ใช้ศอกขวาตีลงบนฝ่ามือซ้าย
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

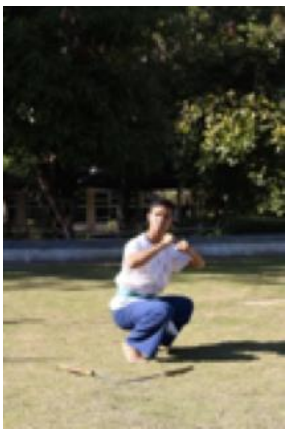
ภาพที่ 4.20 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 8
ถอนวางหลัง อยู่หน้า หลังมือขวาตบ ลงบนฝ่ามือซ้าย
ระดับอกที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.21 ภาพกระบวนท่าตบมะผาบ จังหวะที่ 9
ยกขึ้น มือทั้งสองข้างตบลงตรงบนขาขวา (ตบมะผาบคู่)
(จบกระบวนท่าตบมะผาบ 9 จังหวะ เรียกว่า มะผาบเก้า)
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์



ภาพที่ 4.22 ภาพกระบวนท่า
ขอพรแม่พระธรณี
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

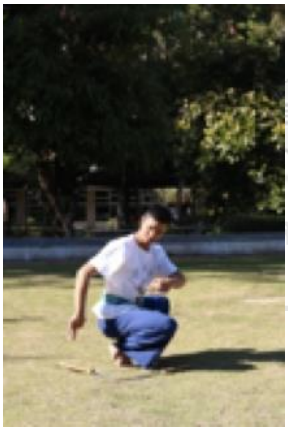


ภาพที่ 4.23 ภาพกระบวนท่าเขยาะก๋า

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.24 ภาพกระบวนท่าไล่ภัยไป

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์



ภาพที่ 4.25 ภาพกระบวนท่าสาวไหม แมงบ้ง

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.26 ภาพกระบวนท่าฟ้อนยุ่ม

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

งกรณ์มหาวิทยา
LONGKORN UNIVE

ภาพที่ 4.27 ภาพกระบวนท่าเข้าสายบ่ายค่ำ

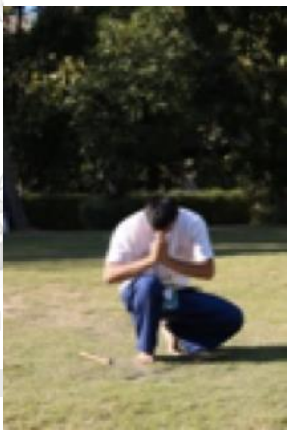
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.28 ภาพกระบวนท่าติดกะ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.29 ภาพกระบวนท่าหล้อ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์



ภาพที่ 4.30 ภาพกระบวนท่าไหว้ดาบ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.31 ภาพกระบวนท่าจับดาบ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.32 ภาพกระบวนท่าหล้อ

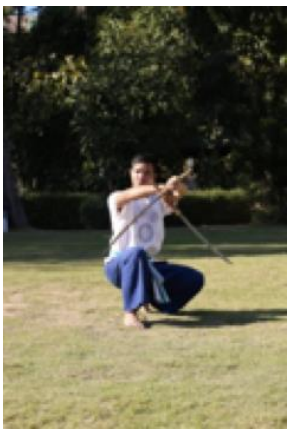
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.33 ภาพกระบวนท่าตอกส้น

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.34 ภาพกระบวนท่าหางยูง

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์



ภาพที่ 4.35 ภาพกระบวนท่าบิดบัวบาน

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.36 ภาพกระบวนท่าสางเกิ่ง (1)

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.37 ภาพกระบวนท่าสางเกิ่ง (2)

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.38 ภาพกระบวนท่าติดกะ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.39 ภาพกระบวนท่าปรมะ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.40 ภาพกระบวนท่าเกิ๊ดหาญ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.41 ภาพกระบวนท่าต่างด้าม

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.42 ภาพกระบวนท่าบูชาตะวัน

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.43 ภาพกระบวนท่าหลดศอกข้ามดาบ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.44 ภาพกระบวนท่าสีไคล

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.45 ภาพกระบวนท่าสีไคลปิ้น

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.46 ภาพกระบวนท่าสีไคลปิ้น

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.47 ภาพกระบวนท่าดาบผางประทีป

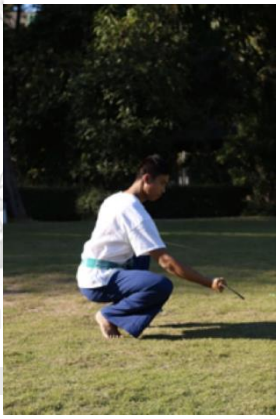
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.48 ภาพกระบวนท่าต่อยด้าม

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.49 ภาพกระบวนท่าแฮ้งตากปีก

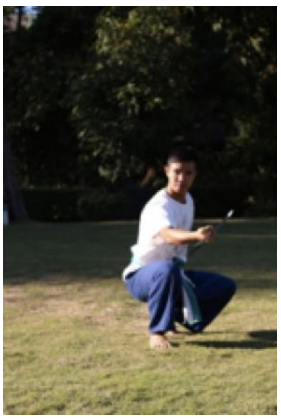
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์



ภาพที่ 4.50 ภาพกระบวนท่าแซวซูดน้ำ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

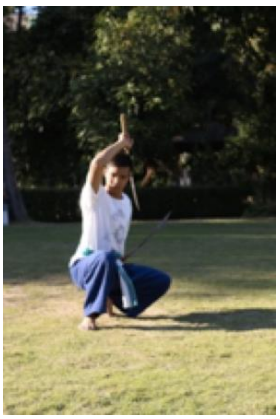
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 4.51 ภาพกระบวนท่าหมอก

คลุมเมือง

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์



ภาพที่ 4.52 ภาพกระบวนท่าหมอก

คลุมเมือง

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ท่าพิเศษ

ภาพที่ 4.53 ภาพกระบวนท่าพิเศษ

ท่าสูนเก๋าสูนป๋าย

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.54 ภาพกระบวนท่าพิเศษ

ท่าเขยาะก๋า

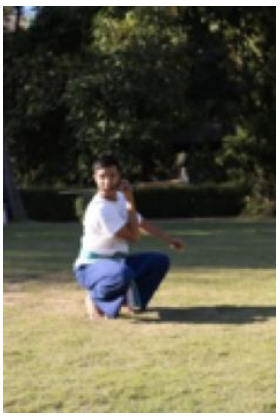
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.55 ภาพกระบวนท่าพิเศษ

ท่าเกี้ยวเกล้า

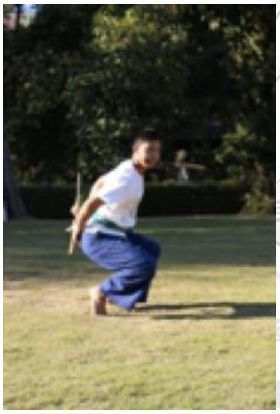
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์



ภาพที่ 4.56 ภาพกระบวนท่าพิเศษ

ท่าคาบดาบ

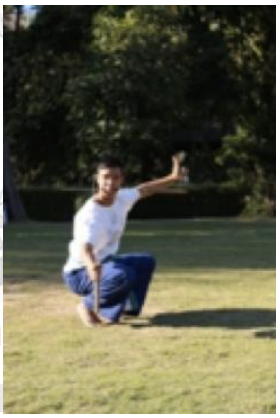
ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์



ภาพที่ 4.57 ภาพกระบวนท่าพิเศษ

ท่าหวันเอว

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์



ภาพที่ 4.58 ภาพกระบวนท่าพิเศษ

ท่าตอกด้าม

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.59 ภาพกระบวนท่าพิเศษ

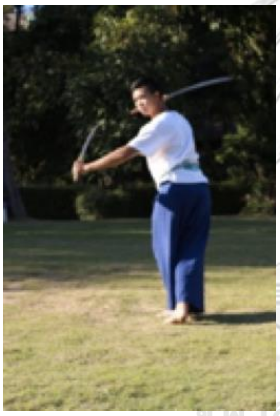
ท่าเกี้ยวเกล้า

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.60 ภาพกระบวนท่าพิเศษ

ท่าแทงดาบ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์



ภาพที่ 4.61 ภาพกระบวนท่าพิเศษ

ท่าออกวงเกวี๋ยน

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

ภาพที่ 4.62 ภาพกระบวนท่าพิเศษ

ท่าติดก๋ะ

ที่มา: สมภพ เพ็ญจันทร์

เมื่อการเรียนการสอนระยะเวลา 7 วันเต็มสิ้นสุดลง นักแสดงทุกคนสามารถฟ้อนเจิงดาบในกระบวนท่าของพ่อครูพัน มานพ ยาระณะได้ดี พ่อครูพันและผู้ช่วยเอ่ยปากชมเชยว่าทุกคนเรียนรู้ได้เร็ว ทำให้การเรียนการสอนง่ายและไปได้ไวกว่าที่คิดไว้มาก จริงอยู่ที่การฟ้อนเจิงดาบให้งดงามต้องอาศัยการฝึกฝนจึงจะมีทักษะที่ชำนาญและต้องใช้เวลา แต่ในช่วงเวลาอันจำกัดนี้ พ่อครูได้เน้นกระบวนท่าที่ถูกต้อง ปรับแก้รายละเอียดเช่นการวางสรีระส่วนต่างๆ ให้ได้มุมและองศาที่

สมดุลย์ ตลอดจนการจับดาบ และที่สำคัญที่สุดคือการมีจังหวะในใจกำกับอยู่ตลอดเวลาที่ฟ้อนเจิงดาบจังหวะในใจที่พ่อครูมอบให้คือคาถาธรรมที่นำมาใส่จังหวะโดยพ่อครูเอง และพ่อครูเอ่ยคาถาธรรมเป็นจังหวะกำกับมาตลอดการเรียนการสอน นับว่าเป็นอัตลักษณ์สำคัญในกลวิธีการสอนของพ่อครูพันมานพ ยาระณะ

“จังหวะในใจ” ที่เกิดจากการซึมซับจังหวะของคาถาธรรมนี้ อุปมาดังการที่มนุษย์พึงมีจังหวะชีวิตที่ระมัดระวัง เป็นสมาธิ ด้วยมีธรรมะของพระพุทธองค์กำกับในใจ ผู้วิจัยได้สังเกตและเรียนรู้ว่า กลวิธีที่ใช้คาถาธรรมมากำกับจังหวะของพ่อครูนี้ คือภูมิปัญญาที่กลั่นกรอง ตกผลึกของศิลปินที่สามารถผสมผสาน “ศรัทธา” เข้ากับ “ศิลปะ”

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ความคิดเห็น ความรู้สึกของนักแสดงชายจำนวน 5 คนที่เข้าเรียนการเจิงดาบกับพ่อครูพัน มานพ ยาระณะ เพื่อประมวลความเห็นในประเด็นเรื่องความยากง่ายของการเรียน ข้อแตกต่างระหว่างการฟ้อนเจิงดาบและนาฏยศิลป์ไทยประเภทอื่น ตลอดจนบุคลิกลักษณะของครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาว่าส่งผลอย่างไรต่อผู้เรียน และองค์ความรู้ที่ได้นอกจากทักษะปฏิบัติแล้วยังสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับชีวิตประจำวันได้อย่างไรบ้าง

สิปปกร สุขพนัส นักแสดงนำชายผู้รับบทพระลอ เป็นผู้ที่ไม่เคยมีพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทยมาก่อนเลย แต่เคยเรียนพื้นฐานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมาตั้งแต่ระดับชั้นมัธยมศึกษา ก่อนจะมาต่อยอดเพิ่มเติมจากการเรียนและทำงานในคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ จากทั้งศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี และอาจารย์ปริญญา ต้องโพนทอง เมื่อต้องฝึกฟ้อนเจิงดาบในระยะเวลาอันจำกัด สิปปกรได้แสดงความเห็นดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> “ทุกศาสตร์ของการแสดงย่อมมีความยากและง่ายแตกต่างกันไป ในตอนแรกที่ได้รู้ว่าต้องเรียนการฟ้อนเจิงเพื่อใช้ในการแสดง ข้าพเจ้าคิดว่าเป็นเรื่องที่ท้าท้าย ตื่นเต้น และคิดว่าคงไม่ยาก เพราะคงไม่ต่างกับสมัยเรียนกระบี่กระบองในตอนมัธยมต้นที่เคยรู้จักทั้งการยก จ้วง แทง หรือการรำตั้งวง แต่หลังจากที่ได้เข้าฝึกฝนการฟ้อนเจิงจึงทำให้ข้าพเจ้าเข้าใจว่า ลีลาของแม่ท่านั้นไม่ใช่เรื่องที่ยาก แต่สิ่งที่ยากและท้าท้ายคือจิตวิญญาณที่ต้องใส่ไปในแต่ละท่วงท่านั้น เพราะทุก ๆ ท่าของการฟ้อนเจิงมีทั้งความหมาย เรื่องราวชีวิต และประวัติศาสตร์ของล้านนา การจะเข้าถึงจิตวิญญาณต้องเข้าใจว่าแต่ละท่ามีต้นกำเนิดมาจากสิ่งใด ท่านี้ใช้เพื่อสื่อสารอะไร การฟ้อนเจิงมีความแตกต่างจากนาฏยศิลป์ประเภทอื่นตรงที่มีการเคลื่อนไหวที่อ่อนช้อย ช้า ลื่นไหล งดงาม และที่สำคัญคือประยุกต์

มาจากศิลปะการต่อสู้ของคนสมัยก่อน”

(สิปปกร สุขพนัส, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558)

สิปปกร กล่าวถึงจุดสำคัญในการฝึกที่ยากสำหรับเขา คือ การย่อและขยุ่มตามจังหวะของดนตรี การฝึกฝนเพื่อให้ร่างกายโดยเฉพาะส่วนขามีความแข็งแรงจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะมิฉะนั้นลีลาของผู้ฟ้อนจะไม่ลื่นไหล ราบรื่น และทำให้เกิดอาการปวดล้าอย่างมากหลังจากการซ้อมการแสดง

ด้านความประทับใจที่มีต่อพ่อครูพัน ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา สิปปกร กล่าวว่าเขาประทับใจในความรู้ ความสามารถ ความมีเมตตา ความเป็นครูผู้ให้ ผู้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์ด้วยความจริงใจ

> “ทุกๆ ครั้งที่พ่อครูสอนท่ารำ พ่อครูจะอธิบายถึงที่ มาที่ไปของท่านั้นๆ ว่าใช้เพื่อสื่อสารสิ่งใดซึ่งไม่ต่างจากศิลปะการแสดงตะวันตกเลย หากแต่มีความลุ่มลึกในมิติทางศาสนาพ่อครูอธิบายให้ศิษย์เข้าใจได้โดยง่ายด้วยภาษาเมืองที่เรียบง่ายและเป็นกันเอง รวมไปถึงวิธีการสอนที่คอยแนะนำตักเตือนตลอดเวลาด้วยความใจเย็น ไม่ว่าข้าพเจ้าจะรำผิดสักกี่ครั้งก็ตาม นอกจากนี้ความเป็นครูของพ่อครูพันไม่สามารถเปรียบเทียบกับใครได้ เพราะพ่อครูพันไม่เคยคิดรับสิ่งตอบแทนจากข้าพเจ้าเลย แต่ในทางตรงกันข้ามพ่อครูพันกลับเป็นศิลปินและครูผู้ให้โดยไม่มีข้อแม้”
>
> (สิปปกร สุขพนัส, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สิปปกรกล่าวถึงประโยชน์ของการเรียนฟ้อนเจิงดาบว่าช่วยในเรื่องสมาธิ นอกจากนี้การเรียนกับพ่อครูพันยังสร้างแรงบันดาลใจให้เขาอยากเป็นศิลปินที่ดี

> “ข้าพเจ้ามีสมาธิมากขึ้นกับการใช้ชีวิต เพราะอย่างที่ข้าพเจ้ากล่าวข้างต้นเรื่องของสมาธิเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับการฟ้อนเจิง ความหมายในแต่ละกระบวนท่า คือ จิตวิญญาณ ความเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา เช่น การนำคาถาธรรมมาใส่จังหวะและทำนองทำให้เกิดความบริสุทธิ์ทางใจและรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ไปพร้อมๆ กัน พ่อครูพันส่งต่อให้กับลูกศิษย์ทุกๆ คนว่า ศิลปินที่แท้จริงเป็นอย่างไร ข้าพเจ้าหวังว่าข้าพเจ้าจะเป็นแบบท่านได้ไม่มากก็น้อย”
>
> (สิปปกร สุขพนัส, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558)

ประเด็นเรื่อง “ความบริสุทธิ์ทางใจ” ที่สิปปกรกล่าวถึงนั้นสัมพันธ์สอดคล้องกับจุดประสงค์สำคัญสูงสุดในละครโศกนาฏกรรมตะวันตกคือการชำระล้างจิตใจให้บริสุทธิ์ หากแต่การเกิดขึ้นของความบริสุทธิ์ทางใจที่สิปปกรกล่าวถึงนี้ไม่ได้มาจากการชมละครแล้วปลดเปลื้องอารมณ์ไปกับการติดตามชะตากรรมของตัวละคร แต่เกิดขึ้นกับตัวนักแสดง และเกิดจากการมีสมาธิแน่วแน่ในการซ้อมผนวกกับ “ความศักดิ์สิทธิ์” ดังที่สิปปกรกล่าวถึง ความศักดิ์สิทธิ์นี้ก็เป็นประเด็นที่น่าสนใจเช่นกัน เนื่องจากสิปปกรระบุชัดว่าเกี่ยวข้องกับการนำคาถาธรรมในพุทธศาสนามาประกอบเข้ากับจังหวะและทำนอง ความศักดิสิทธิ์ในที่นี้จึงน่าจะมีความหมายเชื่อมโยงถึง “ความศรัทธา” (Faith) ด้วย

ปรเมศ ศรีเมือง เป็นนักแสดงสมทบชายที่ไม่เคยมีพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์มาก่อนเช่นเดียวกับสิปปกร ปรเมศได้มาศึกษานาฏยศิลป์สากลจากการเรียนและทำงานในคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ โดยได้รับความรู้และการฝึกฝนจากศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี และอาจารย์ปริญญา ต้องโพนทอง ปรเมศกล่าวถึงการฟ้อนเจิงว่า

> “ฟ้อนเจิงในความคิดเห็นของข้าพเจ้าเป็นศาสตร์ที่ยาก
> แต่สามารถฝึกฝนและเรียนรู้ได้ ถือว่าเป็นครั้งแรกในชีวิตที่ได้มีโอกาสเรียนฟ้อนเจิง
> ลักษณะและท่วงท่าในการฟ้อนจะมีความใกล้เคียงแต่แตกต่างกับนาฏศิลป์
> ที่ข้าพเจ้าได้เคยเห็นและสัมผัส เนื่องจากด้วยพื้นฐานข้าพเจ้าเป็นคนอีสาน
> ก็จะได้สัมผัสกับวัฒนธรรมของการฟ้อนและเซิ้งอยู่พอสมควร ในขณะเดียวกัน
> การฟ้อนเจิงถือเป็นศาสตร์ที่มีความยากและต้องใช้ความชำนาญ เพราะว่าการฟ้อน
> ที่จะต้องประกอบกับอุปกรณ์ (ดาบ) ที่ถือเป็นทั้งความสวยงามและหวาดเสียว
> ในเวลาเดียวกัน อีกทั้งดนตรีประกอบที่จะมีความเนิบมากกว่าดนตรีในภาคอีสาน
> สิ่งที่ยากที่ที่สุดในการแสดงก็คงจะเป็นการจัดระเบียบร่างกายเพราะการฟ้อนเจิง
> นั้นเป็นการผสมผสานของศิลปะการต่อสู้ จะต้องมีการจัดระเบียบร่างกาย
> ให้ดูแข็งแรง ทะมัดทะแมง มีทั้งการผสมผสานท่าของแม่ไม้มวยไทย”
>
> (ปรเมศ ศรีเมือง, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558)

ปรเมศมีความประทับใจในตัวผู้สอนคือพ่อครูพัน มานพ ยาระณะไม่ต่างจากสิปปกร โดยเฉพาะในเรื่องของความรัก ความปรารถนาดีที่จะถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์โดยไม่หวังสิ่งตอบแทน ซึ่งแสดงถึงจิตวิญญาณศิลปินที่งดงาม พ่อครูพันจึงเป็นผู้สร้างแรงบันดาลใจให้อยากประพฤติตนเป็นศิลปินที่ดี ปรเมศกล่าวถึงบุคลิกลักษณะของพ่อครูพันไว้ว่า

> “พ่อครูพัน มานพ ยาระณะ เป็นครูและศิลปินที่อ่อนน้อมถ่อมตน และสุขภาพแข็งแรงมากท่วงท่าฟ้อนเจิงที่พ่อครูสอน พ่อครูจะทำท่าได้คม มีจังหวะ กระฉับกระเฉงและพ่อครูสามารถเปลี่ยนท่ารำได้พลิ้วไหวเหมือน การเคลื่อนที่ของน้ำ เมื่อข้าพเจ้าได้เห็นการสอนท่ารำจากพ่อครู แม้ว่าตัวข้าพเจ้าอายุยังน้อยอยู่ยังทำตามไม่ทันท่าที่พ่อครูสอนแต่พ่อครูจะคอยอธิบายท่ารำอย่างมีเมตตาและสุภาพมาก”
>
> (ปรเมศ ศรีเมือง, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558)

ส่วนกฤษพงศ์ นันพิพัฒน์ธนกุล นักแสดงสมทบชายต่างจากสิปปกรตรงที่เคยเรียนพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทยมาก่อนตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจากโรงเรียนสารสาสน์ประชาอุทิศพิทยาคาร และระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนสุรศักดิ์มนตรี คุ้นเคยกับการรำแม่บท รำสี่ภาค ส่วนด้านนาฏยศิลป์สากลได้มาเรียนรู้ที่มหาวิทยาลัยกรุงเทพจากศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี และอาจารย์ปริญญา ต้องโพนทอง เช่นเดียวกับสิปปกร

กฤษพงศ์ให้ความเห็นว่ากระบวนท่าของการฟ้อนเจิงมีลักษณะการวาดลวดลาย การแสดงท่าทางที่คล้ายกับการรำไทย จึงสามารถทำให้ปะติดปะต่อท่าฟ้อนได้ง่าย ส่วนความยากคือ บางท่าจะมีรายละเอียดมาก ทั้งการกำหนดทิศทางการก้าวขา การเอี้ยวตัว การใช้มือตบไปยังส่วนต่างๆ ของร่างกาย เช่น ในท่าตบมะผาบ อีกทั้งยังมีลูกล่อลูกชนตามลักษณะของศิลปะการป้องกันตัว และมีความเห็นสอดคล้องกับสิปปกรว่าผู้แสดงจะต้องมีความเข้าใจในแต่ละท่าทาง ที่ไม่ใช่เพียงฟ้อนเพื่อความสวยงาม แต่มีจุดประสงค์และความหมายของแต่ละท่า นอกจากนี้ยังแสดงความคิดเห็นเพิ่มเติมว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> “สิ่งที่ยากที่สุดสำหรับข้าพเจ้าคือการฟ้อนเจิงดาบ เนื่องจากไม่ใช่การฟ้อนที่ใช้เพียงร่างกายเพียงอย่างเดียว แต่จะต้องรู้จักการใช้ดาบให้ถูกต้อง ธรรมดาการฟ้อนด้วยมือเปล่าก็มีท่าทางที่ซับซ้อน และหลากหลายท่า หากต้องฟ้อนเจิงดาบ จึงจะต้องมีความเข้าใจในการบังคับดาบให้ถูกทิศทาง ถึงแม้จะเป็นท่าเดียวกัน แต่การเปลี่ยนจากการฟ้อนด้วยมือเป็นการจับดาบก็ทำให้สับสนได้ง่ายส่วนในด้านความประทับใจที่มีต่อการสอนของพ่อครูพัน กฤษพงศ์ให้ความเห็นที่แสดงถึงความทุ่มเท อดทน ของครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา รวมถึงความซาบซึ้งใจในฐานะผู้เรียนว่าพ่อครูท่านเป็นคนใจเย็น อารมณ์ดี ทุกขณะที่ท่านสอนใบหน้าจะเต็มไปด้วยรอยยิ้มทำให้เราในฐานะผู้เรียนรู้สึกผ่อนคลาย ไม่กดดัน ประกอบกับเสียงร้องและทำนองที่ท่านสร้างเป็นจังหวะขึ้นมา

ทำให้เรารู้สึกสนุกไปกับการฟ้อน ท่านมีความตั้งใจอย่างสูงที่จะถ่ายทอด
ทุกกระบวนท่าอย่างถูกต้องตามแบบแผน ในห้องเรียนหลายครั้งเราจะเห็นท่าน
อดทนเพื่อทำเป็นแบบอย่างอยู่เสมอ เพื่อให้เข้าใจและปฏิบัติได้อย่างไม่ผิดเพี้ยน
ความรักและความทุ่มเทของพ่อครู ทำให้ข้าพเจ้าตระหนักถึงการเล็งเห็นคุณค่า
ของการฟ้อนเจิง ที่ไม่ใช่เพียงแค่การแสดงเพื่อสร้างอารมณ์ หรือความสวยงาม
แต่เป็นสิ่งที่เต็มไปด้วยเรื่องราวที่โยงใยกับลมหายใจของผู้คน คือความสัมพันธ์
ของสถานที่ วิถีชีวิตและเวลา ในขณะที่ยุคสมัยเปลี่ยนไปเป็นความท้าทายอย่างมาก
ที่จะรักษาให้คงอยู่แต่พ่อครูคือบุคคลตัวอย่างที่ทำให้ข้าพเจ้ากลับมาตระหนัก
ว่าอะไรคือคุณค่า และความสำคัญของชีวิตตน”

(กฤษพงศ์ นันพิพัฒน์ธนกุล, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558)

กฤษพงศ์ให้ความเห็นถึงการนำเอาการฟ้อนเจิงดาบไปประยุกต์ใช้กับการแสดงแบบตะวันตกว่ามีส่วนช่วยในเรื่องสมาธิ เพราะการใช้ดาบต้องมีความระมัดระวัง

“ในฐานะนักแสดงข้าพเจ้าเล็งเห็นว่าการฟ้อนเจิงคือเครื่องมือ
สำคัญอย่างหนึ่งที่สามารถใช้กำหนดสมาธิของผู้แสดง การเคลื่อนไหว
มีความสัมพันธ์กับจังหวะในบางท่าของการฟ้อนดาบไม่ใช่เพียงแค่การบังคับด้วยมือ
หรือแขน แต่ยังสัมพันธ์ไปกับส่วนอื่นของร่างกาย ที่ผู้แสดงจะต้องมีสมาธิ
และลำคับท่าทางได้อย่างถูกต้อง เช่น การก้าวขา การเอี้ยวตัว การจดจ้อง
และเคลื่อนไหวศรีษะไปตามฝีดาบ หากมีความสับสน หรือร่างกายไม่สัมพันธ์
กับท่าทาง ในบางครั้งคมดาบก็พลั้งพลาดโดนตนเองและผู้ร่วมแสดงได้”

(กฤษพงศ์ นันพิพัฒน์ธนกุล, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558)

นักแสดงสมทบที่มีความรู้และทักษะทางนาฏยศิลป์ไทยมากที่สุดคือ วรวิทย์ กลีบแก้ว เนื่องจากจบการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช วรวิทย์ให้ความเห็นว่าการฟ้อนเจิงมีความแตกต่างจากนาฏยศิลป์ที่เขาเคยเรียนมาในบางส่วน โดยเฉพาะในเรื่องความคล่องแคล่วว่องไวในการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่างๆ เพื่อเปลี่ยนท่วงท่าการแสดง รวมไปถึงความแข็งแรงของท่าทางและการใช้สรีระ วรวิทย์กล่าวว่าโดยส่วนตัวไม่ได้รู้สึกว่ายาก เพราะการเรียนนาฏศิลป์ทุกๆ แขนงจะมีแบบแผนที่ตายตัวและเป็นขั้นตอนตามลำดับ อีกทั้งยังมีความคล้ายคลึงกันในบางเรื่องเช่น การใช้ข้อมือ การก้าวขา การเดิน และการเคลื่อนไหว เขาให้ความเห็นต่อไปว่า การฟ้อนเจิงมีความ

อ่อนช้อยและแข็งแรงในตัว ใกล้เคียงกับโขน จึงค่อนข้างรู้สึกว่าไม่ได้ยากมากและเรียนรู้ได้ค่อนข้างเร็ว แตกต้องใช้ความอดทนมากพอสมควรเนื่องจากบางท่าเป็นการใช้ร่างกายแบบที่ไม่เคยใช้มาก่อน

ส่วนความประทับใจที่ได้เรียนกับพ่อครูมานพ วรวิทย์กล่าวว่าพ่อครูมีความใจเย็นและยังแข็งแรงมาก สามารถสาธิตท่าทางต่างๆ ให้ดูเป็นตัวอย่างได้อย่างคล่องแคล่ว และพ่อครูสามารถอธิบายทุกๆ ขั้นตอนอย่างละเอียด จนทำให้ผู้ที่เรียนกับพ่อครูสามารถปฏิบัติตามได้อย่างถูกต้องตามแบบแผน การสอนของพ่อครูจะค่อยๆเป็นค่อยๆไปตามลำดับ ถึงแม้เวลาจะค่อนข้างจำกัด แต่พ่อครูก็สามารถถ่ายทอดวิชาความรู้ในด้านนี้ให้กับผู้เรียนได้อย่างดี ทุกครั้งที่เข้าเรียนกับพ่อครูจะเป็นการเรียนที่ได้ทั้งความรู้และความสุขเพราะทุกๆ ครั้งจะเต็มไปด้วยรอยยิ้มและความทุ่มเทของพ่อครูส่วนการประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน วรวิทย์กล่าวว่าช่วยได้มากในเรื่องความอดทนต่อสภาวะต่างๆ ที่ต้องเผชิญในชีวิต (วรวิทย์ กลีบแก้ว, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558)

