รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม ชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน
The Creation of Cross Cultural Dance Performance: L'après midi d'un faune

โดย

ภัชภรชา แก้วพลอย

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากกองทุนวิจัย
ศูนย์วิจัยและนวัตกรรมวัฒนธรรมศิลปะ คณะดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยบูรพา ปีงบประมาณ 2563

กิตติกรรมประกาศ

วิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม ชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยความกรุณา อนุเคราะห์ทุนอุดหนุนวิจัยจากศูนย์วิจัยและนวัตกรรมวัฒนธรรมและศิลปะ คณะดนตรีและการแสดง และคณะกรรมการวิจัยที่พิจารณา สนับสนุนให้เกิดการจัดทำวิจัยเป็นอย่างดีเสมอมา

นอกจากนี้ คณะผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ได้กรุณาให้ ข้อคิด คำแนะนา ช่วยเหลือในการแนะแนวทางการจัดทางานวิจัยที่ถูกต้อง จึงทำให้งานวิจัยนี้เสร็จสมบูรณ์ด้วยดี

สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณ คณบดี หัวหน้าสาขาวิชา บุคลากรคณะดนตรีและการแสดง นิสิตและนักแสดงทุกท่านที่ให้ความร่วมมือ ให้กำลังใจ ให้ความช่วยเหลือ ตลอดจนการสนับสนุนในด้านอื่นๆ เพื่อให้ผู้วิจัยได้มีแรงผลักดันในการวิจัยและพัฒนางานต่อไป

ภัชภรชา แก้วพลอย

ผู้วิจัย

ชื่อเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม ชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน
ผู้วิจัย ภัชภรชา แก้วพลอย

บทคัดย่อ

การแสดงชุด ลา แพร มิดิ เดิง โฟน หรือ อัชชบุรุษยามมัธยันห์ เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ โดยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม 2)เพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม โดยมีรูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยการศึกษาค้นคว้า เก็บรวมรวมข้อมูลด้านเอกสาร ตำรา สื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อนำมาวิเคราะห์ผล อันได้แก่ แนวคิดศิลปะสมัยใหม่ แนวคิดด้านวัฒนธรรม เทคนิคการเคลื่อนไหวนาฏศิลป์ ตลอดจนองค์ความรู้อื่นๆ แบบสหวิชา เช่น ภาษาศาสตร์ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ เป็นต้น เพื่อนำมาเป็นกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม และนำเสนอผลงานวิจัยสู่สาธารณชน

ผลวิจัยพบว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมนั้น ประกอบไปด้วยแนวคิด 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม ได้แก่ 1)การกำหนดโครงเรื่องและเหตุการณ์ 2)การสื่อสารข้ามวัฒนธรรมผ่านบทกวีไทย 3)การใช้สัญญะหรือภาพแทนความ 4) องค์ประกอบการแสดงแบบข้ามวัฒนธรรม และส่วนที่ 2 แนวคิดในการออกแบบและกำกับลีลา ได้แก่ 1) เทคนิคการเคลื่อนไหวนาฏศิลป์ 2)แนวคิดในการสื่อสารข้ามวัฒนธรรมผ่านการแสดงอิริยาบถ 3)ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับท่วงท่าลีลา 4) การจัดแสดงเป็นภาพ

งานวิจัยในครั้งนี้นั้นแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม นั้นสามารถทำได้โดยการใช้วัฒนธรรมหนึ่งเพื่อสื่อสารถึงวัฒนธรรมหนึ่ง การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม ตลอดจนการสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อสารกับผู้ชมต่างกลุ่มวัฒนธรรมได้อย่างลงตัว ถึงแม้ว่ากรอบแนวคิดจะเกิดเพียงรากวัฒนธรรมใดอย่างหนึ่งก็ตาม แต่ศิลปะการแสดงนั้นไม่อาจอยู่กับที่ได้ ศิลปินจำเป็นต้องพัฒนางาน สร้างสรรค์ให้ทันยุคทันสมัยที่สุด เพื่อให้ศิลปะการแสดงเป็นสื่อกลางหนึ่งในการสื่อสารสังคมเพื่อรักษามรดกทางวัฒนธรรม เพื่อการสร้างสรรค์และเพื่อรับใช้สังคมในยุคร่วมสมัยต่อไป

คำสำคัญ นาฏศิลป์/ ข้ามวัฒนธรรม

TITLE The Creation of Cross-Cultural Dance Performance: L'après midi d'un faune

AUTHOR Padparadscha Kaewploy

Abstract

L'après midi d'un faune or Ashabhurut Yam Matthayanh is creative a research. This research aims to 1) create a cross-cultural dance performance 2)find ideas for creating a cross-cultural dance performance. The research is conducted by using qualitative and creative research methods, collecting data on documents, textbooks, and media information related to the study, to analyze the results, by applying the concept of Modern Art, contcept of Cultures, concept of dance technique, including other interdisciplinary knowledge such as linguistics, humanities, social sciences, etc., to be used as a conceptual framework for creating cross-cultural dance performance and present to the public.