ภานุพัฒน์ พวงแย้ม และชาตรี ตั้งวงษ์พิมุข เป็นนักแสดงสมทบอีกสองคนที่มีพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ไทยมาก่อน โดยภานุพัฒน์เรียนที่โรงเรียนสระไม้แดง และโรงเรียนคุรุประชาสรรรค์ จังหวัดชัยนาท ส่วนชาตรี ตั้งวงษ์พิมุข เรียนพื้นฐานจากโรงเรียนราชวินิต และโรงเรียนราชบพิธ อีกทั้งยังมีมารดาเป็นครูสอนนาฏยศิลป์ ส่วนด้านนาฏยศิลป์สากล ภานุพัฒน์ได้ศึกษาจากศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี และอาจารย์ปริญญา ต้องโพนทอง ที่คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ ภานุพัฒน์ และชาตรีมีความเห็นสอดคล้องกันว่าการฟ้อนเจิงค่อนข้างยากกว่านาฏยศิลป์ทั่วไปเนื่องจากมีรายละเอียดมาก และตำแหน่งของท่าที่ไม่แน่นอนซึ่งจะเปลี่ยนไปตามสรีระร่างกายของผู้ฟ้อนเจิงแต่ละคนรวมไปถึงการเปลี่ยนจังหวะการฟ้อนเจิงไปตามเสียงดนตรีในแต่ละครั้ง ซึ่งความยากง่ายขึ้นอยู่กับตัวผู้ฟ้อนเจิงเป็นอย่างมาก สำหรับคนที่ร่างกายยืดหยุ่นได้น้อยบางท่าจะทำได้ยากและไม่สวยงาม การฟ้องเจิงต้องใช้พลัง ความแข็งแรง แต่ในขณะเดียวกันก็มีความอ่อนช้อย เพราะท่าที่ใช้แต่ละท่าต้องใช้ขา แขน ข้อมือเป็นส่วนมาก และการใช้ส่วนศีรษะ ใบหน้าและสายตาในการกำหนดทิศทางของท่าและจังหวะในการเคลื่อนที่

ภานุพัฒน์กล่าวถึงความประทับใจในการเรียนฟ้อนเจิงดาบกับพ่อครูพันมานพ ยาระณะได้อย่างละเอียด ทำให้เราเห็นถึงวิธีสอนและบุคลิกลักษณะส่วนตัวของผู้สอนได้เป็นอย่างดี

> “พ่อครูมานพเป็นครูที่อดทนกับลูกศิษย์มาก เมื่อครั้งที่ข้าพเจ้ามีโอกาสได้เรียนทุกคนที่เรียนในรอบนั้นใหม่หมด ไม่มีใครมีพื้นฐานหรือแม้กระทั่งรู้จักการฟ้อนเจิงเลย พ่อครูมาด้วยความรักที่จะสอน อยากให้ความรู้กับลูกศิษย์ทุกคน เล่าประวัติความเป็นมาของตำนานการฟ้อนเจิงก่อนที่จะเริ่มสอน ทำให้ข้าพเจ้ารู้ว่าเรากำลังจะทำอะไร ยากง่ายอย่างไร และทำไปเพื่ออะไร พ่อครูใส่ใจในรายละเอียดการสอนเป็นอย่างมาก ที่สำคัญพ่อครูจะสอนท่าเริ่มแรกด้วยตัวเองเสมอ

ถึงจะให้ผู้ช่วยคอยช่วยดูตามประกบลูกศิษย์แต่ละคน พ่อครูแข็งแรงมาก
ทั้งสุขภาพกายและสุขภาพใจ มีพลังในการสอน เก็บรายละเอียดได้ลึก
ท่าไหนที่เราทำผิด หรือพลาดพ่อครูจะให้เราค่อยๆ ปรับแก้เพื่อไปเจอสิ่งที่ถูก
บางคนไม่สามารถทำบางท่าได้พ่อครูก็จะหาวิธีแก้ไขให้สามารถปรับท่า
ให้เข้ากับสรีระร่างกายของแต่ละคน โดยไม่ให้ท่าผิดเพี้ยนไปจากเดิมมากนัก
ทุกครั้งที่เรียนพ่อครูจะยิ้มให้กับลูกศิษย์ตลอด พยายามให้เราจดจำชื่อแต่ละท่าให้ได้
พร้อมกับบอกความหมายของการสอนแต่ละท่าทุกครั้ง”

(ภานุพัฒน์ พวงแย้ม, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558)

ส่วนชาตรี ตั้งวงษ์พิมุขได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับแนวคิดที่ได้จากคำสอนของพ่อครูพันว่า

“พ่อครูมักจะเรียนรู้จากธรรมชาติและสอนให้เราเคารพธรรมชาติ
พ่อครูสอนศิลปะป้องกันตัวไม่ใช่สอนให้ใช้อาวุธไปทำร้ายคนอื่น การรำดาบจะสนุก
ต้องมีจังหวะและมองเห็นดาบ ธรรมะอยู่ที่ดาบและขึ้นอยู่กับผู้ฟ้อนที่จะด้น
ให้เจอคำสอนเหล่านี้ได้ถูกถ่ายทอดออกมาจากปากพ่อครูในระหว่างที่สอนฟ้อนเจิง
ข้าพเจ้าจึงคิดว่าการสอนฟ้อนเจิงของพ่อครูจึงเหมือนการเล่าชีวิตของพ่อครู
ผ่านท่ารำดาบที่ข้าพเจ้าได้ดูได้ฟังกี่ครั้งก็ไม่เคยเบื่อเลย”

(ชาตรี ตั้งวงษ์พิมุข, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนประโยชน์ในการเรียนฟ้อนเจิงดาบ ทั้งภานุพัฒน์และชาตรีมีความเห็นเหมือนคนอื่นๆ ว่าช่วยในเรื่องสมาธิและความอดทน สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับชีวิตจริงได้เป็นอย่างดีจากการรวบรวมความคิดเห็นของนักแสดง และจากการที่ผู้วิจัยเข้าสังเกตการณ์การเรียนการสอนด้วยตนเอง สามารถประมวลผลได้ว่า

1. การฟ้อนเจิงดาบ เป็นนาฏยศิลป์ล้านนาที่มีที่มาจากศิลปะการต่อสู้เพื่อป้องกันตัว จึงมีลักษณะผสมผสานที่เกิดคุณลักษณะปฏิภาคพจน์ (Paradoxical Characteristics) คือ ความเข้มแข็งแต่อ่อนโยน ความปราดเปรียวทะมัดทะแมงแต่อ่อนช้อย ความเหี้ยมหาญแห่งศิลปะการต่อสู้แต่สงบศักดิ์สิทธิ์

2. พื้นฐานความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยไม่ใช่สิ่งจำเป็นในการเรียนฟ้อนเจิงดาบ เพราะการฟ้อนเจิงดาบมีลักษณะเฉพาะที่ต้องเริ่มฝึกใหม่ เช่น การวางสรีระ การใช้แขน ข้อมือ การย่อการขย่มตามจังหวะเพลง และการจับอาวุธที่ต้องอาศัยสมาธิและความระมัดระวังเป็นอย่างสูง

3. ศิลปินที่ถือเป็น “พ่อครู” แต่ละท่านมีกระบวนท่า ความหมาย และกลวิธีสอนที่แตกต่างกันไปจากกระบวนท่าดั้งเดิมไม่มากก็น้อย ถือเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละสำนัก ส่วนอัตลักษณ์ของพ่อครูพัน มานพ ยาระณะ คือการนำเอาคาถาธรรมมาสร้างเป็นจังหวะทำนองประกอบการฝึกแต่ละท่า และการเชื่อมโยงความหมายของแต่ละท่าเข้ากับพุทธธรรม ทำให้เกิดงานศิลปะที่สร้างความบริสุทธิ์ในจิตใจ ศรัทธา และจิตวิญญาณศิลปินที่ใฝ่หาโลกุตระ

4. บุคลิกลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินหรือครูผู้สอนมีความสำคัญและส่งผลอย่างมากต่อผู้เรียนที่จะเกิดความรัก ความศรัทธาต่อสิ่งที่จะเรียนรู้ พ่อครูพัน มานพ ยาระณะ มีความอ่อนน้อมถ่อมตน แม้แต่องค์ความรู้ที่ท่านกลั่นกรองเองจากประสบการณ์อันยาวนาน ท่านก็จะไม่อวดอ้างว่าคิดเอง แต่จะกล่าวว่า “มาจากเบื้องบนท่านให้มา” หรือแม้แต่ความหมายของท่าต่างๆ ที่ท่านเชื่อมโยงกับปริศนาธรรม ท่านกลับบอกว่า “ยังหาไม่เจอ” ทั้งที่การที่ท่านผสมผสานศาสนากับศิลปะได้อย่างกลมกลืนจนเป็นเนื้อเดียวกัน ย่อมบ่งบอกถึงจิตวิญญาณที่บรรลุแล้วทั้งธรรมะและศิลปะ รวมทั้งความมีเมตตาต่อศิษย์ อดทนแก้ไขข้อผิดพลาดอย่างใจเย็น ล้วนสร้างความศรัทธาให้เกิดขึ้นในจิตใจของผู้เรียน อีกทั้งเป็นศิลปินและครูที่ผู้เรียนถือเป็นแบบอย่าง

5. ทักษะจากการฟ้อนเจิงดาบสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับชีวิตจริงได้ คือการมีสติ มีสมาธิระมัดระวังกับทุกย่างก้าวเสมือนมีพระธรรมคอยกำกับจังหวะชีวิต

ภาพที่ 4.63 ภาพกระบวนการสอนการเจิงดาบ (1) โดย นายมานพ ยาระณะ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.64 ภาพกระบวนการสอนการเจิงดาบ (2)

โดย นายมานพ ยาระณะ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.65 ภาพกระบวนการสอนการเจิงดาบ (3)

โดย นายมานพ ยาระณะ

ที่มา: ผู้วิจัย

3.1.2) การผสานนาฏยศิลป์สากล

ขั้นตอนการผสานนาฏยศิลป์สากล เป็นขั้นตอนสำคัญของการสร้าง “ลอดิลกล่มฟ้า” ให้มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว ผู้วิจัยถือว่านาฏยศิลป์สากลเป็นส่วนหนึ่งของการละครตะวันตก เนื่องจากละครหลายๆ แนวมักมีการนำนาฏยศิลป์มาใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญ เช่น ละครเพลง (Musical) และละครเอ็กซเปรสชันนิสม์ (Expressionism)

ผู้วิจัยได้ทำงานร่วมกับผู้ออกแบบและกำกับลีลา คือ ปริญญา ต้องโพนทอง นักออกแบบลีลาผู้มีผลงานมากมายระดับประเทศ ทั้งละครเวทีและการแสดงสดประเภทอื่นๆ และยังเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาการเตรียมวัตถุดิบของนักแสดงและการเคลื่อนไหวบนเวที (Actor’s Tools Preparation and Stage Movement) ให้แก่นักศึกษาของภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ และนักแสดงของคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ ปริญญาเคยร่วมงานลับคณะละครมายาวนานกว่ายี่สิบปี มีความคุ้นเคยลับระบบการทำงานของคณะละครเป็นอย่างดี แนวคิดในการออกแบบลีลาในละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” คือ

1. การใช้ฟ้อนเจิงดาบเพื่อแสดงถึงความแข็งแกร่งในการออกศึกของพระลอและเหล่านักรบชาย การขยาย ขับเน้นจังหวะเร็วช้าเพื่อให้เห็นลายเส้นที่เป็นเหลี่ยมมุมของลีลาการฟ้อนเจิงอย่างชัดเจน

2. นำเอากระบวนท่าพื้นฐานของการฟ้อนเจิงมาใช้ในการฟ้อนจ้องฟ้อนตะคัน ให้เห็นถึงลีลาอันอ่อนช้อยของผู้หญิงที่แตกต่างจากลีลาของผู้ชาย ขับเน้นลายเส้นที่มีความโค้ง ลื่นไหลและนุ่มนวล

3. ส่วนที่แสดงถึงความรู้สึกภายในของตัวละคร ใช้ลีลาของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของตะวันตก เช่น นำเอาการเคลื่อนไหวในชีวิตจริงมาประดิษฐ์ให้เป็นลีลา ใช้แทนการเคลื่อนที่บนเวทีของนักแสดงแบบสมจริง

4. ระบำไก่แก้วซึ่งถือเป็นฉากสำคัญในตอนพระลอตามไก่ ใช้แรงบันดาลใจจาก “ระบำไก่” ของนาฏยศิลป์ไทย และ “ระบำชนไก่” ของภาคใต้ เพื่อให้เกิดผสมผสานระหว่างความงดงามและอารมณ์ยั่วเย้า หยอกล้ออย่างมีลูกล่อลูกชน นำมาประยุกต์เข้ากับนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบตะวันตก เพื่อสร้างความแข็งแกร่ง คมชัด กระชับฉับไว และความผันผวนทางอารมณ์อันเหมาะกับไก่ที่ถูกสร้างขึ้นด้วยมนตราของปู่เจ้าสมิงพราย

ปริญญา กล่าวว่า

> “แนวคิดในการออกแบบ การวางองค์ประกอบศิลป์ของภาพบนเวที ได้รับแรงบันดาลใจจากงานของศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี ผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทยเป็นอย่างมาก สืบเนื่องจากปริญญาได้เคยศึกษานาฏยศิลป์สากลจากศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ และเคยร่วมแสดง

งานกันมาหลายครั้งจนซึมซับ และสืบทอดในฐานะศิษย์ที่มีครูเป็นแบบอย่าง”

(ปริญญา ต้องโพนทอง, สัมภาษณ์, 20 กรกฎาคม 2558)

เมื่อผู้วิจัยขอให้ปริญญาสรุป “ลักษณะแบบนราพงษ์” (Naraphong’s Dance Characteristics) ที่นำมาใช้ในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ปริญญาได้จำแนกไว้ 3 ประการสำคัญ ดังนี้

1. การใช้ลีลาแบบระบำมาผสมผสานกับการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์ในแบบธรรมชาติ เมื่อนำเอามาร้อยเรียงเข้าด้วยกันแล้วเกิดเป็นลีลาใหม่ที่แปลก แหวกแนว มีความสวยงามและมีเสรีภาพในการสร้างสรรค์ได้อย่างไร้ขีดจำกัด

2. การออกแบบจัดองค์ประกอบศิลป์ที่มักใช้พื้นที่หรือ “เวทีเปล่า” (Bare Stage) แต่จะนำเอามนุษย์มาจัดวาง ผนวกกับลีลาท่าทาง เกิดเป็นลีลาที่งดงามราวจิตรกรรมหรือประติมากรรม เช่น การนำเอานักแสดงมาประกอบกันให้เกิดภาพกำแพงมนุษย์ที่มีนักแสดงเดินอยู่บนกำแพงหรือหลังคนนั้นได้ หรือประกอบกันขึ้นคล้ายงานสถาปัตยกรรม เป็นอนุสาวรีย์มนุษย์ เช่น ในงานแสง เสียง ประกอบจินตภาพเรื่อง “คนดีศรีอยุธยา” จัดแสดง ณ วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา หรือการนำเอานักแสดงมาจัดวางประกอบเป็นคลื่นมนุษย์ให้พระมหาชนกแหวกว่าย ในงานมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติเรื่องพระมหาชนก ปริญญานำเอาแนวความคิดนี้มาใช้ในฉากสระบัวที่นางรื่น นางโรย นายแก้ว นายขวัญมาพบกัน

3. การออกแบบการเคลื่อนไหวและลีลาให้กับนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ แต่ด้วยจินตภาพของผู้ออกแบบลีลาจึงสามารถสร้างภาพอันงดงามด้วยองค์ประกอบศิลป์ขึ้นได้ที่สำคัญคือต้องวางแผนการออกแบบหรือ “ทำการบ้าน” มาแล้วล่วงหน้าเป็นอย่างดี และมีวิธีที่จะสื่อสารกับนักแสดงอย่างเรียบง่าย แต่ชัดเจน ปฏิบัติตามได้ทันที ไม่รู้สึกว่าเป็นลีลาที่ยากหรือต้องใช้ทักษะเฉพาะ แต่คล้ายกับการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน ทำให้นักแสดงมีความสบายใจและผ่อนคลายในการเคลื่อนไหว

ภาพที่ 4.66 ภาพกระบวนการผสานนาฏยศิลป์สากล (1)

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.67 ภาพกระบวนการผสานนาฏยศิลป์สากล (2)

ที่มา: ผู้วิจัย

3.2) ดนตรี (Music)

กระบวนการสร้างดนตรีในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” (LOR: Love, Obsession, Revenge) ผู้วิจัยมีแนวคิดเบื้องต้นที่ต้องการให้เกิดความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของละคร คือ ค้นหาแนวทางที่จะสร้างสรรค์ความเป็นสากลที่ยังคงอัตลักษณ์ความเป็นไทย จึงได้มอบหมายให้อาจารย์ประดิษฐ์ แสงไกร อาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต เป็นผู้ประพันธ์ดนตรี เนื่องจากเป็นผู้ที่ความรู้ความชำนาญด้านดนตรีไทยโดยตรง และยังมีความสามารถด้านดนตรีสากล เทคโนโลยีดนตรี โดยผู้วิจัยได้อธิบายแรงบันดาลใจและจินตนาการทางดนตรีให้แก่ผู้ประพันธ์ดนตรี จนสรุปเป็นกรอบการสร้างสรรค์ได้ ดังนี้

แก่นความคิด (Theme) ของดนตรี

แบ่งออกเป็น 3 แก่นความคิดหลัก สอดคล้องไปกับเรื่องราวและประเด็นที่ละครต้องการนำเสนอ คือ 1. แก่นความรัก (Love Theme) 2. แก่นความลุ่มหลง (Obsession Theme) และ 3. แก่นความพยาบาท (Revenge Theme)

ผู้วิจัยและผู้ประพันธ์ดนตรีเห็นพ้องกันว่านอกจากแก่นความคิดของดนตรีแล้ว ยังควรผสานกับสำเนียงดนตรีตามภูมิศาสตร์ คือ สำเนียงดนตรีทางภาคเหนือของประเทศไทยมาเป็นแกนหลักในการประพันธ์ด้วย แนวทางนี้ทำให้งานวิจัยมีเอกภาพตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการผสานความเป็นไทยเข้ากับแนวปฏิบัติแบบตะวันตก โดยมีรายละเอียดของขั้นตอน ดังนี้

1. แก่นความรัก (Love Theme)

ผู้ประพันธ์ดนตรีหยิบยกทำนองเพลงไทยเดิมคือลาวดวงดอกไม้ และลาวลำปางใหญ่มาใช้ เนื่องจากลาวดวงดอกไม้มีท่วงทำนองที่หวานไพเราะ หากนำมาสอดประสานเข้ากับเสียงเอื้อนเพื่อแทนความหมายในฉากคนซอซมโฉมพระลอจะมีความไพเราะเหมาะสมมาก และจะทำให้ผู้ออกแบบลีลาทำงานได้ตามวัตถุประสงค์ของผู้กำกับการแสดงที่อยากให้ฉากนี้มีความงดงาม อ่อนช้อย เนิบช้า แต่ตระการตา ส่วนลาวลำปางใหญ่นั้นผู้ประพันธ์ดีความว่าละครเรื่องนี้แม้ว่าจะเกี่ยวกับความรัก แต่ก็เป็นความรักแบบโศกนาฏกรรม ทำนองเพลงลาวลำปางใหญ่มีความหวานเจือเศร้าจึงเหมาะสมกับแง่มุมนี้

2.แก่นความลุ่มหลง (Obsession Theme)

ผู้ประพันธ์ดนตรีได้ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยใช้บางส่วนของทำนองที่ได้รับความนิยมจากเพลงลาวจ้อยที่นำมาดัดแปลงเป็นเพลงยอยศพระลอ แต่ในละครเรื่องนี้ต้องการเพลงใหม่ที่เป็นอัต

ลักษณ์และมีความเดิมแท้ (Originality) ผู้ประพันธ์ดนตรีจึงเพียงแค่ใช้สำเนียงที่พอคุ้นหู แล้วขับร้องห่วงทำนองด้วยตนเองเข้าไปเพื่อสื่อความหมายที่ชัดเจนมากขึ้น

3. แก่นความพยาบาท (Revenge Theme)

ในส่วนนี้มีความซับซ้อนที่ต้องปรับความเข้าใจให้ตรงกันระหว่างผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงและผู้ประพันธ์ดนตรี เนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้ส่วนนี้แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานแนวทางดนตรีของละครสมัยใหม่ของตะวันตก โดยใช้แนวการร้องแบบอุปรากร (Opera) แต่ทำนองมีความสูงต่ำ เสียดแทงสะท้อนจากความรู้สึกส่วนลึกแบบ “ละครแห่งความโหดร้าย” (Theatre of Cruelty) ของแอนโทนิน อาร์โทด์ (Antonin Artaud) ที่มุ่งเสนอแนวคิดว่ามนุษย์เราดำรงชีวิตอยู่ในจักรวาลที่คาดเดาสิ่งใดไม่ได้ ชะตากรรมอันเลวร้ายอาจเกิดขึ้นกับเราได้ทุกเมื่อ ซึ่งแนวคิดเช่นนี้เหมาะสมที่จะใช้เป็นแก่นดนตรีสำหรับตัวละครพระเจ้าย่า ที่ต้องสูญเสียพระสวามีคือพระเจ้าพิมพิสาคร จมอยู่กับความทุกข์เทวษและความอาฆาตแค้น แม้เวลาจะผ่านไปนานเท่าใดก็ไม่จางหายไปได้เลย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

LOR Scene 1 Song 2
Mourning
Pradit Saengkrai
♩ = 90
♩ = 70
Voice
riu
Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Bass Clarinet in B♭
Vibraphone
Triangle
Timpani
Thai Gong
Harp
pizz.
Violin I
Viola
Violoncello
Copyright © 2015 Pradit Saengkrai

*cross notehead indicates the note that is not exactly sung as written but the singer can sing any note above the notated pitch
2
4
"a"
"s"
"s"
"s"
"e"
poco a poco vib.
"u"
Voice
port.
f fp ppp mf
Fl.
f
mp cresc.
Ob.
Cl.
f fp
mf
B. Cl.
f
Vib.
f mp
p
ff
Tri.
fff
Timp.
f
fff
Th. Gong
8vb
mp
Hp.
ff
pizz.
Vln. I
3
Vla.
f
p
f
mf
Vc.
mp

6
3
non vib.
"u"
"u"
poco vib.
Voice
mp
กำ
สรด
ff
mp
กำ
mp
f
สรวล
Fl.
tr
mp
mp
fff
pp
Ob.
mp
Cl.
mf
mf cresc.
mp
B. Cl.
fp
mf
ff
f
pp
Vib.
p
f
Tri.
Timp.
mf
mp
Th. Gong
Hp.
f
ff
8vb
mp
f
gliss.
Vln. I
f
mp
dim.
p
mf
Vla.
mp
mf
Vc.
mp
p

4
10
non vib.
"u" to "wo" gradually
Voice
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vib.
Tri.
Timp.
Th. Gong
Hp.
Vln. I
Vla.
Vc.
p
fff
f
ff
f cresc.

14
♩ = 90
5
Voice
เจ็บ อก ไส้ ดั่ง ไฟ ล้วน ยาก แท้ ท ร
f pp dolce p cresc. f mp
Fl.
mp cresc.
Ob.
fp mf
Cl.
mp dim.
mp cresc.
B. Cl.
mp
mp cresc.
Vib.
f
mp
Tri.
fff
mp
Timp.
ff
Th. Gong
mp
Hp.
f gliss.
f
♩ = 90
pizz.
pizz.
Vln. I
ff
f p
pp
Vla.
p
Vc.
f

6
17
Voice
มาฯ
นาน
บ คลาย คลั่ง แค้น
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vib.
Tri.
Timp.
Th. Gong
Hp.
Vln. I
Vla.
Vc.
pizz.
cresc.

7
21
Voice
gliss.
คง เพรง กรรม_ บาป แม้น_ ติด ต้อง ตรึง
f
p
Fl.
f
Ob.
fp
mf
Cl.
mp dim.
mp
B. Cl.
mp
Vib.
f
p
Tri.
Timp.
mp
Th. Gong
mp
Hp.
f
gliss.
Vln. I
pp
Vla.
Vc.

นอกจากนี้ยังมีเพลงร้องเดี่ยวสำหรับตัวละครพระนางบุญเหลือ ที่จะต้องใช้ร้องในฉากลาพระลอ ผู้วิจัยให้แนวคิดแก่ผู้ประพันธ์เพลงว่าต้องการให้มีท่วงทำนองละม้ายเพลงกล่อมลูก แต่มีวิธีการร้องอย่างสากล และมีคำร้องที่ยกมาจากวรรณคดี “ลิลิตพระลอ” ดังนี้

บุญเหลือ (ร้อง)

สิบเดือนอุ้มท้องพระ สอลักษณ์
สงวนบ่ลืมตนสัก หนึ่งน้อย
ตราบพระปีนไตรจักร เสด็จคลอด มานา
ถนอมอาบอุ้มค้อยค้อย ลูบเลี้ยงรักษา ฯ
แต่น้อยแม่พร่ำเลี้ยง รักษา พ่อนา
จงเจริญชนมา ตราบได้
สมบัติผ่านภูวตา ถวัลยราช
ฤๅพ่อจำจากให้ แม่นี้ตรอมตาย ฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

LOR Scene 10 Song 1
Free Will to Farewell
Pradit Saengkrai
Grave non troppo ♩ = 70
Alto Solo
Piccolo
Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Bassoon
Horn in F
Trumpet in C
Trombone
Glockenspiel
Harp
Grave non troppo ♩ = 70
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
Copyright © 2015 Pradit Saengkrai

2
7
A. Solo
เอ๊ ลิบ เดือน อุ้ม ท้อง พระ ลอ ลักษณ์ ส - งวน บ่ ลืม ตน
Picc.
Fl.
Ob.
mp dolce
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Glock.
Hp.
mp
mf
Pno.
mp
mf
p
mp
Vln. I
Vln. II
p
mp
Vla.
Vc.
Cb.

13
3
A. Solo
สัก เอ่ เอ เอ หนึ่ง น้อย ตราบ
Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Glock.
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

4
19
A. Solo
พระ ปิ่น ไตร จักร ส-เด็จ คลอด มา_ นา ถ-นอม อาบ อุ้ม_ ค้อย ค้อย ลูบ_ เลี้ยง รัก ษา แต่
Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
mp
C Tpt.
Tbn.
mp
Glock.
Hp.
gliss.
Pno.
p
mf
mp
Ped.
Vln. I
mp
p
Vln. II
Vla.
Vc.
mp
Cb.

27
5
A. Solo
น้อย แม่ พร่ำ เลี้ยง รัก ษา พ่อ นา ตง เจริญ ชน มา ตราบ ได้
Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Glock.
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

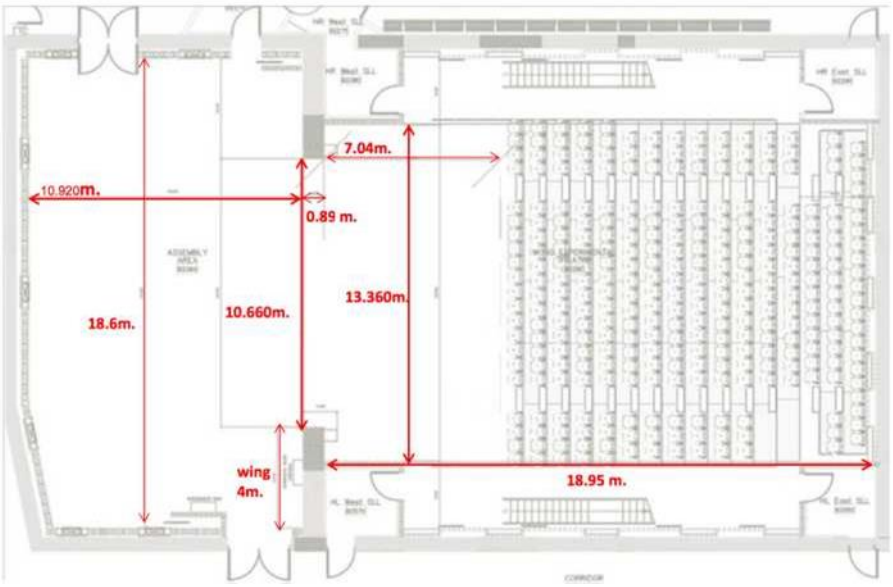
6
33
A. Solo
เอ เอ๊ เอ เอ๊ สม บัติ ผ่าน ภู - ว -
Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Glock.
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
pp

38
7
rit.
A. Solo
ตา ถ-วัลย์ ราช
ฤๅ พ่อ จ่า จาก ให้
แม่ นี้ ตรอม ตาย
Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Glock.
Hp.
rit.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

3.3) ฉาก (Set)

ใช้พื้นเวทีเปล่า (Bare stage) ของโรงละครเฟย แอนด์ มิลตัน หว่อง (Fei & Milton Wong Experimental Theatre) นครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดาโรงละครแห่งนี้เป็นโรงละครแนวทดลองของมหาวิทยาลัยไซมอน เฟรเซอร์ (Simon Fraser University) สามารถปรับพื้นที่ให้เป็นโรงละครหลากหลายรูปแบบตามวัตถุประสงค์ของการแสดง เช่นอาจกั้นขนาดของโรงละครให้เล็กลง จัดที่นั่งผู้ชมตามรูปแบบเวที เช่น เวทีแบบยื่นหาผู้ชม (Thrust Stage) เวทีแบบผู้ชมล้อมรอบ (Theatre in the Round) เวทีอยู่ในทุกฟืนที่ (Environmental Theatre) โรงละครมีพื้นที่เวที 13.360 เมตร X 18.950 เมตร มีอุปกรณ์แสงเสียงสมบูรณ์ จุผู้ชมได้ 400 ที่นั่ง และอยู่ในย่านใจกลางเมืองแวนคูเวอร์ที่สะดวกต่อการเดินทาง เป็นโรงละครของสถาบันการศึกษาที่เปิดดำเนินงานอย่างมืออาชีพ ทั้งคณะทำงานที่เป็นพนักงานประจำด้านเทคนิคและการจัดการ เปิดให้บริการแก่สาธารณชนทั่วไป และมีการคัดเลือกกลั่นกรองผลงานที่จะนำมาเปิดแสดง

ผู้วิจัยเลือกใช้เวทีแบบโพรซีเนียม (Proscenium stage) คือแบ่งการแสดงและผู้ชมอยู่คนละด้าน เพียงแต่ไม่มีกรอบเวที (Proscenium Arch) เพื่อลดความรู้สึกแบ่งแยกระหว่างโลกในละครกับโลกในชีวิตจริง ใช้พื้นเวทีเปล่า (Bare stage) เพื่อสื่อความคิดว่าชีวิตคือมายา สิ่งที่จริงแท้ที่สุดคือความว่างเปล่า เราล้วนสร้างกิเลสขึ้นเองเพื่อยึดติด ทั้งความรัก ความลุ่มหลง และความพยาบาท



ภาพที่ 4.68 ภาพพื้นที่และขนาดของโรงละคร

ที่มา: ผู้วิจัย

3.4) แสง (Lighting)

เนื่องจากฉากเป็นเวทีเปล่า แสง (Lighting) จึงมีบทบาทสำคัญยิ่งในละครเรื่อง “LOR : Love, Obsession, Revenge” แสงทำหน้าที่ดังนี้ 1. ให้ความสว่าง 2. เปลี่ยนเวลา 3. เปลี่ยนสถานที่ 4. สร้างบรรยากาศ 5. สร้างความหมายเชิงสัญลักษณ์ 6.แสดงสภาวะภายในจิตใจของตัวละครเอกตามแนวทางของการใช้แสงในละครแนวเอ็กซเปรสชันนิสม์ (Expressionism)

ผู้ออกแบบแสง คือ สุพัตรา เครือครองสุข ผู้มีผลงานออกแบบแสงในงานการแสดงที่สำคัญระดับประเทศและต่างประเทศ อีกทั้งยังเป็นอาจารย์พิเศษผู้สอนวิชาการออกแบบแสง (Lighting Design) และออกแบบแสงให้กับละครของคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพมาอย่างยาวนาน จนมีความคุ้นเคยกับวิธีการทำงานของคณะละครเป็นอย่างดี สุพัตรามีแนวคิดในการออกแบบละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ว่าควรใช้สีเป็นสัญลักษณ์เนื่องจากละครไม่มีฉาก ใช้เพียงเวทีเปล่า โดยสีที่ใช้จะสร้างอารมณ์ที่สอดคล้องไปกับแก่นดนตรีทั้งแก่นความรัก แก่นความลุ่มหลง และแก่นความพยาบาท และเลือกใช้สีวรรณะร้อนเพื่อแสดงเอกภาพของแนวคิดว่า จิตใจที่เต็มไปด้วยกิเลส (ความรัก ความลุ่มหลง ความพยาบาทจะแปรเปลี่ยนเป็นเพลิงเผาไหม้ชีวิต)

ภาพที่ 4.69 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (1)

ที่มา: สุพัตรา เครือครองสุข

ใช้สีตรงข้ามกับสีหลักของเรื่องเพื่อแยกความจริงกับมนต์มายา

ภาพที่ 4.70 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (2)

ที่มา: สุพัตรา เครือครองสุข

ใช้gobos สถานที่ ใช้การfocus เฉพาะพื้นที่ เพื่อสร้างบรรยากาศของความลับ ความกลัว ใช้สีแดงและเงาดำเพื่อสร้างบรรยากาศของความน่าเกรงกลัวของนักแสดงด้านหลัง

ภาพที่ 4.71 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (3)

ที่มา: สุพัตรา เครือครองสุข

การใช้เงา ขยายภาพการถูกรุกรานและตกอยู่ใน
อำนาจของฝ่ายตรงข้าม

ภาพที่ 4.72 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (4)

ที่มา: สุพัตรา เครือครองสุข

แสงสีโทนร้อนและเงาเน้น ให้เห็นถึงภาย ในจิต ใจของ
นักแสดง ที่เต็มไปด้วยความแค้น ดังมีเพลิงสุมอยู่รอบตัว

ภาพที่ 4.73 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (5)

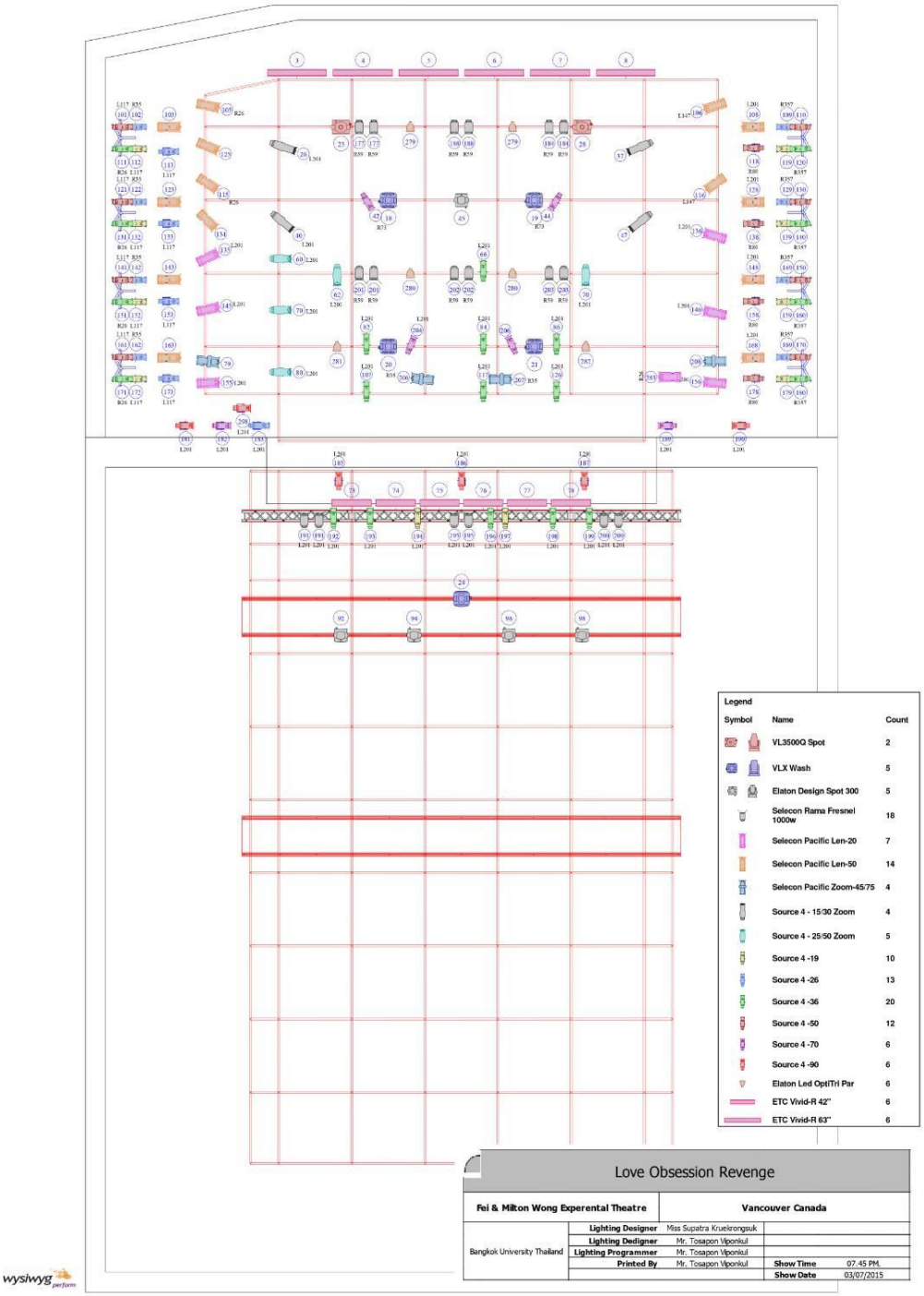
ที่มา: สุพัตรา เครือครองสุข

การใช้โทนสีที่ต่างกัน เพื่อแบ่งสถานที่บนเวทีออกเป็นสองสถานที่

ภาพที่ 4.74 ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบแสง (6)

ที่มา: สุพัตรา เครือครองสุข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 4.75 ภาพแสดงแปลนการจัดแสง

ที่มา: สุพัตรา เครือครองสุข

3.5) เครื่องแต่งกาย (Costume)

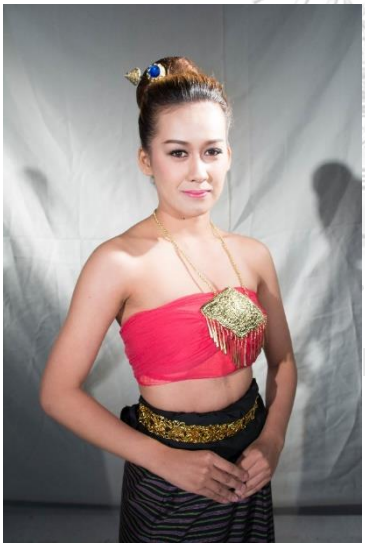
ละครเรื่อง “LOR : Love, Obsession, Revenge” ใช้เครื่องแต่งกายอิงขนบการแต่งกายของล้านนาในจังหวัดแพร่และดินแดนใกล้เคียง เนื่องจากสันนิษฐานว่าน่าจะใกล้กับสถานที่เกิดเรื่องราวในวรรณคดีมากที่สุด ทั้งนี้นอกจากเนื้อผ้า วิธีการบุ่งห่ม เครื่องประดับ ที่ใช้ตามขนบเดิมแล้ว ยังมีแนวทางการประยุกต์บางส่วนเพื่อ“ขยาย” (Exaggerate) เพื่อให้เกิดลักษณะเหนือจริง (Surrealistic) เช่น เสื้อคลุมของพระลอ ผ้าคลุมไหล่ของพระเพื่อน พระแพง มีความยาวมากกว่าปกติ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดภาพของการเคลื่อนไหวที่พลิ้วไหวแต่สง่างาม และทั้งหมดต้องอยู่ในโครงสีที่ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงได้กำหนดไว้ตั้งแต่แรก

ภาพที่ 4.76 เครื่องแต่งกาย พระลอ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.77 เครื่องแต่งกาย พระเพื่อน พระแพง

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.78 เครื่องแต่งกาย รื่น

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.79 เครื่องแต่งกาย รื่น และ โรย

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.80 เครื่องแต่งกาย ลักษณวดี

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.81 เครื่องแต่งกาย พระนางบุญเหลือ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.82 เครื่องแต่งกาย พระเจ้าย่า

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.83 เครื่องแต่งกาย ขวัญ แก้ว และทหาร

ที่มา: ผู้วิจัย

3.6) เครื่องประกอบการแสดง (Properties)

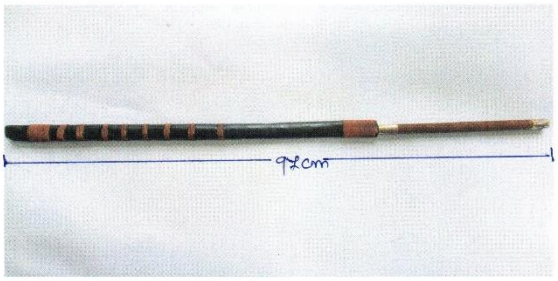
มีการใช้เครื่องประกอบการแสดงเพียง 3 อย่างเพื่อความสะดวกในการขนส่ง คือ 1. ตุง ทำหน้าที่เป็นเครื่องประกอบฉาก (Set Prop) เพื่อสื่อถึงความเป็นล้านนา 2. ร่ม ทำหน้าที่เป็นเครื่องประกอบฉาก (Set Prop) เมื่อมีการจัดองค์ประกอบของภาพเมื่อมีลีลาการเคลื่อนไหว ทำหน้าที่เป็นเครื่องประกอบการแสดง (Hand Prop) เมื่อตัวละครต้องหยิบใช้ และใช้เป็นฉากสัญลักษณ์ (Symbol) เช่นร่มลายดอกบัวใช้แทนฉากอัศจรรย์ในสระบัว และ 3. ดาบ ที่ต้องใช้ในการฟ้อนเจิงดาบ เรื่องดาบนี้ ในช่วงการเรียนการสอน และการซ้อม ใช้ดาบที่ประดิษฐ์ขึ้นจากไม้ให้ดูคล้ายจริงแต่ไม่มีคม เพื่อให้เกิดความปลอดภัยแก่นักแสดง เมื่อเดินทางไปเปิดการแสดงจริงที่ประเทศแคนาดาก็ต้องใช้ดาบไม้ที่ประดิษฐ์ขึ้นและลงลวดลายให้งดงาม แต่กระนั้นก็ยังประสบปัญหาในการขนส่ง เนื่องจากกฎความปลอดภัยระหว่างประเทศ จึงต้องให้กระทรวงการต่างประเทศ โดยสถานกงสุลใหญ่ประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา ออกเอกสารรับรองว่านำไปใช้ในการแสดงเท่านั้น

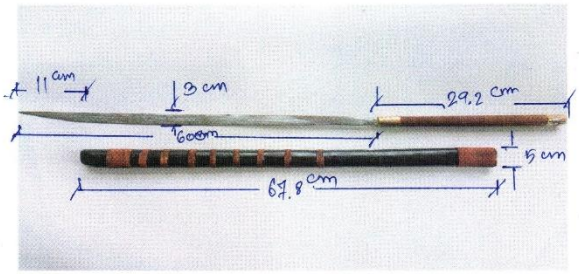
ภาพที่ 4.84 เครื่องประกอบการแสดง ตุง (1)

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.85 เครื่องประกอบการแสดง ตุง (2)

ที่มา: ผู้วิจัย





ภาพที่ 4.86-87 เครื่องประกอบการแสดง ดาบ (1-2)

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.88 เครื่องประกอบการแสดง ดาบ (3)

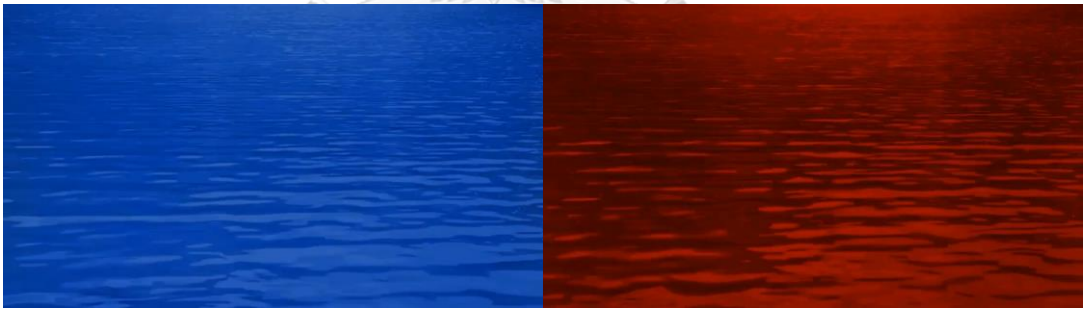
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.89 เครื่องประกอบการแสดง ร่ม

ที่มา: ผู้วิจัย

3.7) สื่อผสม (Multi-media)

สื่อผสม (Multi-media) มีความสำคัญอย่างมากในการออกแบบเพื่อละครสมัยใหม่ นอกจากมีความทันสมัยแล้วยังสะดวกและเหมาะกับการใช้แสดงในต่างประเทศ ในละครเรื่อง “LOR : Love, Obsession, Revenge” สื่อผสมทำหน้าที่ ดังนี้ คือ 1. แทนฉาก เช่นฉากสถูปเมืองสรอง แม่น้ำกาหลง 2. สร้างภาพเหนือจริง เช่น แม่น้ำกาหลงไหลทวนกลับและกลายเป็นสีเลือด 3. สร้างภาพฝันหรือจินตนาการของพระลอ พระเพื่อน พระแพงยามถวิลหากัน



ภาพที่ 4.90 สื่อผสม แม่น้ำกาหลงเปลี่ยนสี

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.91 สื่อผสม ฉากที่ 2 สถูปพระเจ้าพิมพิสาคร

ที่มา: ผู้วิจัย

4) กระบวนการอำนวยการ (Producing)

งานอำนวยการ (Producing) ถือเป็นฝ่ายสำคัญที่จะมีส่วนทำให้การแสดงประสบความสำเร็จ แม้ว่าจะไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องโดยตรงกับฝ่ายงานด้านศิลปะและการออกแบบ แต่เป็นฝ่ายบริหารที่ควบคุมดูแลที่ทำให้โครงการเกิดขึ้นเป็นจริงได้ตามเจตนารมย์ ประกอบด้วยองค์ประกอบย่อย ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1) การจัดหาทุน (Fundraising)

การจัดหาทุนในการส่งเสริมศิลปะการแสดงร่วมสมัยเพื่อจัดแสดงในต่างประเทศค่อนข้างเป็นเรื่องสำบากสำหรับศิลปินร่วมสมัยในประเทศไทย เพราะรัฐบาลไม่ได้มีงบประมาณในส่วนนี้ ดังนั้น ศิลปินอาจต้องหาจากต่างประเทศ เช่น จากเทศกาลละครต่างๆ โดยการสมัครเข้าร่วมเทศกาล เสนอโครงการ และขอความสนับสนุน ทั้งนี้โดยส่วนใหญ่แล้ว เจ้าภาพของเทศกาลต่างๆ อาจให้ความสนับสนุนได้เพียงด้านที่พักและอาหาร และมักจำกัดจำนวนนักแสดงและผู้ร่วมงาน ศิลปินอาจต้องหาผู้สนับสนุนรายอื่นอีกเพื่อให้ครอบคลุม เช่น ขอสนับสนุนบัตรโดยสารจากสายการบิน

จากประสบการณ์การนำละครไปแสดงในต่างประเทศของผู้วิจัย สามารถรวบรวมข้อมูลผู้สนับสนุนทุนได้ ดังนี้

1) ละครเรื่อง “I Shall Ride the Rainbow When I Grow up” จัดแสดง ณ นครโตยามาประเทศญี่ปุ่น มหาวิทยาลัยกรุงเทพ สนับสนุนค่าดำเนินงานสร้างและค่าเดินทาง Toyama, Japan-International Amateur Theatre Association สนับสนุนค่าที่พัก อาหาร และการเดินทางภายในประเทศ รวมทั้งรับผิดชอบเรื่องสถานที่แสดงและการประชาสัมพันธ์

2) ละครเรื่อง “Dancing to Nirvana” จัดแสดงครั้งแรก ณ โรงละครนาซาบราดลี กรุงปรากประเทศสาธารณรัฐเช็ก และครั้งที่สอง ณ โรงละครเอสพลานาด ประเทศสิงคโปร์ คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพเป็นผู้รับผิดชอบค่าใช้จ่ายเองทั้งหมด ในการแสดงครั้งแรก คณะกรรมการเทศกาลละคร Apostrof เป็นผู้รับผิดชอบเรื่องสถานที่แสดงและการประชาสัมพันธ์ ในการแสดงครั้งที่สอง ณ ประเทศสิงคโปร์ เป็นการเปิดการแสดงอย่างคณะละครอาชีพ โดยคณะละครดำเนินการด้านการประชาสัมพันธ์ และการขายบัตรในประเทศสิงคโปร์เองทั้งหมด

3) ละครเรื่อง “Dear Death” จัดแสดง ณ โรงละครเอสพลานาด ประเทศสิงคโปร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ สนับสนุนค่าใช้จ่ายทั้งหมด และคณะละครดำเนินการด้านการประชาสัมพันธ์และการขายบัตร โดยการว่าจ้างตัวแทนในประเทศสิงคโปร์

4) ละครเรื่อง “Kafka and I and the Agony in the Seemingly Democratic Country Where the Society Is Doomed to Death) จัดแสดง ณ โรงละครนาซาบราดลี กรุงปราก ประเทศสาธารณรัฐเช็ก มหาวิทยาลัยกรุงเทพสนับสนุนค่าใช้จ่ายทั้งหมด โดยมีคณะกรรมการเทศกาลละคร Apostrof รับผิดชอบสถานที่แสดง และการประชาสัมพันธ์

ส่วนละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” (LOR: Love, Obsession, Revenge” ได้รับการสนับสนุนด้านทุนทรัพย์ในการดำเนินงานสร้างจากมหาวิทยาลัยกรุงเทพ รวมทั้งค่าเดินทาง โดยมีศิลปินและผู้ร่วมงานที่เดินทางไปจัดแสดงในประเทศแคนาดา รวมทั้งสิ้น 20 คน ประกอบด้วย นักแสดง 13 คน ผู้กำกับการแสดง 1 คน ผู้ช่วยกำกับการแสดงและกำกับเวที 1 คน ผู้ออกแบบลีลา 1 คน ผู้ควบคุมสื่อผสม 1 คน ผู้ออกแบบและควบคุมแสง 1 คน ผู้ช่วยออกแบบและควบคุมแสง 1 คน ผู้ประสานงานโครงการและการแสดง 1 คน โดยได้รับงบประมาณดังนี้

1. ค่าตั๋วเครื่องบิน ไป-กลับ กรุงเทพ-แวนคูเวอร์จำนวน 19 ที่นั่งสำหรับนักแสดงและทีมงานประกอบด้วย นักศึกษา 14 คน อาจารย์ประจำ 3 คน (ทำหน้าที่ ผู้กำกับการแสดง/ผู้ควบคุมเทคนิคดิจิตัล/ผู้ประสานงานการแสดง) อาจารย์พิเศษ 2 คน (ทำหน้าที่ ผู้ออกแบบและควบคุมแสง/ผู้กำกับลีลา) ราคา (โดยประมาณ) 45,000 บาท x 19 = 855,000 บาท

2. ค่าดำเนินการขอวีซ่า 3,500 บาท x 19 = 66,500 บาท

3. ค่าดำเนินงานสร้าง ประกอบด้วย ค่าสร้างดนตรีประกอบ ดิจิตัลมีเดีย เครื่องแต่งกาย เครื่องประกอบการแสดง 250,000 บาท

4. ค่าเบี้ยเลี้ยงบุคลากรตามระเบียบมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (50 USD x 5 คน x 9 วัน = 2,250 USD คิดเป็นเงินไทยประมาณ 72,000 บาท)

5. เบ็ดเตล็ด 6,500 บาท

รวมงบประมาณที่ขออนุมัติ 1,250,000 บาท (หนึ่งล้านสองแสนห้าหมื่นบาท)

สถานกงสุลใหญ่ไทยประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา ให้ความสนับสนุนงบประมาณด้านการเช่าและจัดหาสถานที่แสดง ทั้งรอบซ้อมและการแสดงจริง งบประมาณด้านที่พัก งบประมาณด้านอาหารและสวัสดิการ งบประมาณด้านการเดินทางภายในแคนาดามหาวิทยาลัยกรุงเทพ ให้ความสนับสนุนงบประมาณการสร้าง งบประมาณการเดินทางระหว่างประเทศ (บัตรโดยสารไป-กลับ จากกรุงเทพมหานคร ถึง นครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา ค่าธรรมเนียมวีซ่า) และค่าเบี้ยเลี้ยงสำหรับศิลปินและผู้ร่วมงานทุกคน

นอกจากนี้ การสนับสนุนอาจไม่ได้อยู่ในรูปของทุนทรัพย์ แต่เป็นการอำนวยความสะดวก หรืออนุโลมในกฎเกณฑ์บางอย่าง เช่น ในการเดินทางไปแสดงครั้งนี้ ต้องนำวัสดุอุปกรณ์ไปด้วยเป็นจำนวนมาก เช่น เครื่องแต่งกายของละคร เครื่องประกอบการแสดง ทำให้มีน้ำหนักรวมของสัมภาระมากกว่าเกณฑ์ที่สายการบินจะอนุญาตได้ การขนส่งสัมภาระที่ใช้ในการแสดงนี้ โดยปกติอาจใช้วิธีเช่าพื้นที่บรรจุสัมภาระของสายการบิน หรือขนส่งทางเรือโดยต้องกำหนดระยะเวลาส่งก่อนการเดินทางของคณะทำงาน แต่ทั้งสองวิธีล้วนต้องใช้งบประมาณสูง ในการแสดงครั้งนี้ คณะละครได้ขอความสนับสนุนจากสายการบินโคเรียน แอร์ (Korean Air) สายการบินแห่งชาติของสาธารณรัฐเกาหลี ที่คณะทำงานใช้เดินทาง เพื่ออนุโลมให้นำสัมภาระที่มีน้ำหนักเกินจากกฎของสายการบินเดินทางไปด้วยได้โดยไม่คิดมูลค่าใดๆ ทั้งนี้มีการตอบแทนโดยแสดงตราสัญลักษณ์ของสายการบินไว้ในสูจิบัตรละคร

4.2) สถานที่แสดง (Venue)

ผู้วิจัยได้กำหนดเงื่อนไขของลักษณะสถานที่แสดงไว้ดังนี้ 1. ต้องเป็นโรงละครที่มีขนาดพื้นเวทีไม่น้อยกว่า 10 ตารางเมตร X 10 ตารางเมตร 2. มีอุปกรณ์แสง เสียง สมบูรณ์ครบถ้วน 3. จุผู้ชมได้ไม่น้อยกว่า 300 ที่นั่ง 4. อยู่ในย่านที่ผู้สร้างสรรค์และผู้ชมสามารถเดินทางได้สะดวกสถานกงสุลใหญ่ไทยประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา ได้จัดหาสถานที่แสดงตามเงื่อนไขตามที่กำหนดคือ Fei & Milton Wong Experimental Theatre ของ Simon Fraser

University ซึ่งมีพื้นที่เวที 13.360 เมตร X 18. 950 เมตร มีอุปกรณ์แสงเสียงสมบูรณ์ จุผู้ชมได้ 400 ที่นั่ง และอยู่ในย่านใจกลางเมืองแวนคูเวอร์ที่สะดวกต่อการเดินทาง

ภาพที่ 4.92 สถานที่จัดการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

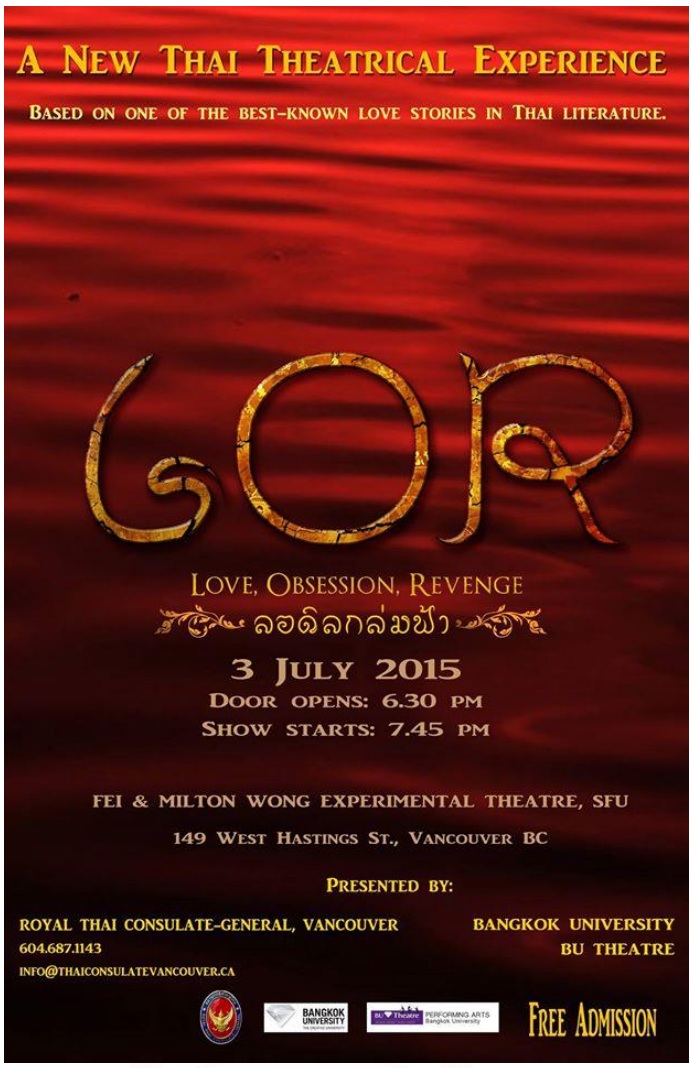
4.3) การประชาสัมพันธ์ (Public Relations)

สถานกงสุลใหญ่ไทยประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา รับผิดชอบการประชาสัมพันธ์ในพื้นที่ โดยส่งข่าวไปยังมหาวิทยาลัยทุกแห่งในนครแวนคูเวอร์สถาบันศิลปะทุกแขนง สื่อมวลชนท้องถิ่น นอกจากนี้ชุมชนไทยในเมืองต่างๆ ยังช่วยประชาสัมพันธ์ข่าวการแสดงในครั้งนี้ นับว่าต้องอาศัยความร่วมมือและสายสัมพันธ์ที่ดีของหน่วยงานและคนในท้องถิ่นเป็นอย่างมาก ซึ่งสถานกงสุลใหญ่ไทยเป็นหน่วยงานที่มีศักยภาพในการเข้าถึงและดำเนินงานในด้านนี้เป็นอย่างดี

ผู้วิจัยเป็นผู้กำหนดสารสำคัญ (Key Message) อารมณ์และวรรณะสี (Mood and Tone) ที่ปรากฏในโปสเตอร์ที่ใช้ประชาสัมพันธ์ เพื่อสร้างความรับรู้ และความคาดหมายต่อลักษณะงานว่าเป็นละครเวทีร่วมสมัยของไทย ดังนี้

1. สารสำคัญ (Key Message): A New Thai Theatrical Experience

2. อารมณ์และวรรณะสี (Mood and Tone) : พื้นสีแดง แทนแม่น้ำกาหลงที่เป็นสีเลือด แสดงถึงความรัก ความหลงใหลคลั่งไคล้ ที่ต้องจบลงด้วยความแค้น อาฆาตพยาบาท ตัวหนังสือสีทอง แทนอารยธรรมอันรุ่งเรือง



ภาพที่ 4.93 โปสเตอร์

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.3 ขั้นตอนการแสดง (Performance)

การแสดงละครเรื่อง “LOR : Love, Obsession, Revenge” จัดแสดงขึ้นเมื่อวันที่ 3 กรกฎาคม พ.ศ. 2558 ณ Fei & Milton Wong Experimental Theatre นครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา เวลาท้องถิ่น 19.45 น. จำนวนทั้งสิ้น 1 รอบการแสดง ทั้งนี้คณะทำงานได้เข้าพื้นที่เพื่อทำการติดตั้งและซ้อมล่วงหน้า 1 วัน การติดตั้งและซ้อมในระยะเวลาอันจำกัดเช่นนี้ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการประสานงานกันล่วงหน้าระหว่างคณะทำงานในประเทศไทยกับเจ้าหน้าที่เทคนิคของโรงละคร โดยการประชุมทางระบบ Skype เพื่อสรุปอุปกรณ์ต่างๆ ที่จะใช้ ตลอดจนความช่วยเหลืออื่นๆ

ที่ต้องการจากฝ่ายของโรงละคร เพื่อให้การซ้อมในสถานที่จริงมีประสิทธิภาพที่สุด ไม่มีข้อขัดข้องใดๆ ที่จะทำให้เวลาอันจำกัดต้องสูญเปล่าไป

การแสดงมีผู้ชมสนใจเข้าชมจำนวน 400 คน ประกอบด้วย

1. คณะฑูต จำนวน 4 คน คิดเป็นร้อยละ 1
2. เจ้าหน้าที่ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ จำนวน 56 คน คิดเป็นร้อยละ 14
3. นักวิชาการจากมหาวิทยาลัยต่างๆ ในประเทศแคนาดา จำนวน 52 คน คิดเป็นร้อยละ 13
4. นักศึกษาด้านศิลปะการแสดง จำนวน 58 คน คิดเป็นร้อยละ 14.5
5. นักศึกษาด้านศิลปะแขนงอื่นๆ จำนวน 30 คน คิดเป็นร้อยละ 7.5
6. ประชาชนชาวแคนาดา จำนวน 150 คน คิดเป็นร้อยละ 37.5
7. ประชาชนไทยในประเทศแคนาดา จำนวน 50 คน คิดเป็นร้อยละ 12.5

ผู้ชมที่เป็นประชาชนทั่วไปมาจากการประชาสัมพันธ์ในพื้นที่ Vancouver, West Vancouver, North Vancouver, Burnaby และ Richmond ดำเนินการโดยสถานกงสุลใหญ่ไทยประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา

ภาพที่ 4.94 ผู้ชม

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงเป็นไปด้วยความราบรื่น ใช้ระยะเวลาประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาทีจากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัยพบว่า ผู้ชมให้ความสนใจกับการแสดงเป็นอย่างมาก นับตั้งแต่เริ่มเข้าโรงละคร ผู้ชมจะใช้เวลาก่อนการแสดงในการอ่านสูจิบัตรเพื่อศึกษาข้อมูล รายละเอียด และเบื้องหลังความเป็นมาของละคร ซึ่งนับเป็นวัฒนธรรมการชมละครที่ดี เมื่อละครเริ่มขึ้น ผู้ชมมีสมาธิอยู่กับการแสดง และปรบมือยาวนานเมื่อจบการแสดงเพื่อเป็นการให้เกียรติคณะผู้สร้างสรรค์และแสดงความชื่นชม จนนักแสดงต้องออกมาคำนับถึง 3 รอบ

4.2.4 ขั้นตอนหลังการแสดง (Post-production)

ขั้นตอนหลังการแสดงมีความสำคัญ เนื่องจากต้องวางแผนในการบริหารจัดการวัสดุอุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ในการแสดง ทั้งการรื้อถอน จัดเก็บ และทำลาย ตลอดจนจัดการโรงละครให้อยู่ในสภาพเดิมที่เรียบร้อยพร้อมใช้งาน

1) การรื้อถอน (Strike)

จากการเตรียมงาน วางแผนในการออกแบบที่ดี ทำให้การรื้อถอน (Strike) เป็นไปได้อย่างรวดเร็วในระยะเวลาเพียง 1 ชั่วโมงหลังการแสดงจบ เพราะเป็นการเก็บตุงที่แขวนอยู่เท่านั้น

อนึ่ง จากประสบการณ์ในการนำละครไปแสดงในต่างประเทศของ ผู้วิจัยพบว่าหากการแสดงมีฉาก เครื่องประกอบฉากและเครื่องประกอบการแสดงเป็นจำนวนมาก จะประสบปัญหาในการขนส่งทั้งการเดินทางไปและกลับ เพราะต้องมีค่าใช้จ่ายในการขนส่งสูง ไม่ว่าจะบรรจุไปในห้องเก็บสัมภาระใต้เครื่องบินพร้อมการเดินทางของคณะทำงาน หรือขนส่งทางเรือไปล่วงหน้า อีกทั้งการขนส่งกลับประเทศไทย อาจไม่คุ้มค่าเท่ากับทำลายทิ้ง ณ ประเทศที่แสดง แต่ก็ต้องมีค่าใช้จ่ายในการทำลายเช่นกัน เช่นดาบที่ใช้ในการแสดงครั้งนี้ คณะละครได้มอบให้สถานกงสุลใหญ่นำไปใช้ประโยชน์ เช่น ให้เยาวชนในชุมชนไทยได้ใช้ฝึกรำดาบ แทนการทำลายทิ้ง

2) การประเมินผล (Evaluation)

2.1) ด้านกระบวนการสร้างสรรค์ ละครเรื่อง “LOR: Love, Obsession, Revenge” ได้ค้นพบแนวทางและวิธีการสร้างสรรค์ละครเวทีสมัยใหม่ของไทยที่มีความเป็นสากลและดำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ไทย เพื่อแสดงในต่างประเทศ

2.2) ด้านผู้ชม จากการสัมภาษณ์ผู้ชมและการตอบแบบสอบถามของผู้ชม โดยผู้ชมตอบแบบสอบถาม จำนวน 100 คน คิดเป็นร้อยละ 25 เปอร์เซ็นต์ ได้ข้อมูลดังนี้

2.21) ผู้ชมส่วนใหญ่เป็นชาวแคนาดา อายุเฉลี่ย 20-45 ปี

2.2.2) 82 เปอร์เซ็นต์รู้จักและเคยนาฏยศิลป์ไทยแบบประเพณีนิยมในฐานะการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมมากกว่าในฐานะละครอาชีพ ไม่มีผู้ชมตอบว่าเคยมีประสบการณ์รับชมละครสมัยใหม่ของไทย

2.2.3) 92 เปอร์เซ็นต์ของผู้ชมสามารถติดตามเรื่องราวได้ตลอดและมีอารมณ์ร่วม (Involvement) 8 เปอร์เซ็นต์มีข้อเสนอแนะว่าควรมีคำบรรยายภาษาอังกฤษเหนือเวที (Surtitle) เพราะผู้ชมอยากเข้าใจบททุกคำ

2.2.4) 70 เปอร์เซ็นต์ของผู้ชมมีความคิดเห็นว่า กรรม คือ การกระทำ

2.2.5) ด้านองค์ประกอบที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ไทย หรือ ความเป็นไทย (Thainess) ผู้ชมแสดงความเห็นหลากหลาย แต่สรุปได้ว่าอยู่ในบริบทและบรรยากาศ เช่น นาฏยศิลป์ไทย เพลงที่ใช้ท่วงทำนองไทย ขนบธรรมเนียมประเพณีที่แทรกอยู่ในเรื่อง

2.2.6) องค์ประกอบที่บ่งบอกถึงความเป็นสากล (Universality) คือ แก่นความคิดของเรื่อง และ ความเป็นมนุษย์ของตัวละครที่มีความรัก (Love) หลงใหล (Obsession) และอาฆาตแค้น (Revenge)

จากการสัมภาษณ์ พบว่าผู้ชมชาวต่างชาติสามารถเข้าใจและติดตามเรื่องราวในละครได้ดีจากข้อมูลในสูจิบัตร และจากการที่ละครสื่อสารด้วยอารมณ์ความรู้สึก นาฏยศิลป์ และองค์ประกอบด้านอื่นๆ แต่กระนั้นผู้ชมก็ยังอยากเข้าใจบทร้องและบทเจรจาทุกคำพูด จึงควรมีบทบรรยายเหนือเวที (Surtitle) จะช่วยให้ผู้ชมดื่มด่ำและเข้าถึงอรรถรสได้ดีขึ้น ผู้ชมเข้าใจและมีอารมณ์ร่วม (Involvement) กับแก่นความคิดเรื่องความรัก ความหลงใหล ความเคียดแค้นได้เป็นอย่างดี เพราะแก่นความคิดเหล่านี้มีความเป็นสากล ผู้ชมเห็นว่าชะตากรรมของพระลอเกิดขึ้นจากการกระทำของตนเอง และมองเรื่องไสยศาสตร์ต่างๆ ในเชิงสัญลักษณ์ ว่าแท้จริงแล้วอาจหมายถึงความปรารถนาในจิตใจของมนุษย์ทุกคน ผู้ชมให้ความเห็นว่า “ความเป็นไทย” ที่รู้สึกได้นั้นอยู่ในบริบทและบรรยากาศ บริบทคือเวลา สถานที่ ขนบประเพณี วัฒนธรรม ความคิด ค่านิยม ความเชื่อ ส่วนบรรยากาศคือองค์ประกอบด้านนาฏยศิลป์ เครื่องแต่งกาย เพลงและดนตรี

- ด้านความคุ้มค่า จากการสัมภาษณ์ความเห็นของเจ้าหน้าที่ระดับสูงของสถานกงสุลใหญ่ไทยประจำนครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา เห็นว่าการจัดการแสดงครั้งนี้มีความคุ้มค่า เพราะได้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของไทยในอีกมิติหนึ่งให้ชาวต่างชาติรู้จัก นั้นคือศิลปะร่วมสมัยที่มีที่มาจากวัฒนธรรม วรรณกรรมของชาติ ที่มีความลึกซึ้งเป็นสากล ส่วนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ เห็นว่ามีความคุ้มค่าที่ได้เผยแพร่ศักยภาพของศิลปินร่วมสมัย และสร้างองค์ความรู้ใหม่ด้านศิลปะการแสดง

4.3 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการดำเนินงานวิจัยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย ผู้วิจัยได้ขข้อค้นพบที่ถือเป็นแนวคิดใหม่ ดังนี้

4.3.1 จิตวิญญาณไทยกับอารมณ์ร่วมสากล: ข้อค้นพบเรื่องแนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นไทย

ผู้วิจัยค้นพบว่า ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ที่จัดแสดงที่โรงละครเฟย แอนด์ มิลตัน หว่อง (Fei & Milton Wong Experimental Theatre) นครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา โดยมีผู้ชมเป้าหมายส่วนใหญ่เป็นชาวต่างประเทศ จำนวน 1 รอบ เมื่อวันที่ 3 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 ผู้ชมส่วนใหญ่เป็นบุคคลที่สนใจงานศิลปะ การแสดง และวัฒนธรรม บางคนรู้จักนาฏยศิลป์ไทยและคุ้นเคยจากการติดตามชมเมื่อมีนาฏยศิลป์ไทยมาจัดแสดงในโอกาสพิเศษเพื่อการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและกระชับสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศโดยหน่วยงานของรัฐ ส่วนผู้ที่ไม่เคยรู้จักนาฏยศิลป์ไทยเลยก็มีความคาดหวังที่จะมาชมศิลปะที่มีความเป็นวิเทศลักษณ์ (Exotic) เพื่อสร้างความแปลกใหม่ในประสบการณ์การเสพศิลปะ

แต่ความเป็นวิเทศลักษณ์ในศิลปะการละครอาจสร้างความแปลก แตกต่าง แปลกแยก และทำให้ผู้ชมจับตามองในชั่วระยะหนึ่ง แต่หากโครงเรื่องเรื่อง (Plot) ซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญที่สุดของบทละครตามทัศนะของอริสโตเติลที่ว่าละครคือเรื่องราวของมนุษย์ที่กำลังกระทำการสิ่งหนึ่งสิ่งใด (Man in Action) ไม่ใช่แค่ “ภาพมนุษย์” ที่นิ่งอยู่กับที่เช่นที่จิตรกรรมหรือประติมากรรมอาจทำได้ เช่นนี้แล้วหากเนื้อเรื่องไม่สามารถดึงดูดให้ผู้ชมติดตาม เคลิ้มคล้อย รู้สึกร่วม จนเรียนรู้และค้นพบไปกับตัวละคร การแสดงนั้นจะมีประโยชน์และคุณค่าทางปัญญาและจิตวิญญาณได้อย่างไร ประเด็นเรื่องความรู้สึกร่วม (Involvement) นี้นักการละครสมัยใหม่คนสำคัญเช่น แบร์ทอลท์ เบรคชท์ อาจไม่เห็นด้วย เพราะเบรคชท์เห็นว่าอารมณ์ไม่นำไปสู่ปัญญา ด้วยเหตุนี้เบรคชท์จึงนำเอาความเป็นวิเทศลักษณ์มาเป็นหนึ่งในวิธีทำให้แปลก (Verfremdungseffekts, Alienation Effects) แต่เบรคชท์ก็ยังให้ความสำคัญกับโครงเรื่องอยู่ดี

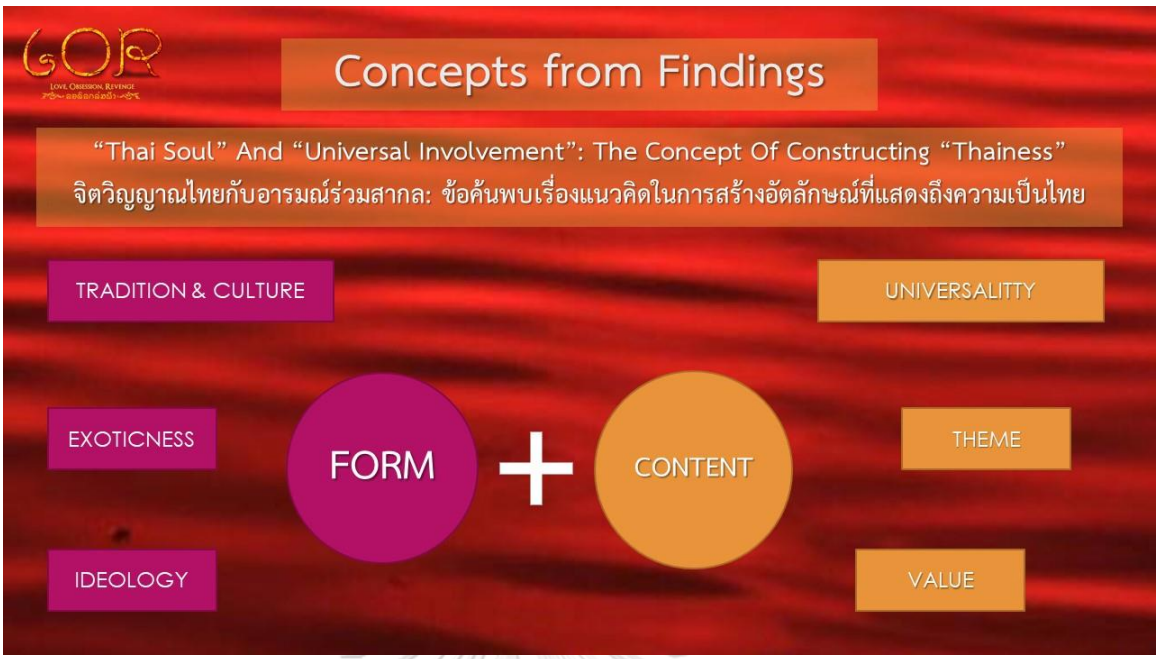
ผู้วิจัยพบว่าในละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” นาฏยศิลป์ไทยสร้างอัตลักษณ์ในรูปแบบการนำเสนอ (Style of Presentation) ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกแปลกใหม่ น่าติดตามจากการที่นำนาฏยศิลป์ไทยมาผสมผสานกับนาฏยศิลป์สากล และเป็นสิ่งสำคัญองค์ประกอบหนึ่งที่ขาดไม่ได้เปรียบเสมือนหีบห่อของบรรจุภัณฑ์ (Packaging) ที่จะทำให้ผู้บริโภคสนใจเป็นอันดับแรก แต่สิ่งที่จะตรึงผู้ชมให้อยู่กับการแสดงยาวตลอด 1 ชั่วโมงคือโครงเรื่องที่แสดงถึงจิตวิญญาณไทย และจิตวิญญาณนั้นต้องมี “อารมณ์ร่วมสากล” (Universal Involvement) ที่ทำให้ผู้ชมทุกชาติภาษา ทุก

วัฒนธรรมสามารถเข้าถึงร่วมกันได้ และข้อค้นพบนี้อาจใช้ได้กับละครแนวอื่นๆ ที่อาจไม่มีนาฏยลีลาเป็นส่วนประกอบ

ความรัก ความลุ่มหลง ความแค้น คืออารมณ์ร่วมสากลที่มนุษย์ในทุกความแตกต่างของเชื้อชาติและวัฒนธรรมสามารถเข้าถึงเหมือนกันได้ แต่ความละเอียดอ่อนลุ่มลึกในความรักของแม่คือพระนางบุญเหลือกับลูกคือพระลอ การสั่งสอน และการหวนรำลึกถึงการเลี้ยงดูบริบาลลูกอย่างถนอมกล่อมเกลี้ยงมาตั้งแต่เกิด ความจงรักภักดีของพระนางลักษณวดีที่มีต่อพระลอในฐานะภรรยา ความจงรักภักดีของพระพี่เลี้ยงทั้งสี่ คือพระเพื่อน พระแพง นายแก้ว นายขวัญ ที่มีต่อสามกษัตริย์คือพระลอ พระเพื่อน พระแพง ตลอดจนแก่นความคิดเรื่องกรรม เหล่านี้ล้วนเป็นจิตวิญญาณไทย ซึ่งผู้ชมต่างบริบททางวัฒนธรรมสามารถมีอารมณ์ร่วมสากลของแม่ ลูก สามี ภรรยา หัวหน้า ลูกน้อง ที่จะเข้าใจและเข้าถึงได้ ส่วนความคิดเรื่องกรรมนั้น ผู้ชมก็จะได้เรียนรู้ทั้งแนวคิดเรื่องกรรมของพุทธศาสนิกชนส่วนใหญ่ที่เชื่อว่ากรรมนั้นคือสิ่งที่ลิขิตมาก่อนแล้ว ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ กับการเสนอแนวคิดเรื่องกรรมว่าคือการกระทำ ซึ่งสอดคล้องกับปรัชญาตะวันตกเรื่องชะตากรรมกับเจตจำนงเสรี เป็นมิติทางปัญญาที่ให้ผู้ชมเกิดบทสนทนา (Dialogue) กับละครระหว่างที่ชมละคร และเกิดการถกประเด็น (Discussion) กับผู้ชมด้วยกันหรือผู้สนใจในประเด็นดังกล่าวหลังละครจบ

ดังนั้น อัตลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นไทยควรอยู่ที่จิตวิญญาณไทยที่เข้าถึงได้ด้วยอารมณ์ร่วมสากล และสิ่งนี้ต้องฝังรากแข็งแรงอยู่ในโครงเรื่องและแก่นความคิดของบทละคร ประเด็นนี้จึงอาจตั้งคำถามต่อไปถึงอุตสาหกรรมบันเทิงของไทยทั้งภาพยนตร์และละคร ว่าสาเหตุที่เรายังไม่สามารถก้าวไปสู่ตลาดสากลอย่างเต็มภาคภูมิ และยังก้าวตามไม่ทันประเทศในเอเชียที่มีรากฐานทางวัฒนธรรม อารยธรรมอันเก่าแก่น้อยกว่าเรามากเช่นประเทศเกาหลีใต้ เพราะความอ่อนด้อยกว่าในเรื่องบทละคร บทภาพยนตร์ที่แสดงจิตวิญญาณของชาติที่เข้าถึงได้ด้วยอารมณ์ร่วมสากลใช่หรือไม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



แผนภูมิที่ 1 : แผนภูมิแสดงแนวคิด เรื่อง จิตวิญญาณไทยกับอารมณ์ร่วมสากล: ข้อค้นพบเรื่องแนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นไทย
ที่มา : ผู้วิจัย

จากแผนภูมิที่ข้างต้น ผู้วิจัยแสดงให้เห็นว่า "จิตวิญญาณไทย" สามารถปรากฏอยู่ใน "รูปแบบ" หรือ Form ซึ่งประกอบด้วยวัฒนธรรม ประเพณี (Tradition & Culture) วิเทศลักษณ์ (Exoticness) และคตินิยม (Ideology) ส่วน "อารมณ์ร่วมสากล" สามารถปรากฏอยู่ใน "เนื้อหา" (Content) ซึ่งประกอบด้วย ความเป็นสากล (Universality) แก่นความคิด (Theme) และคุณค่า (Value) การสร้างอัตลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นไทยในศิลปะการแสดงจึงต้องคำนึงถึงทั้งสองส่วน

เราจำเป็นต้องยอมรับว่า "รูปแบบ" มีส่วนสำคัญในการดึงดูดใจให้ผู้ชมชาวต่างชาติสนใจในเบื้องต้น เพราะผู้ชมล้วนปรารถนาชมสิ่งที่แปลกหรือแตกต่างไปจากชีวิตของพวกเขา ใน "ลอดิลกล่มฟ้า" มีวัฒนธรรมประเพณี เช่น การเคารพสถูปอัฐิ การฟ้อน การร่ายรำ สิ่งเหล่านี้แสดงถึงวิเทศลักษณ์ไปพร้อมกัน แนวคิดที่พระนางบุญเหลือสั่งสอนพระลอ ความรักระหว่างแม่กับลูก ความจงรักภักดีของภรรยาต่อสามี การสยายเกศาของพระนางลักษณวดีเพื่อเช็ดพระบาทพระลอ เป็นคตินิยมที่แตกต่าง แต่ในขณะเดียวกัน "เนื้อหา" ที่แสดงถึงความรัก ความหลงใหล และความอาฆาตแค้นล้วนเป็นอารมณ์ร่วมสากล เช่นเดียวกับแก่นความคิดเรื่องชะตากรรมหรือเจตนำนงเสรี และคุณค่าเกี่ยวกับการใช้ชีวิต เสรีภาพในทางเลือกของมนุษย์ ล้วนเป็น "คุณค่า" ที่ไม่ได้มีเฉพาะเพื่อคนไทย แต่เพื่อมนุษยชาติ

4.3.2 นาฏยลีลา สัญญะ โลกุตระ : ข้อค้นพบเรื่องการผสานนาฏยศิลป์กับความหมายของกายและจิต

การได้ร่วมงานกับนายมานพ ยาระณะ หรือพ่อครูพัน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ประจำปีพุทธศักราช 2548 เป็นการเปิดโลกทัศน์ให้ผู้วิจัยและนักแสดงทุกคนเข้าใจว่า นาฏยลีลาการฟ้อนเจิงดาบมีกระบวนท่าที่ล้วนมีความหมาย บางท่าแสดงถึงแนวคิดและความศรัทธาในพุทธศาสนาที่ศิลปินยึดมั่นประจำใจ ทำให้เกิดสัญญะในระดับโลกุตระซึ่งส่งผลอย่างยิ่งต่อผู้ฟ้อนที่จะใช้ยืดเหนี่ยวเสมือน “กระดูกสันหลัง” (Spine) ตามทฤษฎีการละครตะวันตก ในที่นี้ผู้วิจัยจะอภิปรายถึงสัญวิทยากับการละครก่อนจะเชื่อมโยงให้เห็นถึงสิ่งที่ค้นพบจากนาฏยลีลาการฟ้อนเจิงดาบในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ดังนี้

4.3.2.1 สัญวิทยากับการละคร (Semiology and Theatre)

สัญวิทยา (Semiology) หรือสัญศาสตร์ (Semiotics) หมายถึงศาสตร์ที่ศึกษากระบวนการสื่อความหมาย ทั้งในแง่ว่าเราเข้าใจความหมายของสิ่งต่างๆ ได้อย่างไร และในแง่ว่าเราให้ความหมายแก่สิ่งต่างๆ อย่างไร คำว่า Semiology มีรากศัพท์มาจากกรีกว่า Semeiotikos แปลว่าการเฝ้าสังเกตสัญญะ (Observant of Signs) แรกทีเดียวสัญวิทยาเกิดขึ้นเมื่อต้นศตวรรษที่ 20 บนรากฐานของภาษาศาสตร์ ด้วยเหตุที่ภาษาถือเป็นสัญญะอย่างหนึ่งที่มนุษย์สร้างกฎกติกาเพื่อใช้ร่วมกัน การศึกษากระบวนการการสื่อความหมายและการทำความเข้าใจความหมายของภาษาในเชิงโครงสร้างที่ครอบคลุมถึงบริบททางสังคม วัฒนธรรมจึงเป็นศาสตร์ใหม่ที่นักวิชาการทั้งสายมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์นำมาวิเคราะห์ อธิบายเพื่อความเข้าใจมนุษย์และสังคม ดังนั้น “ภาษา” ที่ว่านี้จึงไม่ได้หมายถึงภาษาพูด ภาษาเขียนที่ถือเป็นวัจนะภาษาเพียงเท่านั้น แต่หมายรวมไปถึงภาษาร่างกาย สีหน้าท่าทาง อากัปกิริยาที่เป็นวัจนะภาษา ตลอดจนภาพ สิ่งของ เสียง สิ่งที่กระทบผัสสะของเราทั้งมวลแล้วแปรเปลี่ยนเป็นความหมายได้ เหล่านี้ถือเป็นสัญญะ (Sign) ทั้งสิ้น ทำหน้าที่ไม่แตกต่างจากภาษา หากมองในแง่นี้แล้ว สัญญะในการละครจึงไม่ได้มีแต่เพียงบทพูด (Dialogue) ที่นักเขียนเขียนไว้ในบทละครแล้วนักแสดงสื่อสารด้วยภาษาพูดออกมาตามนั้น ไม่ได้หมายถึงแค่ท่าทาง (Gesture) สิ่งที่ตัวละครกระทำบนเวที (Business, Activity) ที่นักเขียนกำหนดไว้ในบทกำหนดทิศทางบนเวที (Stage Direction) เท่านั้น แต่ยังหมายถึงฉาก แสง สี เสียง เสื้อผ้าเครื่องประกอบการแสดง ทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวทีของนักแสดง การจัดองค์ประกอบภาพ ทุกสิ่งเหล่านี้ทำหน้าที่สื่อความหมายของละครทั้งสิ้น ผู้กำกับการแสดงจึงควรทำความเข้าใจและปฏิบัติต่อองค์ประกอบทั้งมวลนี้ในฐานะสัญญะหรือ “ภาษา” ที่ใช้สื่อความหมาย สำหรับผู้ชมก็ควรสังเกตว่าขณะที่ชมการแสดงอยู่นั้น องค์ประกอบที่เห็นเป็นภาพรวมล้วนกำลัง “สื่อสาร” ความหมายพร้อมๆ กันให้เราได้ รับความหมายและ “รู้สึก” และองค์ประกอบต่างๆ เหล่านั้นล้วนมี “เสียง” ของผู้

สร้างสรรค์ทั้งผู้ออกแบบฉาก ผู้ออกแบบแสง ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย ที่กำลังบอกอะไรบางอย่างกับเรา โดยมีผู้กำกับการแสดงเป็นผู้เลือกสรร จัดวางสัญญะทั้งมวลให้สื่อสารออกมาอย่างมีเอกภาพ

แฟร์ดินองด์ เดอ โซสซูร์ (Ferdinand de Saussure 1857-1913) นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส ได้แนะนำสัญวิทยาที่สัมพันธ์กับทฤษฎีโครงสร้างนิยม (Structuralism) เขาเสนอว่าสัญญะประกอบได้ด้วย สัญญาณ หรือตัวหมาย (Signifier) กับ สัญญัติ หรือตัวความหมาย หรือตัวหมายถึง (Signified) โดยรวมกันแล้วเกิดความหมายด้วยหลักเกณฑ์ในการใช้ (Language) และลีลาในการใช้ (Speech) ด้วยเหตุนี้โซสซูร์จึงเสนอว่าความสัมพันธ์ของสัญญาณกับสัญญัติไม่ได้เป็นสากล ดังเช่นภาษาที่มีหลากหลาย คำที่ใช้เรียกสิ่งเดียวกันต่างกันมากมายในแต่ละภาษา โซสซูร์จึงเน้นว่าสัญญัติเกิดขึ้นก่อนสัญญาณเสมอสัญญัติไม่อาจกำหนดสัญญาณของตัวเอง มิเช่นนั้นแล้วสิ่งหนึ่งย่อมมีคำเรียกเหมือนกันเป็นสากลในทุกภาษา ยิ่งไปกว่านั้นโซสซูร์ยังเสนอว่าความหมายในสัญญะมีทั้งความหมายโดยอรรถ (Denotative Meaning) กับความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) เช่นสัญญาณ “ดำ” หมายถึงทั้ง สัญญัติ “สีดำ” ซึ่งเป็นความหมายโดยอรรถคือความหมายตามตัวอักษร แต่อาจหมายถึง “ความทุกข์” ซึ่งเป็นความหมายโดยนัยที่ขึ้นอยู่กับบริบทหนึ่ง หรืออาจหมายถึง “ความชั่ว” ในอีกบริบทหนึ่ง เราจึงวิเคราะห์ข้อเสนอของโซสซูร์ข้อนี้ได้ว่าบริบทนั้นหมายถึงทั้งเนื้อความที่ผู้สื่อสารมุ่งหมายและทั้งบริบทที่ทำให้เกิดความหมายที่ตกลงเฉพาะกลุ่ม เฉพาะสังคม หรือแม้แต่บริบทที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์เฉพาะตัวของผู้รับสารเอง นอกจากนี้โซสซูร์ยังเสนอว่าความหมายเกิดขึ้นจากการเปรียบเทียบ ซึ่งแตกต่างจากกระแสของนักภาษาศาสตร์ในสมัยนั้นที่มุ่งศึกษาการเปลี่ยนแปลงความหมายของคำตามช่วงเวลา

หากเราเปรียบเทียบแนวคิดของโซสซูร์กับการสื่อความหมายในการละครอาจเหมือนการสร้างตัวละครฝ่ายธรรมะให้ตรงข้างกับฝ่ายอธรรม การใช้วัตถุ การวางองค์ประกอบให้มีความแตกต่างเพื่อให้เกิดความหมายจากการเปรียบเทียบ เช่น แสงสีที่ร้อนแรงกับแสงสีที่สงบเย็น พื้นผิวที่ขรุขระกับพื้นที่เรียบ การแต่งกายเรียบร้อยของตัวละครหนึ่งกับการแต่งกายฉูดฉาดล่อแหลมของอีกตัวละครหนึ่ง หรือแม้แต่การที่ตัวละครหนึ่งนั่งอยู่บนเก้าอี้ตัวใหญ่พนักสูงในขณะที่อีกตัวละครหนึ่งนั่งหมอบอยู่กับพื้น

ชาร์ลส แซนเดอร์ส เพียซ (Charles Sanders Pierce 1839-1914) นักปรัชญาสังคมชาวอเมริกันได้ต่อยอดแนวคิดของโซสซูร์ โดยเสนอว่าความหมายไม่ได้เกิดจากการประกอบตัวกันของสัญญาณกับสัญญัติเท่านั้น แต่กลไกของความหมายมีความซับซ้อนกว่านั้นด้วยความสัมพันธ์ของ 3 องค์ประกอบคือ 1. สัญญะ (Sign) คือสัญลักษณ์หรือตัวแทนความหมายของสิ่งอื่น 2. ความหมาย (Meaning) ที่เพียซเรียกว่าความแปล (Interpretant) หรืออาจหมายถึงการแปลความ (Interpretation) นั่นเอง 3. วัตถุที่สัญญะอ้างถึง (Object, Referent) ทัศนะของเพียซได้รับการสนับสนุนจากนักวิชาการสมัยใหม่จำนวนไม่น้อย มิเอเค บาล (Mieke Bal 1946-) นักทฤษฎี

วัฒนธรรมชาวเนเธอร์แลนด์ได้อธิบายโดยยกตัวอย่างภาพจิตรกรรมชามใส่ผลไม้ จิตรกรรมคือสัญญะที่แทนสิ่งอื่น ในที่นี้คือผลไม้ ทั้งที่จริงแล้วโดยตัวของจิตรกรรมเองคือสีและผ้าใบ ไม่ได้มีความเกี่ยวข้องอันใดกับผลไม้ และเมื่อเราได้เห็นภาพจิตรกรรมนั้น เราจะเกิดความหมาย ความแปล หรือการแปลความหมายขึ้นเป็นภาพในใจ (Mental Image) ซึ่ภาพในใจของแต่ละคนไม่เหมือนกัน จึงทำให้เกิดเป็นสัญญะใหม่และความหมายใหม่ต่อไปได้ไม่รู้จบ

ประเด็นสำคัญที่เพียซนำเสนอและน่าจะเป็นประโยชน์ในการทำความเข้าใจสัญญะและกระบวนการสื่อสารเพื่อทำความเข้าใจสัญญะก็คือ เพียซแบ่งประเภทของสัญญะออกเป็น 3 ประเภทสำคัญคือ

1) ไอคอน (Icon) หมายถึงสัญญะที่เป็นภาพตัวแทนวัตถุหรือสัญญะที่อ้างถึง มีรูปลักษณ์เหมือนหรือคล้ายคลึงจนใช้เป็นภาพแทนกันได้ เช่นไอคอนคนผู้ชายและคนผู้หญิงในป้ายสุขา ไอคอนผู้ใหญ่จูงเด็กข้ามถนนในป้ายหน้าโรงเรียน ไอคอนน้ำตกในป้ายบอกทางไปน้ำตกที่เป็นแหล่งท่องเที่ยว หรือไอคอนบนจอคอมพิวเตอร์หรือโทรศัพท์มือถือที่เราคุ้นเคยกันดี

2) ดัชนี (Index) หมายถึงสัญญะที่เกิดจากการเลือกหยิบยกเอาเพียงส่วนหนึ่งส่วนใด หรือที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์มาแทนวัตถุหรือสัญญะที่อ้างถึง เช่น ป้ายสุขาชายหญิงในข้อที่ 1 อาจเหลือเพียงสัญญะหนวดและริมฝีปากทาลิปสติก ตัวอย่างการใช้ดัชนีแบบอื่นๆเพื่อสื่อความหมาย เช่น ควันหมายถึงไฟ รอยเท้าสัตว์หมายถึงสัตว์ ครีบฉลามหมายถึงปลาฉลาม น้ำตาหมายถึงความเศร้า เลือดหมายถึงความรุนแรง

3) สัญลักษณ์ (Symbol) สัญญะประเภทนี้ไม่มีความเป็นสากลมากที่สุด จริงอยู่ที่สัญลักษณ์บางอย่างอาจเป็นที่รู้จักและเข้าใจกันในวงกว้างจนเสมือนได้รับการยอมรับว่าเป็นสากล แต่หากพิจารณาแล้ว โดยตัวสัญลักษณ์เองอาจไม่ได้มีความเกี่ยวพันกับวัตถุหรือสัญญะที่อ้างถึง เช่นธงชาติหมายถึงประเทศและความเป็นชาติ เครื่องหมายที่มีเส้นสองเส้นตัดกันในแนวดิ่งและแนวนอนอาจหมายถึงการเพิ่มจำนวนเข้าไป (เครื่องหมายบวก) หากเป็นสีแดงอาจหมายถึงสถานพยาบาล (เครื่องหมายกาชาด) หากเส้นแนวดิ่งยาวกว่าเส้นแนวราบหมายถึงคริสตศาสนา (เครื่องหมายกางเขน) แต่ก็มีสัญลักษณ์อีกหลายอย่างที่เข้าใจกันเฉพาะกลุ่มหรือสังคม และสัญลักษณ์อย่างหนึ่งอาจมีความหมายคนละอย่างเมื่อใช้ในต่างสังคม เครื่องหมายธรรมจักรอาจไม่เป็นที่เข้าใจในสังคมที่ไม่ได้นับถือพุทธศาสนา ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดคือภาษาพูดและภาษาเขียน

กระนั้น ในวรรณกรรมหลายๆ เรื่องมีการ “สร้างระบบ” ของสัญลักษณ์ขึ้น แต่ความหมายที่เกิดขึ้นก็คือความหมายเฉพาะในบริบทของวรรณกรรมเรื่องนั้น เราอาจวิเคราะห์วิธีการสร้างระบบสัญลักษณ์ให้เกิดความหมายนี้ได้ว่าสัญลักษณ์กับวัตถุหรือสัญญะที่อ้างถึงต้องมีลักษณะร่วมบางประการที่เหมือนกัน (same common characteristic) นำมาเปรียบเทียบกัน ตัวอย่างเช่นบทละครเรื่องตุ๊กตาแก้ว (The Glass Menagerie) ของเทนเนสซี วิลเลียมส์

(Tennessee Williams) สร้างระบบสัญลักษณ์อย่างเป็นเอกภาพตลอดทั้งเรื่อง นับตั้งแต่ชื่อเรื่องที่แปลว่าฝูงสัตว์แก้ว (Menagerie หมายถึงสวนสัตว์ที่รวบรวมสัตว์หายาก) วัตถุหรือสัญญะที่อ้างถึงคือลอรา (Laura) ตัวละครสำคัญในเรื่องที่เป็นหญิงสาวผู้มีความงามน่าทะนุถนอม หาได้ยากในบรรดาผู้หญิงทั่วไป แต่เปราะบาง แตกสลายได้ง่ายเปรียบประดุจตุ๊กตาแก้ว ในเรื่องยังมีการใช้สัญลักษณ์อื่นในระบบเดียวกันนี้เพื่อหมายถึงลอรา เช่น กุหลาบสีฟ้า หมายถึงกุหลาบที่สวยงาม แต่เป็นสีฟ้า ซึ่งไม่ใช่สีของกุหลาบ ยูนิคอร์น หมายถึงม้าที่งดงาม แต่มีเขางอกตรงหน้าผาก และมีอยู่ในเทพนิยาย ไม่ใช่โลกแห่งความจริง

ผู้กำกับการแสดงจึงอาจ “สร้างระบบ” สัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายในละครได้ โดยคำนึงถึงลักษณะร่วมบางประการที่เหมือนกันของตัวสัญลักษณ์กับวัตถุหรือสัญญะที่อ้างถึงนี้ มิใช่สร้างขึ้นอย่างเปะปะ หาจุดร่วมไม่ได้ หรือไม่มีเอกภาพ ใช้ไม่สม่ำเสมอ ก็จะทำให้กระบวนการทำความเข้าใจสัญลักษณ์ของผู้ชมเกิดขึ้นได้ยาก และอาจทำให้การชมละครขาดอรรถรสไปได้ ดังที่เราจะเห็นได้จากประวัติศาสตร์ของละครตะวันตก เมื่อละครแนวสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) เกิดขึ้นเพื่อต่อต้านละครแนวสัจจนิยมและธรรมชาตินิยม (Realism and Naturalism) ด้วยเหตุผลที่ว่า มีความจริงบางอย่างที่ละครสัจจนิยมและธรรมชาตินิยมไม่สามารถนำเสนอได้ เพราะไม่ใช่ความจริงที่สามารถสัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้า เช่นความตาย ความดี ความชั่ว ความรัก จึงมีการสร้างสรรค์ละครแนวสัญลักษณ์นิยมขึ้นเพื่อเสนอความจริงเหล่านี้ แต่ละครสัญลักษณ์นิยมอย่างแท้นั้นมีอายุอยู่ได้เพียงไม่นาน อาจเป็นเพราะเหตุผลที่ผู้ชมเข้าถึงยาก ต้องอาศัยประสบการณ์ร่วม ประสบการณ์ชีวิต ทักษะในการตีความซึ่งแต่ละคนมีไม่เท่ากัน แต่ละครสัญลักษณ์นิยมใช่ว่าจะสูญหายไปจากศิลปะการละครสมัยใหม่ เพราะอิทธิพลของการใช้สัญลักษณ์ยังคงสอดแทรกอยู่ในละครสมัยใหม่แนวต่อๆ มาตราบจนปัจจุบัน

โรลองด์ บาร์ธ (Roland Barthes) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส ให้ความสำคัญกับความหมายโดยอรรถ (Denotative Meaning) และความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) ที่โซสซูร์เคยกล่าวถึง แต่บาร์ธเสนอมุมมองที่ลึกซึ้งมากขึ้นและน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง จนทำให้แนวคิดของบาร์ธส่งอิทธิพลต่อแนวทางวิเคราะห์การเมือง บาร์ธเสนอว่าบางครั้งความหมายโดยนัยก็อาจถูกยกระดับให้กลายเป็นความหมายโดยอรรถได้ด้วยปัจจัยแห่งอำนาจ (Power) เช่นคำว่า “พ่อ” ในความหมายสากล “พ่อ” ของแต่ละคนอาจแตกต่างกันไป บางคนอาจนึกถึงพ่อด้วยความรัก ความขมขื่น ความน้อยเนื้อต่ำใจ บางคนอาจไม่เคยรู้จัก ไม่เคยเห็นหน้าพ่อ แต่ในบริบทของประเทศไทยเหมือนเอ่ยถึง “วันพ่อ” สัญญะที่อ้างถึงจะมุ่งตรงไปที่ความหมายเดียว พ่อในความหมายนี้จึงหมายถึงความรัก ความเมตตากรุณา ความเสียสละ ความทุ่มเทด้วยหยาดเหงื่อเพื่อ “ลูก” ทุกคนที่เป็นคนไทย ในที่นี้ความหมายโดยนัยจึงกลายเป็นความหมายโดยอรรถ นอกจากนี้บาร์ธยังกล่าวถึงมายาคติ (Mythology) ที่เป็นปัจจัยสำคัญในการ “จำกัด” ความหมายไว้ไม่ให้เป็นอื่น เช่นความหมายของคำ

ว่า “คอมมิวนิสต์” “เผด็จการ” หรือเราอาจคุ้นเคยกับ “เหลือง” หรือ “แดง” ในบริบททางการเมืองของไทย ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้ว สัญญะที่อ้างถึง (บุคคล) ว่าเป็นเหลืองหรือแดง แท้จริงแล้วอาจไม่ใช่เหลืองหรือแดงตามความหมายถูกจำกัดด้วยมายาคติ หรืออาจไม่ใช่เหลืองหรือแดงเลยด้วยซ้ำ

เมื่อเราได้ศึกษา ทำความเข้าใจกับแนวคิดสัญวิทยาเหล่านี้ นอกจากจะช่วยให้เราเข้าใจบทละครในแง่กระบวนการสื่อความหมายแล้วยังช่วยให้มุมมองของผู้กำกับการแสดงแจ่มชัดขึ้นว่าเราจะสื่อสารอย่างไร บทละครเรื่อง “แม่กล้าหาญกับลูกๆ ของเธอ” (Mother Courage and Her Children) ของ แบร์ทอลท์ เบคชท์ (Bertolt Brecht) นักการละครผู้ยิ่งใหญ่ชาวเยอรมันเป็นตัวอย่างของละครที่เราสามารถนำเอาแนวคิดเชิงสัญวิทยามาวิเคราะห์ได้ดี ละครประกอบไปด้วยความหมายโดยอรรถ ความหมายโดยนัย กล่าวคือเบรคชท์สร้างเรื่องราวโดยใช้เหตุการณ์สงครามศาสนาที่กินระยะเวลายาวนานในยุโรปเป็นความหมายโดยอรรถ แต่ความหมายโดยนัยที่เรารับรู้ได้มาตราบจนปัจจุบันคือ ไม่ว่าสงครามใดๆ ก็ไม่เคยสร้างประโยชน์แท้จริงให้แก่ใครก็ตาม เหมือนแม่กล้าหาญที่ต้องสูญเสียลูกไปทีละคน ลูกชายคนรองของแม่กล้าหาญมีชื่อว่าสวิสชีส (Swiss Cheese) แต่สวิสชีสกลับเป็นลูกชายคนแรกที่แม่กล้าหาญต้องสูญเสียไปเพราะสงครามและความ “ซื่อเกินไป” ของเขาเอง สวิสชีสถูกยิงร่างจนพรุน ทำให้เรานึกถึงลักษณะของสวิสชีสที่เป็นเนยแข็งชนิดหนึ่งที่มีรูพรุน ชื่อของตัวละครตัวนี้จึงเป็นทั้งดัชนีและสัญลักษณ์ นอกจากนี้เบรคชท์ยังให้ความสำคัญกับทิศทางการเคลื่อนไหวของตัวละคร (Blocking) และการจัดวางองค์ประกอบของภาพบนเวทีให้เป็นภาพที่สื่อความหมาย ซึ่งหากเราไม่ได้ยินเสียง แต่เพียงมองแค่ภาพก็จะเข้าใจความหมายได้เช่นกัน หรือในละครเรื่อง “แสงเทียน” (The Candlelight Blues) ที่จัดแสดงที่โรงละครแบล็กบ็อกซ์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ตอนจบของฉากสำคัญในเรื่อง ผู้กำกับการแสดงเลือกให้ “แสงเทียน” ตัวละครเอกขับร้องเพลงพระราชนิพนธ์ “แสงเทียน” จนจบลงที่ถ้อยคำสุดท้ายแล้วตัดเครื่องดนตรีทุกชิ้นออกไปทันควันพร้อมๆ กับแสงบนเวทีที่ดับลงทันที (Black Out) แทนที่จะใช้การค่อยๆ ไล่แสงให้จางจนมืด (Fade Out) ล้วนสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ของ “พ่อ” ที่จากไปเหมือนเทียนที่ดับลง และแสงสว่างในชีวิตของลูกก็เหมือนดับลงพร้อมกัน และหากเราจะมองในมิติที่กว้างออกไป ละครทุกเรื่องสามารถเป็นได้ทั้งไอคอน ดัชนี และสัญลักษณ์ กล่าวคือละครเป็นไอคอน เพราะใช้มนุษย์ที่เหมือนเราถ่ายทอดเรื่องราวการแสดง ละครเป็นดัชนี เพราะตัวละครหรือเรื่องราวเหล่านั้นอาจไม่ตรงกับเราเสียทีเดียว แต่ก็มีส่วนหนึ่งของเราอยู่ในนั้น ไม่ว่าจะเป็นความรัก ความทะยานอยาก ความผิดหวัง ละครเป็นสัญลักษณ์ เพราะเราอาจใช้ละครเรื่องนั้นเป็นตัวแทนความหมายอื่นใด เช่นแทนความรักอาลัย แทนการต่อต้าน แทนค่านิยมและนโยบายของรัฐบาล

4.3.2.2 สัญวิทยาใน “ลอดิลกล่มฟ้า”

ในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ผู้วิจัยค้นพบว่านาฏยลีลาการฟ้อนเจิงดาบของนายมานพ ยาระณะ หรือพ่อครูพันมีความเป็นสัญญะทั้งในระดับไอคอน ดัชนี และสัญลักษณ์ ดังนี้

ระดับไอคอน แม่ท่าต่างๆ คือสัญญะแทนมนุษย์ที่กำลังเตรียมพร้อม ระแวดระวัง มีสมาธิอยู่กับคู่ต่อสู้ ด้วยการถือดาบไว้สองมือ ถือเป็นศิลปะการแสดงที่ถอดสัญญะจากศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว เราจึงยังเห็นลีลาของแม่ท่าการต่อสู้ต่างๆ ทั้งที่การแสดงฟ้อนเจิงอาจไม่มีคู่ต่อสู้หรือแม้แต่การปะทะกันด้วยอาวุธเลย

ระดับดัชนี แบ่งออกเป็นดัชนีที่แทนสัญญะของมนุษย์และสัญญะของสัตว์ โดยถอดเอาท่าทาง กิริยาของมนุษย์หรือสัตว์มาประดิษฐ์สร้างสรรค์ให้เป็นลีลาการฟ้อน เช่น ท่าสีไคลเลียนแบบการถูขี้ไคล ท่าเขยาะก่า เลียนแบบการไล่นกกา ท่าสาวไหมแมงบ้ง เลียนแบบหนอนผีเสื้อที่สร้างรังเพื่อห่อหุ้มตัวเอง

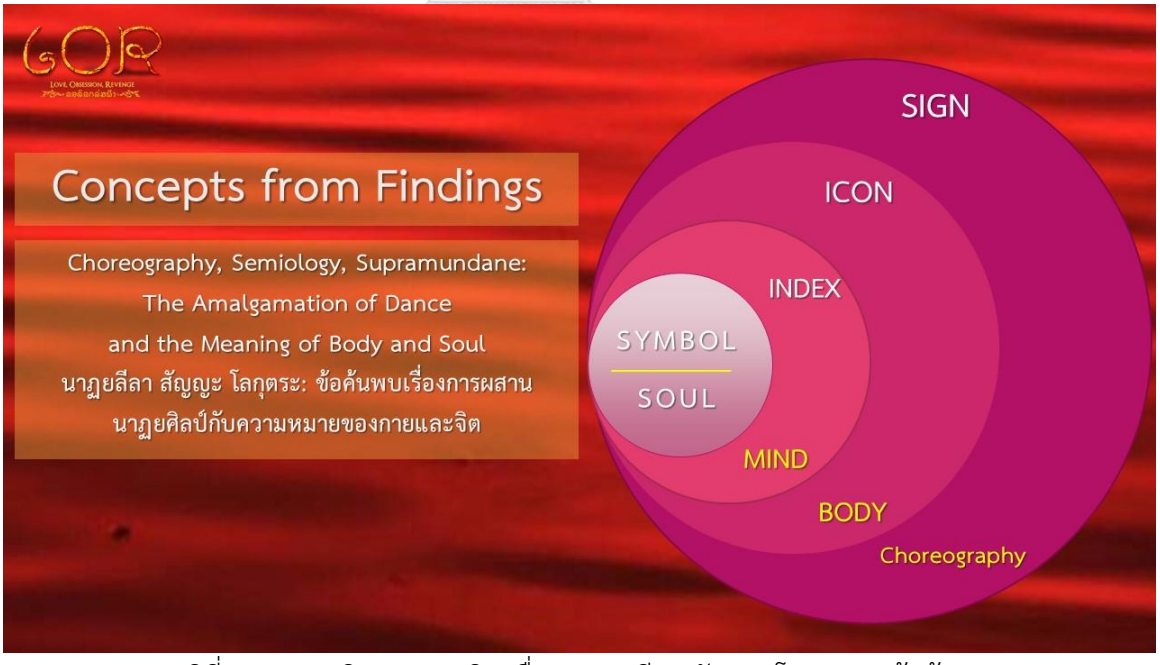
ระดับสัญลักษณ์ ผู้วิจัยมีความเห็นว่ามีความสำคัญและมีคุณค่าสูงสุดที่ทำให้นาฏยลีลาการฟ้อนเจิงดาบของพ่อครูพันมีความเป็นอัตลักษณ์อย่างยากจะหาใครเสมอเหมือน เพราะการก้าวขั้นความหมายเชิงสัญวิทยาจากรูปธรรมไปสู่นามธรรม จากระดับไอคอนและดัชนีที่เป็นเพียงการเลียนแบบไปสู่ระดับสัญลักษณ์ที่แทนความหมายเชิงโลกุตระ เช่น ท่าสาวไหมแมงบ้ง ระดับไอคอนหมายถึงมนุษย์ผู้เตรียมการต่อสู้ ระดับดัชนีหมายถึงหนอนผีเสื้อที่กำลังสร้างรังเพื่อห่อหุ้มตนเอง ระดับสัญลักษณ์หมายถึงการขอให้ความดีคุ้มครองเป็นเกราะป้องกันภัย อันสืบเนื่องจากความเชื่อที่ว่าขณะที่หนอนผีเสื้อสร้างรังจะร่ายคาถาเก้ากลุ่มเพื่อคุ้มกันภัยไปด้วย ผู้วิจัยได้สร้างตารางระดับความหมายเชิงสัญญะเพื่อแสดงข้อค้นพบนี้ให้ชัดเจนขึ้น ดังนี้

ตารางที่ 4.7 ตารางแสดงระบบสัญวิทยาของนาฏยลีลาการฟ้อนเจิงดาบ
ในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า”
ที่มา: ผู้วิจัย

ชื่อท่า	**ความหมายระดับไอคอน (Icon)**	**ความหมายระดับดัชนี (Index)**	**ความหมายระดับสัญลักษณ์ (Symbol)**
สางหลวง	มนุษย์ผู้มีความพร้อม	วงเกวียน ล้อเกวียน	การมีธรรมประจำใจในทุกย่างก้าว
ตบมะผาบ	มนุษย์ผู้มีความคล่องแคล่วเชิงต่อสู้	การข่มขวัญคู่ต่อสู้	ระแวดระวังมีสมาธิ ความดีพิทักษ์รักษาในทุกส่วนของร่างกาย
ขอพรแม่พระธรณี	มนุษย์ผู้มีความนอบน้อมต่อแผ่นดิน	การบูชาบุญคุณแผ่นดิน	ความกตัญญูกตเวทีปกปักรักษาผู้ประพฤติดี
เขยาะก่ำ	มนุษย์ผู้รู้จักป้องกันตัว	ไล่ศัตรูหรือคู่ต่อสู้เหมือนการไล่กา	ไล่โพยภัยภยันตรายด้วยศรัทธาและความดี
ปรมะ	มนุษย์ไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ช่วยคุ้มครอง	มนุษย์ผู้มีศาสนาเป็นที่ยึดเหนี่ยว	พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อท่า	ความหมายระดับไอคอน (Icon)	ความหมายระดับดัชนี (Index)	ความหมายระดับสัญลักษณ์ (Symbol)
สีไคล	มนุษย์ระมัดระวังศัตรู	มนุษย์ถูครากบเหงื่อไคล	พึงระมัดระวังและกำจัดกิเลสให้จิตใจบริสุทธิ์อยู่เสมอ
บูชาตะวัน	มนุษย์เคารพธรรมชาติ	ขอพลังจากดวงอาทิตย์	ธรรมะ หรือธรรมชาติคือปัญญาส่องนำทาง



แผนภูมิที่ 2 : แผนภูมิแสดงแนวคิด เรื่อง นาฏยลีลา สัญญะ โลกุตระ : ข้อค้นพบเรื่องการผสานนาฏยศิลป์กับความหมายของกายและจิต

ที่มา : ผู้วิจัย

จากแผนภูมิข้างต้น ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นว่าสัญญะคือนาฏยลีลา เปรียบเสมือนเปลือกนอกสุดที่ห่อหุ้มความหมาย เมื่อเราเจาะลึกเข้าไปยังเนื้อใน เราจะพบความหมายในหลายระดับ ไอคอน เปรียบเสมือนร่างกาย เราเห็นตามความหมายที่ตาเห็น ดัชนีคือความหมายระดับความคิด บอกให้เรารู้ว่าศิลปินกำลังคิดถึงอะไร หรือเลียนแบบความหมายของสิ่งใด ในกระบวนท่าฟ้อนเจิงของพ่อครูในแต่ละสำนักมีความแตกต่างหลากหลาย และความหมายระดับลึกอาจสิ้นสุดแค่ระดับดัชนี เช่น เลียนแบบสัตว์ต่างๆ มี เสือ กา เป็นอาทิ แต่พ่อครูพัน มานพ ยาระณะ ยังมีความหมายในระดับลึกที่สุดคือระดับสัญลักษณ์ ซึ่งเปรียบเสมือนวิญญาณ เป็นโลกุตรธรรมที่เกิดจากศรัทธาของศิลปิน แผนภูมิจึงแสดงให้เห็นถึงความหมายในแต่ละระดับที่มุ่งตรงสู่ระดับจิตวิญญาณ

4.3.3 การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์และอติรูปสภาวะ: ข้อค้นพบเรื่องลักษณะร่วมในจุดมุ่งหมายสูงสุดของการแสดง ระหว่างละครโศกนาฏกรรมตะวันตก กับ “ลอดิลกล่มฟ้า”

ผู้วิจัยได้ค้นพบว่าจุดมุ่งหมายสูงสุดของละครโศกนาฏกรรมตะวันตกหรือการชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) สามารถเกิดขึ้นได้กับละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” เช่นกัน ทั้งนี้เพราะมีลักษณะร่วมคือความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับความศรัทธาในศาสนา ในสมัยกรีก ทั้งผู้จัดการแสดง นักแสดง ผู้ชมทุกคนล้วนมีวัตถุประสงค์ร่วมกันคือร่วมกิจกรรมการละครเพื่อเป็นการสรรเสริญบูชาเทพเจ้าไดโอนีซุส การชมละครจึงไม่ต่างจากการประพฤติธรรมและขัดเกลา ชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ ด้วยผู้ชมปลดปล่อยอารมณ์ที่หมักหมม ตกตะกอนไปจากการมีอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร ทั้งสุข ทุกข์ สงสาร กลัว จนเกิดความสว่างในปัญญา ละครตะวันออกมีที่มาจากศาสนาและความเชื่อไม่ต่างกัน เช่นละครบาหลี (Balinese Drama) จึงเกิดบรรยากาศเข้มขลังบางอย่างที่ชวนให้ตรึงใจ น่าศรัทธา ปีเตอร์ บรูค (Peter Brook) นักการละครและผู้กำกับการแสดงคนสำคัญในศตวรรษที่ 20 ได้เรียกละครที่มีที่มาจากศาสนาและความเชื่อ ความศรัทธานี้ว่า “ละครศักดิ์สิทธิ์” (Holy Theatre) สำหรับนาฏยศิลป์ไทยมีความศักดิ์สิทธิ์ที่เห็นได้ชัดเช่นพิธีไหว้ครู การเคารพเศียรครู แต่สำหรับผู้ชมแล้ว ยังไม่มีงานวิจัยที่ศึกษาว่าผู้ชมไปสู่สภาวะการชำระล้างจิตใจให้บริสุทธิ์หลังจากการชมการแสดงได้หรือไม่ อย่างไร สำหรับผู้วิจัยมีความเห็นว่า ผู้ชมน่าจะไปสู่ระดับสุนทรียะ คือการยกระดับจิตใจให้งดงามด้วยศิลปะได้ เพราะผู้ชมนาฏยศิลป์ไทยมักชมความงามของกระบวนท่ารำมากกว่ามุ่งแสวงหาแก่นความคิดจากเรื่อง

ละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” พบว่าแก่นความคิดของเรื่องที่เกี่ยวกับเรื่อง “กรรม” ทำให้ผู้ชมค้นพบความสว่างทางปัญญา (Enlightenment) และนำไปสู่การชำระจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) ได้ตามแนวทางของโศกนาฏกรรมกรีก ยิ่งไปกว่านั้น ในส่วนของนักแสดงเอง ก็ได้ค้นพบ “ความศักดิ์สิทธิ์” ทั้งจากแก่นความคิดของเรื่อง และจากกระบวนท่าของการฟ้อนเจิงที่แฝงความหมายเชิงพุทธธรรมอันลึกซึ้ง ทำให้เกิดความศรัทธา ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญที่นำไปสู่ความศักดิ์สิทธิ์นั้น

หากจะเปรียบเทียบกับโศกนาฏกรรมกรีก ในเทศกาลซิตี้ ไดโอนีเซีย (City Dionysia) ที่มีขึ้นเพื่อสรรเสริญเทพเจ้าไดโอนีซุสนั้น ประชาชนผู้ร่วมงานที่ทำหน้าที่แห่แหนรูปปั้นของเทพเจ้าไดโอนีซุสได้ดื่มเหล้าองุ่นที่ถือเป็นสัญลักษณ์ของเทพเจ้าไดโอนีซุสแล้วรู้สึกว่ามีส่วนหนึ่งของเทพเจ้าอันศักดิ์สิทธิ์อยู่ในร่างกายของตนเอง จึงเกิดความภาคภูมิใจ เชื่อมั่นในตนเอง ร้องเพลงสรรเสริญบูชาเทพเจ้าที่เรียกว่า “ดิธีแรมป์” (Dithyramb) ออกมาตลอดระยะทางด้วยความรู้สึกฮึกเหิม ผู้วิจัยพบว่าภาวะศักดิ์สิทธิ์ในตนเอง เพราะรู้สึกเหมือนมีส่วนหนึ่งของความศักดิ์สิทธิ์อันเกิดจากความศรัทธาในความดีเกิดขึ้นในตัวนี้ หรือที่เรียกว่า “อติรูปสภาวะ” (Superorganic) สามารถเกิดขึ้นได้กับละครไทยและนาฏยศิลป์ไทย ดังที่เกิดขึ้นในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” และสอดคล้องกับความรู้จากประสบการณ์การกำกับการแสดงละครของผู้วิจัย โดยจะอภิปรายดังต่อไปนี้

4.3.3.1 อติรูปสภาวะในการละคร

Superorganic นัยหนึ่งอาจถือเป็นศัพท์เฉพาะในการศึกษาทางวัฒนธรรม แต่ในความหมายโดยกว้างเชิงสังคมวิทยา หมายถึงระดับการรวมตัวของสิ่งมีชีวิตที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อกันปฏิบัติสอดคล้องในแนวทางเดียวกันจนเกิดเป็น “สิ่งมีชีวิต” ในเชิงสัญลักษณ์ที่เรียกว่า “วัฒนธรรม” นิยพรรณ วรรณศิริ อธิบายคำว่า “Superorganic” ไว้ว่า มาจากคำว่า “ Super” ที่แปลว่า “เหนือ” หรือ “นอกเหนือ” สมาสเข้ากับคำว่า “Organ” หรือ “Organism” ที่แปลว่า “ตัวตน” “รูปร่าง” หรือ “สาร” หมายถึง “นอกเหนือจากตัวตนที่มันเป็นอยู่” (นิยดา วรรณศิริ, 2550:52) ผู้วิจัยเสนอคำว่า “อติรูปสภาวะ” เพื่อใช่อธิบายความหมายในทางการละคร มาจากคำว่า “อติ” แปลว่า “เหนือ” สมาสกับคำว่า “รูป” คือ “ความเป็นรูปร่างที่สัมผัสได้”หรือลักษณะของสารที่รวมตัวกันในทางชีววิทยา และ “สภาวะ” คือ “สภาพที่ปรากฏ หรือที่เป็นอยู่” หมายถึง “สภาวะที่เหนือกว่ารูปร่างที่ปรากฏ”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

“อติรูปสภาวะ” ในการละครไทยไม่ใช่สิ่งที่เพิ่งค้นพบใหม่ เพราะเป็น “วัฒนธรรม” ที่สืบทอดมาเนิ่นนาน เพียงแต่ยังไม่มีผู้ใดกำหนดคำเรียกสภาวะดังกล่าวเพื่อประโยชน์ในการศึกษาและวิเคราะห์ถึงบทบาท อิทธิพล และผลกระทบที่มีต่อการแสดง และอาจนำไปศึกษาเชิงเปรียบเทียบเพื่ออธิบายพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคม ตัวอย่างของอติรูปสภาวะในการละครไทย เช่น หัวโขน ในทางชีววิทยาอาจกล่าวได้ว่าประกอบด้วยสสารหรือวัสดุต่างๆ เช่น กระดาษฟาง สี ปูน กระจก เพชรที่ประกอบกันขึ้นเป็นหน้ากากที่ใช้สวมครอบศีรษะสำหรับใช้ในการเล่นโขน ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 3 ลักษณะคือ ศีรษะยักษ์ ศีรษะลิง และศีรษะฤาษี หรือเทพเจ้า ในทางศิลปกรรม หัวโขนถือเป็นประณีตศิลป์อันละเอียดอ่อนที่ต้องใช้ฝีมือของช่างสิบหมู่ แต่ด้วยวิถีปฏิบัติที่สืบทอดกันมาหัวโขนเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อ และประเพณีในการแสดง เช่น นักแสดงโขนจะต้องผ่านพิธีไหว้ครูจึงจะออกแสดงได้ ครูจะต้องทำ “พิธีครอบ” ให้กับศิษย์ ผู้ที่เป็นช่างทำหัวโขนก็ต้องผ่านพิธี

ไหว้ครูและครอบครูมาก่อน พิธีครอบครูถือเป็นพิธีศักดิ์สิทธิ์ ศีรษะครูที่ใช้ครอบคือพระภรตฤาษี พระพิราพ พระคเณศเป็นต้น หัวโขนที่เป็นศีรษะครูจึงมี “อติรูปสภาวะ” คือมีความศักดิ์สิทธิ์เหนือกว่ารูปร่างที่ปรากฏ หัวโขนที่ผ่านการทำพิธีจึงไม่ได้มีสภาวะเป็นเพียงหน้ากากสำหรับใช้สวมในการแสดงเท่านั้น แต่มีอติรูปสภาวะในเชิงสัญลักษณ์และเป็นนามธรรม ทำให้เกิดความเคารพยำเกรงและเกิดเป็นประเพณีความเชื่ออื่นๆ ตามมา เช่น มีการประดิษฐานศีรษะครูไว้เพื่อสักการะเมื่อจะออกแสดง ก่อนแต่งกายก็ต้องมีการไหว้ครู ก่อนสวมหัวโขนก็ต้องไหว้ครู หัวโขน ชฎา เครื่องสูงประดับศีรษะทั้งหลายจะไม่วางไว้ในที่ต่ำ หรือวางกับพื้น ไม่ข้าม เพราะถือเป็นของสูง ของมีครู การเก็บหัวโขนเมื่อแสดงแล้วก็ต้องเก็บรักษาให้เป็นระเบียบ แยกระหว่างศีรษะยักษ์และศีรษะลิงโดยมีศีรษะฤาษีคั่น จะไม่เก็บรวมปะปนกันโดยเด็ดขาด อติรูปสภาวะนี้ยังมีอยู่ในเครื่องประกอบการแสดงอื่นๆ เช่นดาบที่ใช้ในการแสดง จะไม่นำมาเล่นกันนอกเวทีและไม่เดินข้ามโดยเด็ดขาด ปัจจุบันนี้มีการปั้นหัวโขนเพื่อขายเป็นสินค้า มีทั้งขนาดใหญ่และขนาดเล็ก ชาวต่างชาติที่นิยมซื้อหัวโขนไปเป็นเครื่องประดับตกแต่งบ้านมองในด้านความงามทางศิลปกรรม แต่สำหรับคนไทยไม่เป็นที่นิยม เพราะหัวโขนไม่ได้เป็นเพียงแค่หัวโขน หรืองานศิลปกรรมเท่านั้น แต่มีวัฒนธรรม ความเชื่อแฝงอยู่ด้วย ทำให้หัวโขนมีอีกสภาวะหนึ่งซึ่งเหนือกว่ารูปร่างวัสดุที่ประกอบกันขึ้นในสภาวะที่สัมผัสได้ นั่นคือ อติรูปสภาวะ

หุ่นกระบอกก็เช่นกัน เมื่อสร้างเสร็จแล้วจะต้องผ่านพิธีไหว้ครู ทันทีที่ผ่านพิธีกรรม จากตุ๊กตาธรรมดาก็จะกลายเป็นหุ่นที่มี “ชีวิต” และมีความศักดิ์สิทธิ์

อติรูปสภาวะในการละคร นอกจากจะมีในเครื่องแต่งกาย เครื่องประกอบการแสดงแล้ว ตัวละครและตัวนักแสดงเองก็อาจก้าวเข้าสู่อติรูปสภาวะได้เช่นกัน ดังในกรณีมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติเรื่องพระมหาชนก ด้วยเหตุที่ที่มาของเรื่องมาจากพระไตรปิฎก และพระมหาชนกคือการเสวยชาติเพื่อบำเพ็ญบารมีด้านความเพียรของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า นอกจากนี้ “พระมหาชนก” ฉบับที่นำมาแสดงเป็นบทละครที่ดัดแปลงจากพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ โดยตัววรรณกรรมเองจึงมีอติรูปสภาวะ และตัวละครคือพระมหาชนก ก็มีอติรูปสภาวะด้วยเช่นกัน เพราะนอกจากจะเป็นพระชาติหนึ่งของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแล้ว ยังเป็นสัญลักษณ์ที่หมายถึงพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ อีกด้วย นักแสดงที่จะสวมบทบาท “พระมหาชนก” จึงรู้สึกว่า บทบาทนี้เป็นบทที่ศักดิ์สิทธิ์ สูงส่ง และนักแสดงจะต้องประพฤติปฏิบัติตัวให้ดี ให้สะอาด บริสุทธิ์ เพื่อที่จะสวมบทบาทศักดิ์สิทธิ์นี้ได้

ในการกำกับการแสดงนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติเรื่องพระมหาชนก ผู้วิจัยสังเกตได้ถึงพฤติกรรมของนักแสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งพระมหาชนก ว่าก่อนการซ้อมจะต้องมีการสำรวมจิตอธิษฐาน เพื่อรำลึกถึงคุณครูบาอาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และขอขมาในการที่จะก้าวล่วงไปสวมบทบาทของพระมหาชนกที่ถือเป็นของสูง ผู้แสดงเป็นพระมหาชนกได้ให้ข้อมูลว่า เมื่อทราบว่าจะต้อง

รับบทเป็นพระมหาชนก ก็เกิดความรู้สึกว่าจะต้องเคารพ และตั้งใจทุ่มเทให้กับบทนี้มากเป็นพิเศษ และรู้สึกว่า การจะ “เข้าถึง” ตัวละคร นอกจากอาศัยการตีความหมายอย่างลึกซึ้ง การยึดถือที่ความต้องการของตัวละครตามทฤษฎีละครตะวันตกแล้ว ผู้แสดงยังรู้สึกว่า เขาจะต้องทำกายและใจให้สะอาดบริสุทธิ์ จึงจะ “เข้าถึง” และ “เชื่อ” ว่าตนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตัวละครได้ ดังนั้นตลอดระยะเวลาการทำงาน ทั้งช่วงซ้อมและช่วงแสดงจริง เขาจะถือศีลห้าอย่างเคร่งครัด และรับประทานอาหารมังสวิรัติ เพื่อให้ร่างกายและจิตใจสะอาดบริสุทธิ์ ในแง่นี้ย่อมหมายถึง นักแสดงกำลังยกระดับร่างกายและจิตใจของตนให้เข้าสู่อติรูปสภาวะด้วยนั่นเอง ในส่วนของนักแสดงคนอื่นๆ และทีมงาน จะให้ความเคารพการซ้อม เพราะถือว่าเรื่องราวนี้เป็นของสูง จะทำเล่นไม่ได้ อติรูปสภาวะจึงก่อให้เกิดผลดีคือนักแสดงมีสมาธิ มีความตั้งใจ มีความสงบสำรวม ทำให้บรรยากาศในการซ้อมเป็นไปด้วยดีแม้จะต้องอาศัยนักแสดงมากถึง 300 คน และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อมี “พระมหาชนก” ร่วมอยู่ในการซ้อมนั้น เราจะสังเกตเห็นอติรูปสภาวะได้อย่างชัดเจน เพราะนักแสดงคนอื่นจะไม่มองนักแสดงผู้สวมบทบาทเป็นพระมหาชนกในฐานะนักแสดงด้วยกันอีกต่อไป แต่จะมองที่อติรูปสภาวะคือเป็นพระมหาชนก

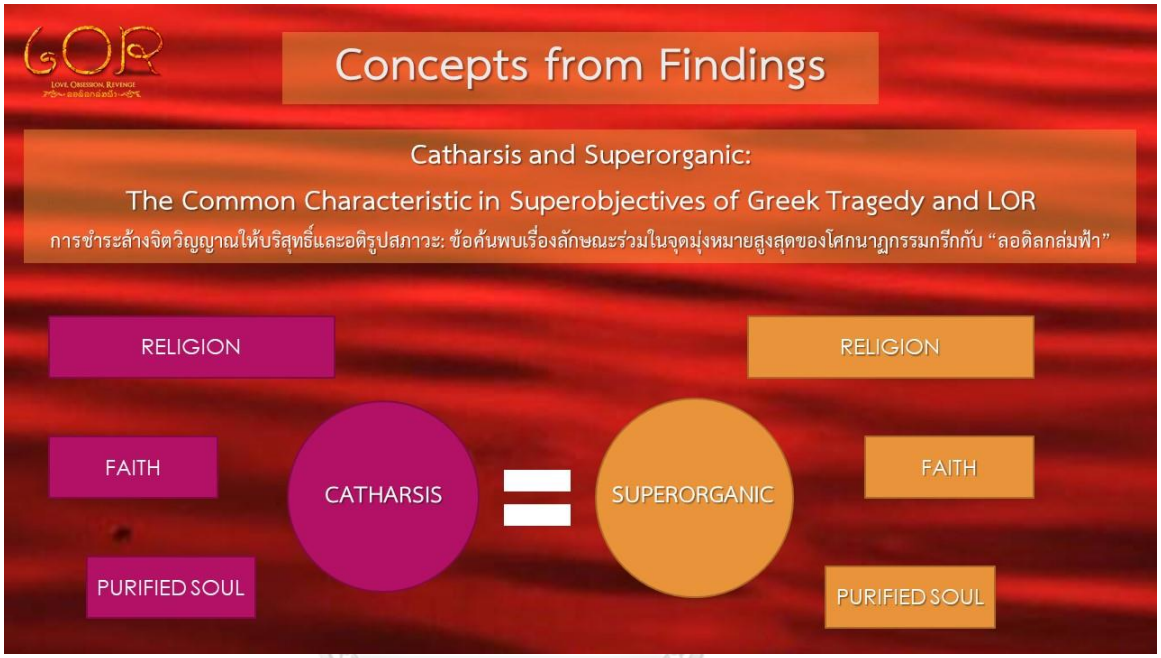
มีข้อแตกต่างที่น่าสนใจระหว่างแนวทางการแสดงแบบตะวันตกและอติรูปสภาวะที่เกิดขึ้นในมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติเรื่อง “พระมหาชนก” กล่าวคือ ในทฤษฎีการแสดงตะวันตก นักแสดงจะ “เป็น” ตัวละคร มีความต้องการอย่างตัวละคร คิดอย่างตัวละคร เชื่อในสถานการณ์ที่กำหนดให้ (Given Circumstances) เช่นเดียวกับตัวละคร กล่าวคือ “นักแสดง” และ “ตัวละคร” จะกลมกลืนกลายเป็นคนเดียวกัน หนึ่งเดียวกัน แต่ในฉากเมืองอวิชชา เมื่อพระมหาชนกมองไปยังเมืองของพระองค์ เห็นเหล่าพสกนิกรตกอยู่ในอวิชชา ยื้อแย่งทำลายต้นมะม่วงที่ออกผลด้วยความโลภและหวังประโยชน์ส่วนตัว พสกนิกรเหล่านั้นเหมือนแหวกว่ายอยู่ในมหาสมุทรแห่งกิเลส นักแสดงผู้แสดงเป็นพระมหาชนกให้ข้อมูลว่า ความรู้สึกที่เกิดขึ้นเมื่อแสดงฉากนี้คือ เกิดความสะเทือนใจเนื่องจากอารมณ์ร่วม (Involvement) ที่มีในฐานะที่ตน “เป็น” พระมหาชนก และในขณะเดียวกันความรู้สึกที่เกิดขึ้นอีกส่วนหนึ่งคือ ความสะเทือนใจและซาบซึ้งใจ ด้วยตระหนักว่า พระมหาชนกคือสัญลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ในส่วนของผู้ชม ฉากนี้นับเป็นฉากสำคัญที่ผู้ชมพากันกล่าวถึงว่าเป็นฉากที่สะเทือนใจมาก ผู้ชมจำนวนมากเสียน้ำตาเมื่อชมฉากนี้ ผู้ชมให้ความเห็นว่า เมื่อมองเห็นภาพพระมหาชนกมองพสกนิกรที่แก่งแย่งทำลายบ้านเมืองแล้วไม่ได้เห็นนักแสดงในฐานะนักแสดง ไม่ได้เห็นนักแสดงในฐานะพระมหาชนก แต่เห็นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ นั่นหมายความว่า ผู้ชมมองเห็น “อติรูปสภาวะ” ของบทพระมหาชนกได้ชัดเจนมากกว่าเห็นตามสภาวะที่เป็นอยู่จริง หากเรายึดถือตามทฤษฎีมานุษยวิทยา Superorganic คือ ระบบสังคมและวัฒนธรรม อติรูปสภาวะในการละครจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อนักแสดงหรือผู้ชมอยู่ในวัฒนธรรมเดียวกัน

ในนาฏกรรมร่วมสมัยเรื่อง “เยิรพระยม” บทของ “เขา” ผู้อยู่ในความฝันของยายหลาน คือสัญลักษณ์ของ “พระยม” ในคติความเชื่อแบบไทย หากแต่ “พระยม” ใน “เยิรพระยม” คือเทพผู้เปี่ยมด้วยเมตตา ช่วยให้มนุษย์หลุดพ้นจากความทุกข์และความป่วยไข้ ด้วยวิถีความเชื่อดังกล่าว ทำให้บทของ “เขา” มีอติรูปสภาวะ นักแสดงให้ความเคารพต่อบทในฐานะบทที่ศักดิ์สิทธิ์ ประกอบกับตัวละครจะมีลีลาการเคลื่อนไหวตามขนบนาฏศิลป์ไทย รวมทั้งเครื่องแต่งกายเครื่องสูงประดับศีรษะ ได้มีการจัดพิธีไหว้ครูขึ้นเป็นพิเศษสำหรับละครเรื่องนี้เพื่อความเป็นสิริมงคล รวมทั้ง “ราชรถ” ที่เป็นรถทรงของ “เขา” ที่มารับคุณยายก็ต้องผ่านพิธีไหว้ครู จากรถที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นเครื่องประกอบการแสดง จึงกลายเป็นรถที่มีอติรูปสภาวะขึ้นในทันที ไม่มีใครขึ้นไปนั่งเล่นนอนเล่นบนรถเมื่อไม่มีการซ้อม แต่จะจัดวางไว้ในที่เฉพาะ ไม่รวมกับฉาก เครื่องประกอบฉากและเครื่องประกอบการแสดงทั่วไป เมื่อมีการซ้อมหรือการใช้งาน ผู้แสดงที่ต้องก้าวขึ้นลงหรือลากราชรถให้เคลื่อนไป จะมีการไหว้ราชรถก่อนทุกครั้ง การไหว้ในที่นี้ ไม่ได้ไหว้ราชรถในฐานะไม้และส่วนประกอบอื่นๆ ที่ประกอบกันขึ้นเป็นเครื่องประกอบฉาก แต่เป็นการไหว้อติรูปสภาวะของราชรถ ซึ่งอาจหมายถึง “พระยม” “ครูบาอาจารย์” หรือ “พระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า” หากตีความว่า “พระยม” คือ “อนิจจัง” หรือความไม่เที่ยงแท้ และในขณะที่มีการซ้อม นักแสดงทุกคนจะมีสมาธิสงบ สำรวม ไม่มีการพูดคุย เล่น หยอกล้อ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง นักแสดงที่ต้องอยู่ในขบวนราชรถ

ส่วนละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ตัวละครเอกคือ “พระลอ” รวมทั้งนักแสดงสมทบชายทุกคนต้องเข้าศึกษาการฟ้อนเจิงดาบกับนายมานพ ยาระณะ หรือ “พ่อครูพัน” ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ประจำปีพุทธศักราช 2548 มีขั้นตอน “การฝากตัวเป็นศิษย์” หรือการไหว้ครู ก่อนจะเริ่มการเรียนการสอน พิธีไหว้ครูนี้แม้ว่าจะจัดขึ้นอย่างเรียบง่ายแต่ก็สามารถ “สำรวมกายใจ” ของผู้แสดงได้เป็นอย่างดี ทำให้เกิดความสงบระงับ รำลึกบูชาครูก่อนเริ่มการแสดงทุกครั้ง ถือเป็นการสร้างสมาธิที่ดีของนักแสดง ยิ่งไปกว่านั้น การฟ้อนเจิงดาบในแต่ละท่าล้วนมีความหมายทางพุทธธรรมเป็นแก่นหรือกระดูกสันหลังในนักแสดงได้ยึดถือ มิใช่เพียงแต่ออกท่ารำไปตามที่จำได้เท่านั้น ผู้แสดงจึงรู้สึกศรัทธาต่อสิ่งที่ตนกำลังทำ และรู้สึกถึง “ความศักดิ์สิทธิ์” ของครูและแก่นพุทธศาสนาที่อยู่ในเรื่องราวที่กำลังนำเสนอ

อติรูปสภาวะในการแสดงนาฏกรรมร่วมสมัยทั้งสามเรื่องนี้ จึงถือเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลกระทบต่อกระบวนการซ้อม การเข้าถึงบทของตัวละคร เป็นเสมือนสะพานที่เชื่อมระหว่างวัฒนธรรมความเชื่ออย่างไทยและทฤษฎีการละครอย่างตะวันตก อติรูปสภาวะคือจุดเริ่มต้นของ “สมาธิ” (Concentration) และความเชื่อในตัวละคร เรื่องราว และสถานการณ์ที่กำหนดในละคร ถือเป็นวัฒนธรรมทางการแสดง ที่ถึงแม้จะมีการสัมผัสกับวัฒนธรรมที่เป็นอื่น แต่ก็ยังคงมีอิทธิพลในวิถีปฏิบัติ

การเข้าใจอติรูปสภาวะที่ปรากฏในการละคร อาจมีประโยชน์ในการทำความเข้าใจเรื่องวัฒนธรรม ความเชื่อ ที่อาจมีอิทธิพลและส่งผลต่อพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคม ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง “หัวโขน” ที่กลายเป็นคำเปรียบถึงการที่ต้องรับตำแหน่งหน้าที่บางอย่างที่ไม่ใช่ตัวตนที่แท้จริง ซึ่งอติรูปสภาวะที่ติดมากับตำแหน่งหน้าที่มีอิทธิพลต่อทัศนะและการปฏิบัติตนของผู้รับตำแหน่งหรือดำรงตำแหน่งหน้าที่หรือไม่อย่างไร



แผนภูมิที่ 3 : แผนภูมิแสดงแนวคิด เรื่อง การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์และอติรูปสภาวะ: ข้อค้นพบเรื่องลักษณะร่วมในจุดมุ่งหมายสูงสุดของการแสดง ระหว่างละครโศกนาฏกรรมตะวันตกกับ “ลอดิลกล่มฟ้า”

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากแผนภูมิข้างต้น ผู้วิจัยแสดงให้เห็นว่าการชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์อันเป็นจุดมุ่งหมายสำคัญของโศกนาฏกรรมตะวันตก สามารถเทียบได้กับอติรูปสภาวะในละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” เนื่องด้วยจุดมุ่งหมายสูงสุดทั้งสองล้วนมีองค์ประกอบที่เหมือนกันคือเกิดจากศาสนา (Religion) ผู้สร้างสรรค์มีความศรัทธาต่อศาสนาในระดับจิตวิญญาณ (Faith) และเมื่อการแสดงเสร็จสิ้นแล้ว ทั้งผู้สร้างสรรค์และผู้ชมจะมีจิตวิญญาณที่บริสุทธิ์ (Purified Soul)

ใน “ลอดิลกล่มฟ้า” อติรูปสภาวะ เกิดขึ้นตั้งแต่กระบวนการฝึกซ้อมการเจิงดาบ ที่มีขั้นตอนการไหว้ครู การฝากตัวเป็นศิษย์ เมื่อนักแสดงเข้าใจความหมายเชิงโลกุตระของแต่ละแม่ท่า ก็ยิ่งทำให้เกิดความศรัทธา รู้สึกว่าการแสดงไม่ได้เป็นเพียงแค่ความบันเทิงเพื่อสนองอารมณ์ แต่ต้องเตรียมกายใจให้บริสุทธิ์เพื่อถ่ายทอดแก่นธรรมให้แก่ผู้ชม บรรยากาศความศรัทธาเกิดขึ้นในทุกขณะของการซ้อมการแสดง ทำให้นักแสดงมีสมาธิ นอกจากนี้ นักแสดงยังให้ความเคารพต่ออุปกรณ์การแสดง เช่น ดาบ ว่าเป็นสิ่งมีครู เนื่องจากครูเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ ทำให้เกิดความระมัดระวัง หรือ ตุง ตะคันล้วนเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อให้ถึงจิตวิญญาณอันน่าศรัทธาของบรรพชน รวมไปถึงเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับศีรษะ ที่นักแสดงถือเป็นของสูง ต้องดูแลรักษาให้สะอาด เป็นระเบียบ ไม่วางทิ้ง ถอดทิ้ง หรือเดินข้ามไปมา

อติรูปสภาวะในนาฏยศิลป์ไทย จึงเป็นหัวข้อที่น่าศึกษาต่อไป เพราะถือเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงของไทย ที่เทียบเคียงได้กับรากเหง้าของศิลปะการแสดงตะวันตก อติรูปสภาวะนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็น “ความศักดิ์สิทธิ์” (Holiness) ที่ผูกพันกับศิลปะการแสดงของหลายเชื้อชาติ เช่น ระบำของบาหลี ระบำชนเผ่าบางชนเผ่า หรือแม้แต่การฟ้อนผีมดผีเม็ง แต่การแสดงเหล่านี้ นักแสดงเข้าสู่สภาวะหนึ่งที่เสมือนมีวิญญาณอื่นเข้ามาสถิตในร่าง (Trance) แต่อติรูปสภาวะ คือการที่นักแสดงยกระดับร่างกายและจิตวิญญาณของตนให้สู่ภาวะผ่องแผ้วบริสุทธิ์

4.4 อภิปรายผล

ผู้วิจัยพบว่าอัตลักษณ์สำคัญของละครสมัยใหม่ของไทย คือศักยภาพของงานศิลปะที่ศิลปินผู้สร้างสรรค์รู้จักและเข้าใจตนเอง วิถีชีวิต วิถีสังคม จนสามารถสื่อสารผ่านงานที่สร้าง “อารมณ์ร่วม” (Involvement) และ “ความสว่างทางปัญญา” (Enlightenment) ให้กับผู้ชมทุกชาติภาษา สำหรับผู้ชมต่างชาตินั้น ละครไทยสมัยใหม่ที่สามารถสร้างอารมณ์ร่วมและปัญญาจะทำให้ผู้ชมรู้สึกถึง “ความเหมือนในความต่าง” ได้ เพราะอารมณ์ร่วมเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ผู้ชมเกิดความซาบซึ้งกับละครในระดับอารมณ์ ส่วนความสว่างทางปัญญาอันเกิดจากแก่นความคิดของเรื่องที่เป็นสากล จะทำให้ผู้ชมยกระดับจิตใจ

ละครเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” (LOR : Love, Obsession, Revenge) เป็นละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) ที่พาให้ผู้ชมได้ร่วมประสบการณ์แห่งชะตากรรมของตัวละครเอกคือพระลอ ผู้มีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) คือรูปลักษณ์อันงดงามไม่มีผู้ใดเสมอเหมือน รวมทั้งความสามารถในการรบ แต่ขณะเดียวกันก็มีข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) คือความปรารถนาที่จะกระทำตามเจตจำนงเสรี (Free Will) ของตน จึงนำไปสู่ก้าวที่ผิดพลาด (Hamartia) ดำดิ่งไปสู่กิเลสแห่งรักอันลุ่มหลง ซึ่งความรัก ความลุ่มหลง และความต้องการเอาชนะของพระลอที่มีต่อความท้าทายแห่งข้อห้าม รวมทั้งความเจ็บปวดที่นำมาซึ่งความพยาบาทของพระเจ้า

ย่า ล้วนมีความเป็นสากล (Universality) ที่เกิดขึ้นได้กับมนุษย์ทุกยุคสมัย ทุกชาติพันธุ์ จึงนำให้ผู้ชมเกิดการเปรียบเทียบตนเอง (Identification) และเกิดอารมณ์ร่วม (Involvement) จนผู้ชมเกิดความสงสาร (Pity) ชะตากรรม และเกิดกลัว (Fear) คือความหวั่นเกรงว่าชะตากรรมนั้นจะเกิดขึ้นแก่ตน ทำให้ผู้ชมตั้งคำถามสำคัญแก่ตนเองว่า หากเหตุการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นกับตน จะเลือกหน้าที่หรือเจตจำนงเสรี รวมทั้งตั้งคำถามว่า “กรรม” (Karma) คือสิ่งที่ถูกลิขิตไว้แล้วหรือเกิดจากการกระทำ เป็นผลของการกระทำ หากหาคำตอบเหล่านี้ได้ ผู้ชมย่อมเกิดความสว่างทางปัญญา (Enlightenment) และการชมละครโศกนาฏกรรมเรื่องนี้จะพาผู้ชมไปสู่การชำระล้างจิตใจให้บริสุทธิ์ (Catharsis) อันเป็นจุดมุ่งหมายสำคัญสูงสุดของละคร

การผสานนาฏยศิลป์ไทยเข้าไว้ในละคร ช่วยให้ละครมี “กลิ่นไอ” ของความเป็นไทย (Thainess) มากขึ้น โดยต้องแสดงถึงความเข้าใจในที่มา ความหมาย และแสดงออกด้วยความจริงภายในที่มีแรงผลักดันทางใจเป็นเหตุผลของตัวละคร รวมถึงเพลง ดนตรี เครื่องแต่งกาย บริบทด้านเวลาและสถานที่ ขนบธรรมเนียมประเพณี สิ่งเหล่านี้จัดได้ว่าเป็น “รูปแบบ” (Form) แต่สิ่งที่ควรให้ความสำคัญอย่างยิ่งคือแนวคิด ค่านิยม ปรัชญาความคิดที่ตั้งคำถามต่อโลก ชีวิต การดำเนินชีวิตอย่างไทย ไม่ว่าจะเป็นคำถามเรื่องคุณภาพชีวิต สังคม การเมือง ศาสนา สิ่งเหล่านี้คือ “เนื้อหา” (Content) ที่มีความสากลพอที่จะสร้าง “ความเหมือนในความต่าง” ได้ ทั้งรูปแบบและเนื้อหาเหล่านี้จะช่วยเสริมสร้างอัตลักษณ์ที่ชัดเจนให้แก่ละครไทยสมัยใหม่

กระบวนการสร้างสรรค์ของละครเรื่อง “LOR : Love, Obsession, Revenge” ใช้กระบวนวิธีแบบตะวันตก คือวิธีการแสดงและการกำกับการแสดง ทำให้การแสดงมีความสมจริงในเรื่องอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร มีเหตุผล มีที่มาที่ไป ส่วนองค์ประกอบด้านการออกแบบใช้วิธีผสมผสานแนวคิดอย่างไทยกับเทคนิคและเครื่องมือสมัยใหม่แบบตะวันตก นอกจากนี้ ปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งในการนำเสนอละครสมัยใหม่ในต่างประเทศ ไม่ใช่เพียงฝ่ายสร้างสรรค์ด้านศิลปะเท่านั้น แต่ฝ่ายอำนวยการที่จะจัดหาทุน ประสานงาน ประชาสัมพันธ์ ควบคุมโครงการให้ดำเนินไปด้วยความราบรื่นจนประสบความสำเร็จตามที่ตั้งใจไว้นับว่าสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน

ผลการวิจัยพบว่า การสร้างอัตลักษณ์ไทยในศิลปะการแสดงสมัยใหม่ของไทยให้มีความเป็นสากล สามารถทำได้โดยใช้กระบวนการสร้างสรรค์ตามแนวทางละครตะวันตก คือแบ่งการดำเนินงานออกเป็น 4 ขั้นตอน คือ

1) ขั้นตอนก่อนดำเนินงานสร้าง ประกอบด้วยการกำหนดแนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นไทยให้มีความสากล ด้วยการผสานนาฏยศิลป์ไทยกับทฤษฎีการละครตะวันตก การตีความบทวรรณกรรมดั้งเดิม การสร้างบทละครตามทฤษฎีประพันธศิลป์ของอริสโตเติล การกำหนดประเภทของละครแบบละครโศกนาฏกรรม และการกำหนดวิธีการนำเสนอแบบไม่สมจริง ผลการวิจัยพบว่าวรรณคดีเรื่องพระลอมีความเป็นสากลในแก่นความคิดที่เกี่ยวกับความรัก ความลุ่มหลง และ

ความแค้น แต่ต้องขับเน้นประเด็นเรื่องความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัยของตัวละครเอก (Tragic Greatness) คือพระลอให้เป็นกษัตริย์ผู้มีความสามารถในการรบชัดเจนมากขึ้นนอกเหนือจากความมีรูปงามตามเรื่องดั้งเดิม และมีข้อบกพร่องผิดพลาดทางลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) คือเลือกทางเดินของตนเองตามแนวคิดเจตจำนงเสรีโดยทิ้งหน้าที่ความรับผิดชอบของตนในฐานะบุตร สามี และผู้ปกครองประเทศ ผู้ชมติดตามเรื่องราวของพระลอโดยมีแกนให้ยึดเพื่อพิจารณาระหว่างชะตากรรมกับเจตจำนงเสรี อันนำไปสู่ภาวะการรู้แจ้งทางปัญญา (Enlightenment) ว่ากรรมคือการกระทำ และไปสู่จุดประสงค์สูงสุดของโศกนาฏกรรมคือการชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) ด้วยการตระหนักถึงแก่นความคิดที่ได้จากเรื่องว่า “กรรม” คือการกระทำที่เกิดจากการตัดสินใจเลือกของมนุษย์ตามแรงปรารถนา ในโลกที่ไม่มีสิ่งใดจีรัง

2) ขั้นตอนการดำเนินงานสร้าง ประกอบด้วยกระบวนการซ้อมที่ใช้แนวทางการแสดงของคอนสแตนติน สตานิสลาฟสกีที่เน้นความจริงภายในของนักแสดงแม้แต่ในลีลานาฏยศิลป์ และแนวทางการกำกับการแสดงที่มุ่งเน้นความเป็นเจ้าของผลงานของผู้กำกับการแสดงผ่านแก่นความคิด (Theme) มโนทัศน์ (Concept) และการสร้างภาพบนเวที (Visualization) ผลการวิจัยพบว่าแนวทางการแสดงของสตานิสลาฟสกีทำให้นักแสดงค้นพบวิธีเข้าถึงตัวละครและถ่ายทอดความเป็นตัวละครออกมาได้อย่างสมจริง ลุ่มลึก มีมิติ ตามมาตรฐานการแสดงของตะวันตก การกำหนดแก่นความคิด มโนทัศน์ และการสร้างภาพบนเวทีช่วยให้นักออกแบบและผู้ร่วมงานทุกคนมีกรอบคิดที่ชัดเจนและทำให้ผลงานขั้นสุดท้ายมีความเป็นเอกภาพ

3) ขั้นตอนการแสดง จัดแสดง เมื่อวันที่ 3 กรกฎาคม 2528 ณ โรงละครเฟย แอนด์ มิลตัน หว่อง นครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา ผลการวิจัยพบว่าผู้ชมส่วนใหญ่เป็นชาวต่างประเทศเข้าใจและมีอารมณ์ร่วมกับละครได้ดีด้วยแก่นความคิดที่เป็นสากล ขณะเดียวกันก็รู้สึกถึงความเป็นไทยได้จากทั้งรูปแบบและเนื้อหา โดยมีข้อเสนอว่าหากละครมีบทบรรยายภาษาอังกฤษเหนือเวทีขณะแสดงจะช่วยให้เข้าถึงละครได้มากยิ่งขึ้น

4) ขั้นตอนหลังดำเนินงานสร้าง ผลการวิจัยพบว่าผู้จัดและผู้สนับสนุนโครงการเห็นความคุ้มค่าเนื่องจากได้เผยแพร่ศักยภาพของศิลปินยุคใหม่ของไทยสาขาศิลปะการแสดง และละครสมัยใหม่ของไทย

4.5 สรุปบท

ในบทที่ 4 นี้ผู้วิจัยได้นำเสนอกระบวนการสร้างสรรค์ที่แบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอนคือ ขั้นตอนก่อนดำเนินงานสร้าง ขั้นตอนดำเนินงานสร้าง ขั้นตอนการแสดง และขั้นตอนหลังดำเนินงานสร้าง ในแต่ละขั้นตอนได้ค้นพบองค์ความรู้เกี่ยวกับองค์ประกอบต่างๆ ที่มีความสำคัญทั้งในแง่การวางแผนงาน การออกแบบทางศิลปะ การบริหารจัดการและการประเมินผล ซึ่งทั้งหมดแสดงให้เห็นถึงการผสาน

กระบวนวิธีของตะวันตกและของไทยเข้าไว้ด้วยกันเพื่อให้เกิดงานที่มีอัตลักษณ์ไทยแต่คงไว้ซึ่งจิตวิญญาณสากล นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้สังเคราะห์แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นการตอบคำถามวิจัยที่ได้ตั้งไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

5.1 ความนำ

ในบทที่ 4 ผู้วิจัยได้แสดงถึงกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งประกอบด้วยรูปแบบ ขั้นตอน องค์ประกอบในแต่ละขั้นตอน ข้อค้นพบหลังการสร้างสรรค์ และอภิปรายผลไปแล้ว ในบทที่ 5 นี้ ผู้วิจัยจะสรุปผลการวิจัยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า: การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” และข้อเสนอแนะสำหรับศิลปินและนักวิจัย เพื่อเป็นแนวทางการสร้างสรรค์และวิจัยต่อไปในอนาคต

5.2 สรุปผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” (LOR: Amalgamating Thai Dance and Western Drama for Constructing Identity of Thai Modern Drama) เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่มุ่งแสวงหาแนวทางสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงสมัยใหม่ของไทยให้มีความเป็นสากลในแก่นความคิด กระบวนวิธีสร้างสรรค์ แต่ยังคงอัตลักษณ์ความเป็นไทยในองค์ประกอบสำคัญต่างๆ ของละคร โดยมีสมมติฐานว่าการผสานนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับแนวทางสร้างสรรค์ละครแบบตะวันตกจะสามารถสร้างอัตลักษณ์นี้ได้ และจะเกิดประโยชน์ต่อทั้งนาฏยศิลป์ไทยที่จะแสวงหาแนวทางในก้าวข้ามกรอบการแสดงเพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมในต่างประเทศเนื่องในโอกาสพิเศษ ไปสู่การแสดงในฐานะคณะละครอาชีพ และต่อศิลปะการแสดงสมัยใหม่ของไทยที่จะแสวงหา “จิตวิญญาณ” อย่างไทยในรูปแบบอย่างสากล เพื่อการเผยแพร่ในระดับสากล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการที่ผู้วิจัยสังเคราะห์ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและการศึกษาเชิงเปรียบเทียบเพื่อการตีความ พบว่าการตีความ “ลิลิตพระลอ” โดยผ่านมุมมองของอริสโตเติล นำไปสู่คำถามสำคัญว่ามนุษย์ต่อสู้กับมนุษย์หรือมนุษย์ต่อสู้กับชะตากรรม และมีกรอบการตีความ ดังนี้

1) รัก หลง พยาบาท (Love, Obsession, Revenge)

2) ชะตากรรมหรือเจตจำนงเสรี (Fate or Free Will)

3) ความไร้แก่นสารในการดำรงคงอยู่ (Absurdity in Existence)

กรอบการตีความนี้นำมาใช้ในการออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ซึ่งถือเป็นกระบวนการสำคัญยิ่งสำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยพบว่าการสร้างสรรค์ละครเวทีไทย

สมัยใหม่เพื่อนำไปแสดงบนเวทีระดับนานาชาตินั้นสามารถสำเร็จราบรื่นได้ด้วยการวางขั้นตอนตามหลักสากล คือ

1) ขั้นตอนก่อนการดำเนินงานสร้าง (Pre-Production)

ประกอบด้วยการเลือกบทละคร โดยเลือกจากวรรณกรรมที่มีแก่นความคิดเป็นสากล ตารางการทำงานหลัก การจัดเตรียมและคัดเลือกคณะทำงาน ซึ่งประกอบด้วย ผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับเวที ผู้ออกแบบลีลา ผู้ออกแบบแสง ผู้ประพันธ์ดนตรี ผู้ออกแบบสื่อผสม ผู้อำนวยการแสดง ผู้จัดการและประสานงานโครงการ โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกว่าต้องเป็นผู้มีฝีมือและผลงานระดับนานาชาติเป็นที่ประจักษ์ มีความเป็นครู และเคยทำงานร่วมกับคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพมาแล้ว การคัดเลือกนักแสดง ใช้วิธีคัดเลือกจากนักศึกษาในภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ จากนั้นเป็นการกำหนดตารางการทำงาน การกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ ที่จะต้องระบุสมการของแก่นความคิด (Theme) คือ “กรรม” คือการกระทำที่เกิดจากการตัดสินใจเลือกของมนุษย์ตามแรงปรารถนา ในโลกที่ไม่มีสิ่งใดจีรัง มโนทัศน์ (Concept) คือ ความจริงอันว่างเปล่าที่ปรุงแต่งด้วยกิเลสและมโนสำนึก และการสร้างภาพบนเวที (Visualization) คือ พื้นเวทีเปล่าที่มนุษย์สร้างและกระทำทุกอย่างด้วยการกระทำที่ตนเลือกเอง ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางการทำงานที่มีเอกภาพสำหรับทุกฝ่าย การกำหนดประเภทของละครเป็นประเภทโศกนาฏกรรม (Tragedy) การกำหนดแนวทางการนำเสนอเป็นแนวไม่สมจริง (Presentational Style) การสร้างบทละคร ที่ประกอบด้วยองค์ประกอบตามแนวคิดของอริสโตเติลคือ โครงเรื่อง ตัวละครและการสร้างลักษณะของตัวละคร แก่นความคิด การใช้ภาษา ภาพ และเพลง

2) ขั้นตอนการดำเนินงานสร้าง (Production)

ประกอบด้วยการวิเคราะห์บทละคร ตั้งแต่โครงสร้างบทละคร ปัจจัยความเป็นโศกนาฏกรรม และแนวคิดเรื่องกรรม ชะตากรรม และเจตจำนงเสรี จากนั้นเป็นกระบวนการซ้อม ใช้การแสดงและแนวทางการแสดงตามทฤษฎีกรรมรูปธรรม (The Method of Physical Actions) ของคอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี (Konstantin Stanislavski) ที่คำนึงถึงหน่วยและความต้องการ แกนแห่งการกระทำและความต้องการสูงสุด การวิเคราะห์บทผ่านการกระทำ สัจจะ ความเชื่อ และ “มนต์สมมติ” จินตนาการ ความหมายใต้คำพูด แรงผลักดันทางใจ สมาธิ การผ่อนคลาย สื่อสัมพันธ์ การปรับ อัตราความเร็วและจังหวะ และกายอุปกรณ์ การกำกับการแสดงและแนวทางการกำกับการแสดง ประกอบด้วยการกำหนดแก่นความคิด มโนทัศน์ และการสร้างภาพบนเวที การกำหนดสีของเรื่อง การกำหนดโครงสี กระบวนการออกแบบงานสร้าง มี 7 องค์ประกอบคือ

1) ลีลานาฏยศิลป์ เป็นการผสมผสานองค์ความรู้เรื่องการฟ้อนเจิงดาบ จากนายมานพ ยาระณะ หรือพ่อครูพัน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2548 กับนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบตะวันตก

2) ดนตรี ใช้ทำนองเพลงไทยเดิม บรรเลงด้วยดนตรีสากล โดยมีแก่นความคิดทางดนตรีที่สอดคล้องกับแก่นความคิดของเรื่อง

3) ฉาก เป็นเวทีเปล่า (Bare Stage) เพื่อความสะดวกและเหมาะสมกับการแสดงในต่างประเทศ และสอดคล้องกับแก่นความคิด มโนทัศน์ การสร้างภาพบนเวทีที่กำหนดไว้

4) แสง ให้ความสว่าง บอกสถานที่ เวลา เสริมอารมณ์ความรู้สึกผู้ชม และบอกความรู้สึกภายในของตัวละครแบบเอ็กซเปรสชันนิสม์ (Expressionism)

5) เครื่องแต่งกาย ใช้เครื่องแต่งกายล้านนาแต่ขยายส่วนประกอบต่างๆ ขึ้นเพื่อให้เกิดความรู้สึกเหนือจริง และเน้นความพลิ้วไหวในการเคลื่อนไหว

6) เครื่องประกอบการแสดง ใช้ร่ม ตุง และดาบ เพื่อให้บรรยากาศของล้านนา และสะดวกในการขนส่ง

7) สื่อผสม เพื่อบอกสถานที่ เวลา และความรู้สึกภายในของตัวละครแบบเอ็กซเปรสชันนิสม์ (Expressionism)

นอกจากนี้ยังมีกระบวนการอำนวยการ ที่ประกอบด้วยการจัดหาทุน สถานที่จัดแสดง และการประชาสัมพันธ์

3) ขั้นตอนการแสดง

ละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” เปิดการแสดงที่โรงละครเฟย แอนด์ มิลตัน หว่อง (Fei & Milton Wong Experimental Theatre) นครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา เมื่อวันที่ 3 กรกฎาคม พ.ศ. 2558 จำนวน 1 รอบการแสดง มีผู้สนใจเข้าชมจำนวน 400 คน ประกอบด้วยคณะฑูต เจ้าหน้าที่ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศจากรัฐต่างๆ ในประเทศแคนาดา นักวิชาการและนักศึกษาด้านศิลปะการแสดง นาฏยศิลป์ และศิลปะแขนงอื่นๆ จากมหาวิทยาลัยต่างๆ ในนครแวนคูเวอร์ ประชาชนชาวแคนาดาผู้สนใจศิลปะร่วมสมัย และศิลปวัฒนธรรมไทย ผู้วิจัยพบจากการสังเกตว่าผู้ชมสามารถติดจตามเรื่องราวอย่างมีสมาธิและความสนใจติดตามเรื่องราวดีเยี่ยม จากการสัมภาษณ์พบว่าเข้าใจเรื่องราว แก่นความคิด และเปรียบเทียบกับชีวิตได้ มีความชื่นชมในการแสดงครั้งนี้ และอยากให้มีการแสดงเช่นนี้ต่อไปในอนาคต

4) ขั้นตอนหลังการแสดง

ประกอบด้วยการรื้อถอน (Striking) แต่เนื่องด้วยละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” ไม่มีการสร้างฉากจึงทำให้ขั้นตอนนี้เป็นไปอย่างง่ายและสะดวก ไม่กินเวลา ส่วนการประเมินผล (Evaluation) ด้านกระบวนการสร้างสรรค์ ได้ค้นพบแนวทางและวิธีการสร้างสรรค์ละครเวทีสมัยใหม่ของไทยที่มีความเป็นสากลและดำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ไทยเพื่อแสดงในต่างประเทศ ด้านผู้ชม จากการสัมภาษณ์ ผู้ชมเข้าใจแก่นความคิด มีอารมณ์ร่วม และเห็นว่า “ความเป็นไทย” (Thainess) ที่รู้สึกได้นั้นอยู่ในบริบทเวลา สถานที่ ขนบประเพณี วัฒนธรรม ความคิด ค่านิยม ความเชื่อที่แฝงไว้ในเนื้อหา (Content) และอยู่ในบรรยากาศคือองค์ประกอบด้านนาฏยศิลป์ เครื่องแต่งกาย เพลง และดนตรี ที่แฝงอยู่ในรูปแบบการนำเสนอ (Form) ส่วนด้านความคุ้มค่า ผู้มีส่วนร่วมทุกฝ่ายในโครงการนี้มีความเห็นว่ามีความคุ้มค่าที่ได้เผยแพร่ศักยภาพของศิลปินร่วมสมัยของไทย และคุณค่าทางวรรณคดีที่นำเสนอมุมมองอภิปรัชญาที่ทำให้ผู้ชมใคร่ครวญถึงสภาวะการดำรงคงอยู่ของชีวิต

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ค้นพบแนวคิดที่ได้หลังการสร้างสรรค์ คือ

1) จิตวิญญาณไทยกับอารมณ์ร่วมสากล: ข้อค้นพบเรื่องแนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นไทย
ละครไทยสมัยใหม่ที่จะนำไปแสดงในต่างประเทศควรคำนึงถึงเนื้อหาที่มีแก่นความคิดที่เป็นสากล ส่วนอัตลักษณ์ความเป็นไทยอยู่ทั้งในเนื้อหาที่แทรกไว้ซึ่งแนวคิด ค่านิยม วิถีชีวิต จิตวิญญาณ และทั้งในรูปแบบคือการนำเสนอที่ผสานนาฏยศิลป์ไทย
2) นาฏยลีลา สัญญะ โลกุตระ: ข้อค้นพบเรื่องการผสานนาฏยศิลป์กับความหมายของกายและจิต
การฟ้อนเจิงดาบ ของนายมานพ ยาระณะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง มีลีลา และแม่ท่าที่มีความหมายเชิงสัญวิทยา สามารถสื่อถึงความหมายทั้งในระดับโลกียะ และโลกุตระ เพราะศิลปินมีความศรัทธาต่อพุทธศาสนา ศิลปะจึงสะท้อนแนวคิดแห่งความศรัทธา
3) การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์และอติรูปสภาวะ: ข้อค้นพบเรื่องลักษณะร่วมในจุดมุ่งหมายสูงสุดของการแสดง ระหว่างละครโศกนาฏกรรมตะวันตกกับ “ลอดิลกล่มฟ้า”
จากความศรัทธาในพุทธศาสนาที่แฝงอยู่ในการฟ้อนเจิงดาบ ก่อให้เกิดภาวะศักดิ์สิทธิ์ที่ส่งผลให้นักแสดงเกิดอติรูปสภาวะ คือมีความศักดิ์สิทธิ์และความศรัทธานั้นอยู่ภายในตัว เทียบเคียงได้กับภาวะความศรัทธาที่เกิดขึ้นกับละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โศกนาฏกรรมในสมัยกรีก อันนำไปสู่การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ ซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายสูงสุดของการสร้างสรรค์ละครและการชมละคร นอกจากนี้ยังสอดคล้อง และส่งเสริมการใช้ทฤษฎีการแสดงสมัยใหม่แบบตะวันตกของสแตนติน สตานิสลาฟสกีอีกด้วย

5.3 ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยได้สรุปข้อเสนอแนะเพื่อเป็นประโยชน์ต่อศิลปินที่มีความมุ่งหวังจะสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีเพื่อแสดงในต่างประเทศ และข้อเสนอแนะสำหรับนักวิจัยที่มีความสนใจจะทำการวิจัยเพื่อต่อยอดองค์ความรู้ ดังนี้

5.3.1 รูปแบบและเนื้อหา ศรัทธาอันแรงกล้าและแรงสนับสนุน: ข้อเสนอแนะเรื่องแนวคิดในการผลักดันศิลปะการแสดงของไทยสู่เวทีโลก

จากงานวิจัยเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า : การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับละครตะวันตกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ละครสมัยใหม่ของไทย” ผู้วิจัยค้นพบว่าการจะนำศิลปะการแสดงสมัยใหม่ของไทยไปแสดงบนเวทีนานาชาติหรือในต่างประเทศ ที่ไม่ใช่เวทีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม แต่เป็นการเปิดแสดงอย่างคณะละครอาชีพเช่นเดียวกับคณะละครอาชีพท้องถิ่นเป็นเรื่องที่ต้องอาศัยพลังศรัทธาอันแรงกล้าของทุกคนในคณะละคร และต้องอาศัยแรงสนับสนุนจากหลายฝ่าย ผู้วิจัยยังไม่สามารถนำละครไปเปิดแสดงในเชิงพาณิชย์ในโรงละครบนถนนบรอดเวย์อันเป็นศูนย์กลางศิลปะการละครของโลกได้ แต่จากงานวิจัยชิ้นนี้และประสบการณ์ที่เคยนำละครสมัยใหม่ของไทยไปเปิดแสดงอย่างคณะละครอาชีพในประเทศสิงคโปร์ ทำให้พอตั้งข้อสังเกตและสรุปเป็นองค์ความรู้ได้ ดังนี้

1) รูปแบบและเนื้อหา

ผู้ชมละครไทยมีลักษณะ “เอารส” มากกว่า “เอาเรื่อง” เนื่องจากมีรากฐานที่มาจากนาฏยศิลป์ที่เน้นความงดงามประณีตของท่ารำ แต่เนื้อเรื่องมักเป็นสิ่งที่รู้กันอยู่แล้ว ต่างจากละครพูดของตะวันตกที่เน้น “เอาเรื่อง” คือความสำคัญของแก่นความคิด ปรัชญาที่ตั้งคำถามถึงการดำรงคงอยู่ของชีวิต เมื่อเราจะนำละครสมัยใหม่ของไทยไปแสดงบนเวทีนานาชาติ เราจึงต้องผสมผสาน “รส” และ “เรื่อง” เข้าด้วยกันให้กลมกล่อมพอดี “รสอย่างไทย” ในละครเวทีเรื่อง “ลอดิลกล่มฟ้า” สื่อสารไปยังผู้ชมต่างชาติตั้งแต่การประชาสัมพันธ์ ดังที่ในใบปิดของละครเขียนว่า “A New Thai Experience” เป็นการสร้างความคาดหวังให้ผู้ชมว่าจะยังได้เสพ “รสไทย” แต่ไม่ใช่รสไทยแบบที่ผู้ชมเคยเสพจากนาฏยศิลป์ไทยแบบประเพณีนิยม “รสไทย” นี้ยังคงมีความจำเป็นในแง่ของการขาย (Marketing) เนื่องจากผู้ชมย่อมปรารถนา “ความแปลกใหม่” ที่ไม่เคยชมมาก่อน เป็น “เปลือก” ที่บ่งบอกอัตลักษณ์และห่อหุ้ม “เนื้อใน” ไว้อีกที เนื้อหา คือ “เนื้อใน” ที่ต้องผสานไว้ซึ่งแก่นความคิดที่เป็นสากล แต่ก็ยังต้องมีจิตวิญญาณไทยแทรกซึมอยู่จนเป็นเนื้อเดียวกัน โดยอาจอยู่ในบริบท ประเพณี วัฒนธรรมที่อยู่ในเรื่อง

2) ศรัทธาอันแรงกล้าและแรงสนับสนุน

ผู้ร่วมงานในคณะละครทุกคนต้องมีศรัทธาอันแรงกล้าต่อศิลปะ เพราะการนำละครไปแสดงในต่างประเทศย่อมต้องเผชิญกับอุปสรรคมากมายในทุกด้านอย่างแน่นอน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องทุน คณะละครจำเป็นต้องมีฝ่ายอำนวยการแสดง (Producing) เพื่อจัดหาทุนและผลักดันให้โครงการเกิดขึ้นได้จริง โดยปกติแล้ว ฝ่ายอำนวยการแสดงจะทำหน้าที่ในการระดมทุน (Fundraising) จากหน่วยงานของรัฐและเอกชน ธุรกิจและสินค้าต่างๆ แต่ความจริงก็คือ การระดมทุนเพื่อละครเวทีเป็นเรื่องต้องใช้สายสัมพันธ์ (Connection) ทั้งสิ้น เนื่องจากการให้การสนับสนุนเป็นตัวเงิน (Sponsorship) ไม่อาจให้ผลตอบแทนที่คุ้มค่าทางธุรกิจได้ เพราะจำนวนผู้ชมละครเวทีย่อมน้อยกว่าสื่อบันเทิงประเภทอื่น จำนวนกลุ่มเป้าหมายที่จะได้ “เห็น” สินค้าที่สนับสนุนแล้วกระตุ้นการบริโภคจึงน้อยตามไปด้วย การที่หน่วยงานต่างๆ จะให้ความสนับสนุนละครเวทีจึงเป็นไปเพราะสายสัมพันธ์หรืออยากสนับสนุนศิลปะเพื่อเป็นการสร้างภาพลักษณ์ของหน่วยงานตนเท่านั้น สิ่งนี้จึงพิสูจน์ว่า การผลักดันให้ศิลปะการแสดงสมัยใหม่ของไทยได้แสดงศักยภาพอย่างเต็มภาคภูมิบนเวทีโลกต้องอาศัยแรงสนับสนุนอย่างจริงจังจากรัฐบาล หรือองค์กรต้นสังกัดของคณะละครนั้น การที่ผู้นำองค์กรมีวิสัยทัศน์และความมุ่งมั่นในการสนับสนุนศิลปะการแสดงจึงเป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่งที่จะทำให้พันธกิจสำเร็จดังที่ตั้งเป้าหมายไว้ได้

5.3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับงานวิจัยในอนาคต

1) ควรมีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับ เหลี่ยม วง องศา และสัญวิทยาที่ก่อให้เกิดความงามและความหมายอันเป็นอัตลักษณ์ในนาฏยศิลป์ของนายมานพ ยาระณะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2548 อย่างเป็นระบบ

2) ด้านการบริหารจัดการศิลปะการแสดง ควรมีการรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเทศกาลละครในต่างประเทศ องค์กรที่ให้ความสนับสนุนด้านต่างๆ เพื่อเป็นประโยชน์แก่ศิลปินไทยที่สนใจนำผลงานไปเปิดแสดงในต่างประเทศ

3) กระทรวงวัฒนธรรม ควรให้การสนับสนุนทั้งด้านการศึกษา วิจัย และการสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะการแสดงสมัยใหม่ให้เปิดแสดงในต่างประเทศ เพื่อผลักดันให้ศิลปวัฒนธรรมของชาติเกิดเป็นเศรษฐกิจสร้างสรรค์ได้อย่างแท้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กรมศิลปากร. *บทละครเรื่องพระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์.* กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2496.

กฤษพงษ์ นันพิพัฒน์ธนกุล. สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558.

กุลนาถ ชินโคตร. “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์. *ประชุมวรรณคดีไทย ภาค 2 พระลอลิลิต.* กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพาณิชย์, 2497

ชาตรี ตั้งวงษ์พิมุข. สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558.

ไชยวุฒิ ธัมมรโต, พระ. สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2563.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. *บันทึกสมาคมวรรณคดี.* ปีที่ 1 ฉบับที่ 5 วันที่ 21 มิถุนายน 2475.

ดิษฐ์ โพธิยารมณ์ และคณะ. *กระบวนการถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงกลองไชยมงคล กรณีศึกษา : พ่อครูมานพ ยาระณะ*. เชียงใหม่: วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2551.

ดิษฐ์ โพธิยารมณ์. *องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ : นายมานพ ยาระณะ*. กรุงเทพมหานคร: กระทรวงวัฒนธรรม, 2553.

ทีปกร (จิตร ภูมิศักดิ์) . ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เทเวศม์, 2500.

นพมาส ศิริกายะ. *ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล.* กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.

นราธิป ประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระ. *บทละครเรื่องพระลอ*. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2515.

นราพงษ์ จรัสศรี. สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2563.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. *วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย.* กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพาณิชย์, 2517.

ปรเมศ ศรีเมือง. สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558.

ปริญญา ต้องโพนทอง. สัมภาษณ์, 20 กรกฎาคม 2558.

ปัญญาวชิโร, พระ. *กลองในพระไตรปิฎกที่ปรากฏในล้านนา.* เชียงใหม่: แม็กซ์พริ้นติ้ง, 2553.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พรหมคุณาภรณ์ พระ (ป.อ. ปยุตฺโต). *ธรรมนูญชีวิต พุทธจริยธรรมเพื่อชีวิตที่ดีงาม.* กรุงเทพ: สหมิตรพริ้นติ้งแอนดก์พับลิชชิง, 2551.

เพ็ญสุภา สุขคตะ ใจอินทร์. 2556. แด่วันสตรีสากล : พระเพื่อน พระแพง แรงกรรม ปมทางเพศ หรือวิจิตรกามา?. *ประชาไทออนไลน์*. สืบค้นจาก https://prachatai.com/journal/2015/03/58267

ภานุพัฒน์ พวงแย้ม. สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558.

รุ่งนภา ฉิมพุฒ. *"แนวความคิดในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเรื่องพระลอของ นราพงษ์ จรัสศรี"* วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

วรวิทย์ กลีบแก้ว. สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558.

วรเวทย์พิสิฐ, พระ. *คู่มือลิลิตพระลอ.* กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2503.

วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่. *ฟ้อนเจิง (โครงการจัดทำผลงานทางวิชาการ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่.* เชียงใหม่: วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2544.

สมภพ เพ็ญจันทร์. สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2563.

สมเกียรติ วันทะนะ. *บทเรียนทางการเมืองจากลิลิตพระลอ.* วารสารไทยคดีศึกษา ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2562)

สรัสวดี อ๋องสกุล. *ประวัติศาสตร์ล้านนา.* กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551.

สิปปกร สุขพนัส. สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2558.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2559). พระลอ เป็นนิยายชนเผ่าลุ่มน้ำโขง ไม่ใช่เรื่องจริง ไม่มีตัวตนจริง. *มติชนออนไลน์*. สืบค้นจาก http://matichon.co.th/newsmonitors/news_78475

สุนัย ครองยุทธ, *"คาร์ล ปอปเปอร์ กับการแก้ปัญหาความขัดแย้งระหว่างเจตจำนงเสรี กับลัทธิเหตุวิสัย"* วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2520.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อมรา กล่ำเจริญ. *สุนทรียนาฏศิลป์ไทย.* กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2542.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และคณะ. *พจนานุกรมศัพท์ล้านนาเฉพาะคำที่ปรากฏในใบลาน.* กรุงเทพ: โอ. เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์, 2539.

อินทรายุธ (อัศนี พลจันทร์). "ข้อคิดจากวรรณคดี". นิตยสารอักษรสาส์น ฉบับปีที่ 1 (เม.ย 2492-มี.ค. 2493)

ภาษาอังกฤษ

Aristotle. *The Complete Works of Aristotle Princeton*: Princeton University Press, 1984.

_____. *The Poetics*. London: Penguin Books, 1996.

Ayer, A.J. "*Freedom of Necessity*." In Philosophical Essays. New York: St. Martin Press, 1954.

Bhavilai, Bhasakorn, Phra. Karma for Today's Traveler Dhammasathan Chiang Mai University: 2006.

Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Atheneum, 1968.

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

Clurman, Harold. *The Naked Image: Observations on the Modern Theatre*. New York:

_____. *On Directing*. New York: Macmillan, 1972.

Cole, Toby, and Chinoy, Helen Krich, editors. *Actors on Acting*. New York: Crown, 1970.

Cole, Toby. *Acting: A Handbook of the Stanislavski Method*. Mew York: Crown, 1955.

Dukore, Bernard F. *Dramatic Theory and Criticism*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1974.

Ferguson, Francis. (1961). Aristotle's Poetics. New York: Hill and Wang.

Franklin, Richard Langdon. Free Will and Determinism: A Study of Rival Conceptions of Man London: Routledge, 1968.

Ghazali, Al. *The Incoherence of the Philosophers*. Brigham Young: Brigham Young University Press, 2008.

Green, Alison Claire. "The Concept of Ananke in Greek Literature before 400 BCE" PhD diss.,University of Exeter, 2012.

Hadas, Moses. *Greek Drama*. New York: Bantam Books, 1965.

Hethmon, Robert H., editor. *Strasberg at the Actors Studio*. New York: Viking, 1965.

Hirsch, Foster. *A Method to Their Madness*. Cambridge: Da Capo Press, 2002.

Hodge, Francis. *Play Directing*. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Hornby, Richard. *The End of Acting*. New York: Applause Books, 1995.

HR, Bernard. *Research Method in Anthropology*. London: Sage Publication, 1995.

Macmillan, 1966.

Kara, Helen. *Creative Research Method*. Bristol: Policy Press, 2015.

More, Henry. *The Immortality of the Soul*. New York: Springer Netherlands, 1987.

Rutnin, Mattani Mojdara. (1996). Dance, Drama, and Theatre in Thailand. Chiang Mai: Silkworm Books, 1996.

Rutnin, Mattani Mojdara. *Dance, Drama, and Theatre in Thailand*. Chiang Mai: Silkworm Books, 1996.

Stanislavski, Konstantin, *Stanislavski's Legacy*. New York: Theatre Arts, 1968.

_____. *An Actor's Handbook*. New York: Theatre Arts, 1963.

_____. *An Actors Prepares*. New York: Routledge, 1989.

_____. *Building a Character*. New York: Theatre Arts, 1949.

_____. *Creating a Role*. New York: Theatre Arts, 1961.

_____. *My Life in Art*. New York: Theatre Arts, 1952.

_____. *Stanislavski on the Art of the Stage*. New York: Hill & Wang, 1961

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก. เอกสารสำคัญของโครงการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1. จดหมายเชิญ

ที่ 09301/97

Royal Thai Consulate-General
1040 Burrard Street,
Vancouver, BC, V6Z 2R9

16 เมษายน 2558

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์การแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย

เรียน อธิการบดีมหาวิทยาลัยกรุงเทพ

สิ่งที่ส่งมาด้วย ข้อเสนอโครงการ

ด้วยในปี 2558 สถานกงสุลใหญ่ ณ นครแวนคูเวอร์มีกำหนดจะจัดกิจกรรมเพื่อเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสทรงมีพระชนมายุครบ 60 พรรษา 2 เมษายน 2558 และเพื่อส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับแคนาดา ตลอดจนเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ประเทศไทย เพื่อให้ชาวแคนาดารู้จักประเทศไทยในด้านต่างๆ มากยิ่งขึ้น ซึ่งจะเป็นผลดีต่อประเทศไทยทั้งในด้านเศรษฐกิจ การค้า การลงทุน และการท่องเที่ยว ในการนี้ สถานกงสุลใหญ่ฯ ใคร่ขอความอนุเคราะห์ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพในการจัดคณะนาฏศิลป์และดนตรีไทยเพื่อมาร่วมในงานเทศกาลไทย ณ นครแวนคูเวอร์ ครั้งที่ 2 ในวันที่ 4-5 กรกฎาคม 2558 ณ บริเวณ North Plaza ของ Vancouver Art Gallery ซึ่งตั้งอยู่บริเวณย่านการค้าและธุรกิจกลางนครแวนคูเวอร์ และในงานเทศกาลไทย ณ นครแวนคูเวอร์ เมื่อปี 2557 ซึ่งการจัดงานกลางแจ้งขึ้นเป็นครั้งแรก มีผู้มาเข้าชมงานประมาณ 30,000 คน โดยในปี 2558 City of Vancouver คาดว่า จะมีผู้มาเข้าร่วมงานเทศกาลไทย ณ นครแวนคูเวอร์ ครั้งที่ 2 ประมาณ 60,000 คน เนื่องจากงานเทศกาลไทยเริ่มเป็นที่รู้จักแพร่หลาย และกำหนดจัดงานตรงกับช่วงที่มีการแข่งขันฟุตบอลหญิง FIFA รอบชิงชนะเลิศที่นครแวนคูเวอร์

นอกจากนี้ เพื่อเป็นการเผยแพร่ชื่อเสียงและสร้างเครือข่ายของมหาวิทยาลัยกรุงเทพในแคนาดา สถานกงสุลใหญ่ฯ พร้อมสนับสนุนการจัดการแสดงของคณะนาฏศิลป์จากมหาวิทยาลัยกรุงเทพที่โรงละครในนครแวนคูเวอร์ ในวันที่ 2 กรกฎาคม 2558 โดยจะเชิญบุคคลสำคัญในระดับรัฐบาล ระดับรัฐและระดับท้องถิ่น นักธุรกิจ นักการศึกษา ผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะการแสดง ชาวแคนาดา ชาวต่างประเทศและชุมชนไทยมาร่วมชมการแสดง ประมาณ 300-500 คน ทั้งนี้ ดังรายละเอียดปรากฏตามข้อเสนอโครงการที่แนบมาพร้อมนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(นางสุทธิลักษณ์ สง่ามั่งคั่ง)
กงสุลใหญ่

โทร. 1 (604) 687-1143 ต่อ 307
โทรสาร 1 (604) 687-4434
E-mail : info@thaicongenvancouver.org

ข้อเสนอโครงการ

ชื่อโครงการ คณะนาฏศิลป์และดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยกรุงเทพร่วมในกิจกรรมเพื่อเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีและเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ประเทศไทย

หน่วยงานรับผิดชอบ สถานกงสุลใหญ่ ณ นครแวนคูเวอร์ ร่วมกับ Bangkok University Theatre Company ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

1. **หลักการและเหตุผล**

1.1 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระชนมายุครบ 60 พรรษา 2 เมษายน 2558 ชาวไทยทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ รวมทั้งแคนาดา ได้จัดกิจกรรมเพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติฯ และแสดงความจงรักภักดี

1.2 การแสดงทางศิลปวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการทูตเชิงวัฒนธรรม มีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับแคนาดาให้แน่นแฟ้นยิ่งขึ้น เป็นการส่งเสริมภาพลักษณ์ที่ดีของไทย ทำให้ชาวแคนาดารู้จักประเทศไทยอย่างถูกต้องและลึกซึ้งขึ้น อันจะนำมาซึ่งการพัฒนาความสัมพันธ์ในด้านต่างๆ อาทิ เศรษฐกิจ การค้า และการลงทุน

1.3 Bangkok University Theatre Company ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ เป็นสถาบันการศึกษาที่มีศักยภาพและความพร้อมในการนำเสนอผลงานการแสดงฯ ในต่างประเทศ มีความพร้อมที่จะร่วมมือทางวิชาการและหารือแลกเปลี่ยนประสบการณ์การดำเนินงานกับสถาบันการศึกษา ภาคธุรกิจโรงละครและการแสดงของแคนาดา

2. **วัตถุประสงค์**

2.1 เพื่อให้ผู้ชม/ผู้เข้าร่วมงานฯ ชาวแคนาดาและชาวต่างประเทศได้รับชมนาฏศิลป์และดนตรีไทย โดย Bangkok University Theatre Company ภาควิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยกรุงเทพ และเรียนรู้เกี่ยวกับประเทศไทยผ่านการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย

2.2 เพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

2.3 เพื่อเผยแพร่ชื่อเสียงและสร้างเครือข่ายของมหาวิทยาลัยกรุงเทพ

3. **พื้นที่เป้าหมาย**

3.1 นครแวนคูเวอร์ เมืองต่างๆ ใน Greater Vancouver รวมทั้งเมืองวิคตอเรีย รัฐบริติชโคลัมเบีย ประเทศแคนาดา

3.2 เมือง Seattle สหรัฐอเมริกา

4. **การดำเนินโครงการ**

วันที่	กิจกรรม	กลุ่มเป้าหมาย	จำนวนผู้เข้าร่วมงาน	หมายเหตุ
30 มิ.ย. 58	คณะฯ เดินทางถึงนครแวนคูเวอร์			
1 ก.ค. 58	คณะฯ เตรียมการเพื่อแสดงที่โรงละครในนครแวนคูเวอร์ และ/หรือ เข้าร่วมขบวนพาเหรดของประเทศไทยในงานวันชาติแคนาดา	ชาวแคนาดาและชาวต่างประเทศในแคนาดา เนื่องจากมีการถ่ายทอดสดผ่านสถานีโทรทัศน์ Shaw TV	ผู้มาชมขบวนพาเหรดประมาณ 200,000 คนและผู้ชมโทรทัศน์ทั่วแคนาดา	- ปี 2557 ขบวนพาเหรดของไทยจำนวน 160 คน ใหญ่เป็นลำดับ 2 รองจากญี่ปุ่น และมีการถ่ายทอดขบวนพาเหรดของไทยตลอดจนจบขบวน - ผู้เข้าร่วมขบวนเป็นอาสาสมัครชุมชนไทย - สถานกงสุลใหญ่ฯ เป็นผู้ประสานงานและสนับสนุนค่าใช้จ่ายอาหารและเครื่องดื่มของผู้เข้าร่วมขบวน
2 ก.ค. 58	การแสดงฯ ที่โรงละครในนครแวนคูเวอร์ (ในขั้นนี้ สถานกงสุลใหญ่ฯ ได้ติดต่อโรงละครที่ Roundhouse Community Arts & Recreation Centre เขต Yaletown นครแวนคูเวอร์)	- บุคคลสำคัญของรัฐบาลในระดับประเทศ ระดับรัฐ ระดับท้องถิ่น - นักการศึกษา นักธุรกิจ ผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะการแสดงของแคนาดา - ชาวแคนาดา ชาวต่างประเทศ ชุมชนไทย	300-500 คน	- สถานกงสุลใหญ่ฯ รับผิดชอบการจองและค่าเช่าโรงละคร / การเชิญบุคคลสำคัญและแขกจากวงการต่างๆ/ การประชาสัมพันธ์
3 ก.ค. 58	คณะจากมหาวิทยาลัยกรุงเทพพบหารือ สร้างเครือข่ายและแลกเปลี่ยนประสบการณ์กับสถาบันการศึกษาที่มีการเรียนการสอนด้านศิลปะการแสดง โรงละครและคณะการแสดงที่มีชื่อเสียงในนครแวนคูเวอร์	- มหาวิทยาลัยในนครแวนคูเวอร์ อาทิ University of British Columbia, Simon Fraser University, Langara College, - โรงละครและคณะแสดง อาทิ Queen Elizabeth, Playhouse Theatre, The Orpheum, Scotiabank Theatre, Arts Club	4-5 แห่ง	สถานกงสุลใหญ่ฯ จะประสานนัดหมายให้คณะ

วันที่	กิจกรรม	กลุ่มเป้าหมาย	จำนวนผู้เข้าร่วมงาน	หมายเหตุ
		Theatre Company, Company ERASGA Dance ฯลฯ		
4-5 ก.ค. 58	การแสดงฯ ในงานเทศกาลไทย ณ นครแวนคูเวอร์ ครั้งที่ 2 ณ North Plaza ของ Vancouver Art Gallery	ชาวแคนาดา ชาวต่างประเทศ ชาวไทยในนครแวนคูเวอร์ เมืองต่างๆ ใน Greater Vancouver นครวิคตอเรีย เมือง Seattle สหรัฐอเมริกา	60,000 คน	-ในปี 2557 ซึ่งสถานกงสุลใหญ่ฯ จัดงานเป็นครั้งแรก มีผู้มาเข้าร่วมงานประมาณ 30,000 คน -ในปี 2558 City of Vancouver คาดการณ์ว่าจะมีผู้มาร่วมงานมากยิ่งขึ้น เนื่องจากงานเป็นที่รู้จักแพร่หลายและจัดตรงกับช่วงการแข่งขันฟุตบอลหญิง FIFA รอบชิงชนะเลิศ ที่นครแวนคูเวอร์ ซึ่งจะมีชาวแคนาดาและชาวต่างประเทศเดินทางมาแวนคูเวอร์มากยิ่งขึ้น รวมทั้งมาร่วมชมงานเทศกาลไทย
6 ก.ค. 58	คณะเดินทางออกจากนครแวนคูเวอร์			

5. **วิธีดำเนินการ**

5.1 มหาวิทยาลัยกรุงเทพนำคณะนาฏศิลป์และดนตรีไทยจำนวนประมาณ 14-16 คน เดินทางมานครแวนคูเวอร์ โดยมหาวิทยาลัยกรุงเทพสนับสนุนค่าใช้จ่ายในการเดินทางไป-กลับระหว่างไทย – แคนาดา และค่าใช้จ่ายในการขอวีซ่าแคนาดา

5.2 สถานกงสุลใหญ่ ณ นครแวนคูเวอร์ รับผิดชอบการประสานงานนัดหมาย และค่าใช้จ่ายที่เกี่ยวข้องในประเทศแคนาดา ได้แก่ ค่าอาหารและที่พักของคณะ ค่าเช่ายานพาหนะสำหรับคณะ การประชาสัมพันธ์ การเชิญบุคคลสำคัญ ฯลฯ เข้าร่วมชมงาน ค่าเช่าสถานที่จัดงาน ค่าใช้จ่ายอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับการจัดงาน

6. **ประมาณการค่าใช้จ่าย** สำหรับคณะการแสดงจำนวน 14-16 คนจากมหาวิทยาลัยกรุงเทพ
(อัตราแลกเปลี่ยนประมาณ 1 ดอลลาร์แคนาดา (CAD) = 27 บาท)

สถานกงสุลใหญ่ฯ รับผิดชอบค่าใช้จ่ายประมาณ 502,100 บาท ดังนี้

รายการ	ค่าใช้จ่าย (บาท)	
	สถานกงสุลใหญ่ฯ	ม.กรุงเทพ
หมวดค่าที่พัก (ที่นครแวนคูเวอร์)		
ค่าห้องพักแบบพักคู่ = CAD 6,600	178,200	
หมวดค่าบัตรโดยสารเครื่องบินและค่าวีซ่า		
ค่าบัตรโดยสารเครื่องบินไป-กลับ และค่าขอวีซ่าของคณะ		******
หมวดค่ายานพาหนะ (ที่นครแวนคูเวอร์)		
ค่าเช่ารถบัส (ราคา/วัน/คัน) วันละ CAD 600 x 1 คัน x 2 วัน = CAD 1,200	32,400	
ค่าเช่ารถตู้ (ราคา/วัน/คัน) วันละ CAD 250 x 2 คัน x 7 วัน = CAD 3,500	94,500	
หมวดค่าอาหาร		
สถานกงสุลใหญ่ฯ จัดอาหารให้ทุกมื้อ ทุกวัน ประมาณ CAD 4,000	108,000	
หมวดค่าเช่า/ค่าใช้สถานที่และค่าดำเนินการที่เกี่ยวข้อง		
ค่าเช่าสถานที่และค่าธรรมเนียมต่างๆ ในการจัดการแสดง รวม 2 แห่ง ประกอบด้วย CAD 3,000 (ที่โรงละคร) + CAD 500 (ที่งานเทศกาลไทย) = CAD 3,500	108,000	
ค่าเช่าระบบแสงเสียง/ค่าจ้างเจ้าหน้าที่เทคนิค ที่สถานที่จัดงาน 2 แห่ง ประกอบด้วย CAD 500 (ที่โรงละคร) + CAD 300 (ที่งานเทศกาลไทย) = CAD 800	21,600	
ค่าเช่า ค่าติดตั้งเต็นท์แต่งตัวคณะ/โต๊ะ เก้าอี้/เวที ในส่วนของการแสดง เป็นเงิน CAD 2,000	54,000	
ค่าตกแต่งสถานที่/จัดทำ backdrop/ ค่าวัสดุ อุปกรณ์ รวม 2 แห่ง เป็นเงิน CAD 1,500	40,500	
หมวดค่าประชาสัมพันธ์ โฆษณา		
ค่าพิมพ์แผ่นพับ/ ใบปลิว/ โปสเตอร์/ บัตรเชิญ/ สูจิบัตร	30,000	
ค่าผลิตสื่อโฆษณาสิ่งพิมพ์ /วิทยุ/ โทรทัศน์/ อินเทอร์เน็ต	50,000	
ค่าจัดส่งไปรษณีย์	20,000	

No. 0305.7/14539

The Ministry of Foreign Affairs presents its compliments to the Embassy of Canada and has the honour to request the latter that appropriate visa be kindly issued to the persons as per name list attached (twenty persons), who are proceeding to participate in the 2nd Thai Festival at North Plaza of Vancouver Art Gallery in Canada during 3 – 5 July 2015.

The Ministry of Foreign Affairs avails itself of this opportunity to renew to the Embassy of Canada the assurances of its highest consideration.

Ministry of Foreign Affairs,
Bangkok.
9 June B.E. 2558 (2015)

The Embassy of Canada,
BANGKOK.

No.	TITLE	NAME	SURNAME	PASSPORT ID
1	MR.	PANUPAT	PUANGYAEM	AA4943327
2	MR.	KRITSAPONG	NUNPIPATTANAKUL	AA4944594
3	MR.	PARAMES	SRIMUANG	AA4943328
4	MR.	WORAWIT	KLEEPKAEW	Z201453
5	MR.	SIPPAKORN	SUKPANUT	V979722
6	MR.	SUMET	POMPONGPAI	AA4521566
7	MR.	KITTI	SRISANYA	AA4523643
8	MR.	CHATREE	TANGWONGPIMOOK	AA1187807
9	MISS	NAPHAKRITCHA	AMORNBOONCHAI	AA4944619
10	MISS	TANYAPAT	JINJANTARAWONG	AA4944601
11	MISS	CHUTHAMAS	MANSUK	AA4943361
12	MISS	PATTREEYA	PAYOM	AA5131238
13	MISS	MAYTINEE	HEEMKHEAM	AA4943351
14	MISS	EUANGARIN	WATTANAKEN	AA4944305
15	MISS	PIMUPSORN	KULABSON	AA4944636
16	MISS	SUPATRA	KRUEKRONGSUK	AA2235118
17	MR.	TOSAPON	VIPONKUL	AA2235017
18	MR.	PARINYA	TONGPONTHONG	AA4956344
19	MR.	NAWARIT	AKKAWORAGIJ	L933835
20	MR.	PUNNASAK	SUKEE	AA4360611

กระทรวงการต่างประเทศ
MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS

ภาคผนวก ข. สูจิบัตรการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพสูจิบัตร

BANGKOK UNIVERSITY
BU Theatre PERFORMING ARTS Bangkok University
KOREAN AIR
HNT HanaTour
GOR
LOVE, OBSESSION, REVENGE
ลอดิลกล่มฟ้า

Chulalongkorn University

๑

Lor's sword dancing and monologue. He is wondering whether his life is really controlled by Karma.

๒

Chanting sound narrates the previous action when King Pimpisakorn of Song City was murdered by King Mansuang, Lor's father, in the battlefield.

๓

Queen of Song is lamenting for her past husband at his stupa. She is accompanied by Princess Puean and Princess Pang, her granddaughters, and Ruen, Roi, their ladies-in-waiting. The queen vows revenge.

๔

The sword dancing of Lor and his knights. Chanting sounds narrates the death of his father. Lor reigns after him.

๕

Among the umbrella dancing of the villagers, the rumor has about Lor's beauty has spread by a vagabond singer and throughout the empire. Puean and Pang are enchanted and stunned by the lyrics.

๖

Puean and Pang are longing to see Lor in person, despite knowing that he is married. Ruen and Roi promise them that they will bribe the vagabond singer to sing about Puean and Pang's beauties and spread it to Lor's ears. They will also ask Phu Chao Saming Prai to cast magic spell on him.

๗

Lor is enchated by the song of the vagabond singer that praise Puean and Pang's beauties, and the magic of Phu Chao Saming Prai. The song meaningfully challenges him to conquer the hearts of the two princesses.

๘

Laksanawadee, Lor's loyal wife enters. Lor's chamber. He questions himself whether he loves her, since it is an arranged marriage by tradition.

๙

Dreaming of the two princesses, Lor is planning to go to Song City, the competitive kingdom. While he is hesitating, Laksanawadee pleaing her not to leave. Lor, eventually makes his decision, tells her of the impermanence of things. Laksanawadee cleanses her husband's feet with her hair as the act of love and loyalty.

Chulalongkorn University

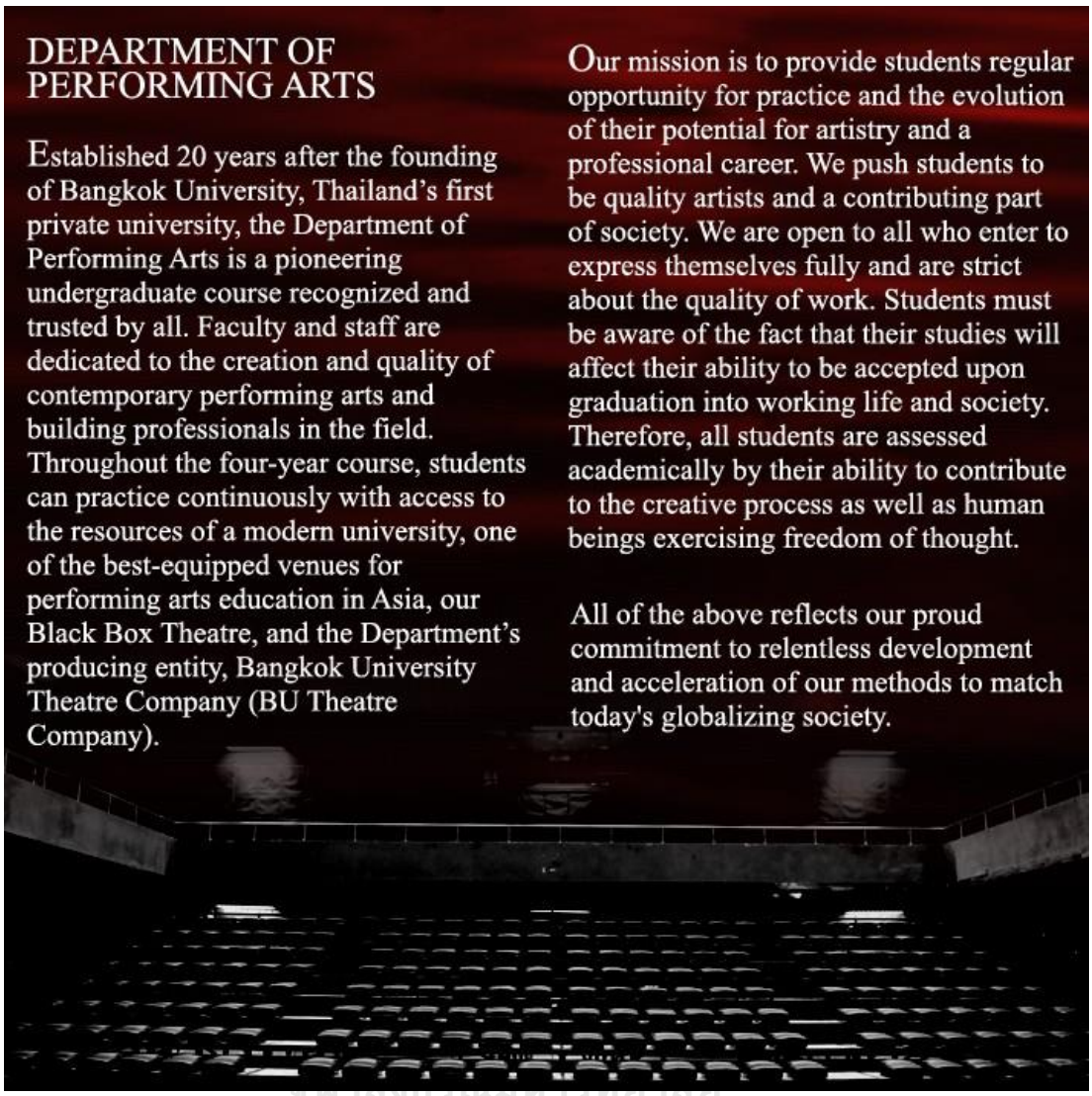
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

KITTI SRISANYA
PRODUCTION CONTROLLER

ITTISAK AEKSOMBOONSIN
MEDIA DESIGNER

PROPS

Natchanok Sittichai
Pannaluk Arunkasamesuk
Manussanun Thanakornpisitkul
Pailin Prasongpetch
Kwunkaew Kobjitti
Worakan Duangwanit
Panupun Nuntree
Naphakritcha Amornboonchai
Weerapich Yostha
Suwatjanee Putichot
Rungpailin Chanphong
Supinya Boondok
Praewphayom Prasomthong

COSTUME

Natchaya Sattayabanphot
Panida Varoonthantip
Nattawikarn Rodlaeing
Sasipisit Wangkawee
Apinya Pangprom
Tawatchai Junyoo
Wansillakun Sattakul
Pirot Panit
Natchanon Thangtai
Nattawut Jundee
Pimrampai Taeng-on
Suntisuk Termton
Parames Srimuang
Kritsapong Nunpipattanakul

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

1. **ภาพการซ้อม ณ ห้องปฏิบัติการศิลปะการแสดง 2 (Studio 2)**
   มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต

การผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สากลร่วมสมัย

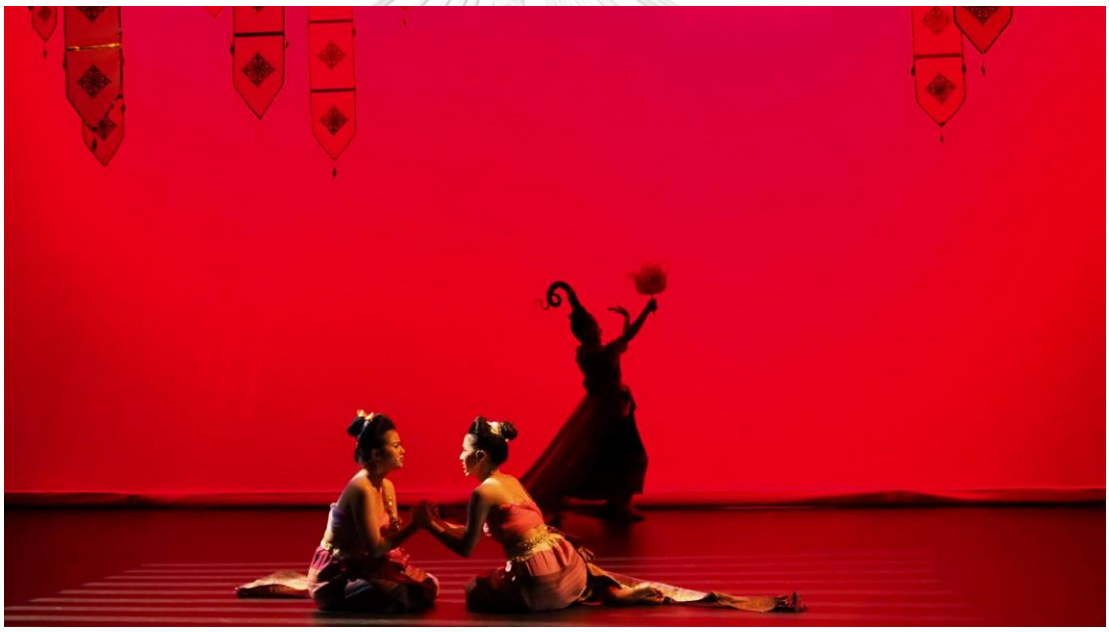
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระบำร่ม ผสมผสานลีลาการฟ้อนเจิงดาบของพระลอ

พ่อครูพัน มนพ ยาระณะ ระหว่างการซ้อมที่มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

Art Out Loud

4. ภาพการแสดง



ภาคผนวก ค. การสัมภาษณ์นักวิชาการและปราชญ์ท้องถิ่นเรื่องการฟ้อนเจิงดาบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1 ภาพผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมภพ เพ็ญจันทร์ วันที่ 3 กุมภาพันธ์ 2563

5.2 ภาพผู้วิจัยสัมภาษณ์พระไชยวิทย์ ธัมมรโต ผู้สืบค้นคาถาธรรมในศิลปะการแสดงของพ่อครูพัน มานพ ยาระณะ ณ วัดท่าทุ่ม

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายพรรณศักดิ์ สุขี
วัน เดือน ปี เกิด	18 พฤศจิกายน 2509
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2532 อักษรศาสตรบัณฑิต สาขาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2536 Master of Arts in Theatre Arts (Drama and Theatrical Production with Emphasis on Directing and Playwriting) The University of Pittsburgh, Pennsylvania, U.S.A.
ที่อยู่ปัจจุบัน	35/77 หมู่บ้าน INIZIO ซอย 2/2 ถนนเลียบคลองสาม ตำบลคลองสาม อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี 12120
ผลงานตีพิมพ์	พรรณศักดิ์ สุขี. (2553). จาก "กวีทัศน์" สู่ "พุทธทัศน์" เรื่อง "ความตาย": การสะท้อนจิตวิญญาณว้าเหว่ของสังคมไทยร่วมสมัยผ่านนาฏกรรมเรื่อง "เยิรพระยม" วารสารนักบริหาร ปีที่ 30 ฉบับครบรอบ 48 ปี มหาวิทยาลัยกรุงเทพ Creative Arts Cluster พรรณศักดิ์ สุขี. (2554). การใช้ศิลปะการละครเพื่อสร้างเสริมคุณลักษณะไทยที่พึงประสงค์ : กรณีศึกษานักเรียนโรงเรียนแม่หวานจังหวัดเชียงใหม่และนักศึกษาภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. วารสารนักบริหาร, 10(1), 61-74. พรรณศักดิ์ สุขี. (2554). การเปิดสอนหลักสูตรศิลปะการแสดงในสถาบันอุดมศึกษาของไทย ปัญหาเรื่องแนวคิดจินตนิยมในสังคมทุนนิยมบริวาร. พรรณศักดิ์ สุขี. (2555). ศรัทธาไม่มีสี ความดีไม่มีฝ่าย: แก่นความคิดเรื่องความแตกต่าง คุณค่า และคุณธรรมในละครเพลงเรื่อง “ข้าวนอกนา”. วารสารนักบริหาร, 32(1), 59-64.
รางวัลที่ได้รับ	รางวัลนักแปลดีเด่น “สุรินทราชา” สมาคมนักแปลและล่ามแห่งประเทศไทย พ.ศ. 2562 รางวัลบุคคลดีเด่นด้านศิลปวัฒนธรรม สมาคมอุดมศึกษาเอกชนแห่งประเทศไทย พ.ศ. 2562

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University