The results found that the creation of cross-cultural dance consists of 2 parts: Part 1, The concept of cross-cultural creation: 1) the plot and the sequencing, 2) Communication across cultures through Thai poetry 3) Using of symbols or imagery 4) Performance elements. And part 2, The ideas of choreography 1) techniques of dance movement. 2) The concept of cross-cultural communication through gestures 3) The relationship between music and the style 4) Visualization

This research clearly shows that the concept of creating cross-cultural dance performance can achieve by using one culture to communicate with another culture, Intercultural, and creating new cultures to communicate with audiences of different cultural groups applicably. Although the conceptual framework formed only one of the cultural roots, art never limited. The dance artist needs to develop work to keep up with the modern times the most and make performing arts communicate in society to preserve cultural heritage and the sere the society in the contemporary era.

Keywords: Dance Performance /Cross-Culture

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ง
บทคัดย่อ (ไทย)	จ
บทคัดย่อ (อังกฤษ)	ฉ
สารบัญ	ช
สารบัญตาราง	ฌ
สารบัญภาพ	ญ
บทที่	
1 บทนำ	
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
สมมติฐานการวิจัย	4
ขอบเขตการวิจัย	5
เครื่องมือวิจัย	5
คำสำคัญ	5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย	6
แผนการดำเนินงาน	7
2 การศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล	
ศิลปะสมัยใหม่	9
ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงลา แพร มิดิ เดิง โฟน	11
แนวคิดนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม (Cross-cultural dance performance)	20
แนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์	24
ขั้นตอนการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์	32
3 ขั้นตอนการสร้างสรรค์	
การวางโครงเรื่องการแสดง	35
กำหนดแนวทางออกแบบและกำกับลีลา	36
การคัดเลือกนักแสดง	37
จัดตารางการฝึกซ้อม	37

สารบัญ(ต่อ)

	หน้า
การจัดเตรียมบทกวีฉบับภาษาไทย	40
การจัดเตรียมและคัดสรรเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง	42
การออกแบบเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และการออกแบบเวทีสำหรับการแสดง	43
การออกแบบสื่อประชาสัมพันธ์	45
กำหนดการฝึกซ้อม	48
บันทึกกระบวนการออกแบบและกำกับลีลา	50
4 ผลงานสร้างสรรค์	
ผลงานการแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน	82
วิเคราะห์ปรากฏการณ์	105
5 สรุปและอภิปรายผล	
แนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม	107
แนวคิดในการออกแบบและกำกับลีลาแบบข้ามวัฒนธรรม	112
อภิปรายผล	115
ข้อเสนอแนะและแนวทางการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์	116
บรรณานุกรม	
บรรณานุกรม	117
บรรณานุกรม (อังกฤษ)	121
ภาคผนวก	
ภาคผนวก ก	123
ภาคผนวก ข	125
ภาคผนวก ค	127
ภาคผนวก ง	129
ประวัติโดยย่อของผู้วิจัย	131

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1.10	แผนการดำเนินงาน	7
3.1	ลำดับการแสดง	36
3.2	การฝึกซ้อม	37
3.3	เป้าหมายการฝึกซ้อมในแต่ละวัน	48
3.4	บันทึกกระบวนการออกแบบกำกับลีลา	50
4.1	ภาพการแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม “อัชชบุรุษยมัธยันห์”	81
5.1	ตารางการเปรียบเทียบการแสดงต้นฉบับกับการแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม	108

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
2.1 การแสดงชุด ลา แพร มิดิ เดง โฟน	14
2.2 Edouard Manet, frontispice pour l'Après-Midi d'un faune, 1876	19
2.3 แผนภูมิ Types of Cross-Cultural Theatre	22
2.4 ฟอน โดย Pál Szinyei Merse	30
2.5 Hylas and the Nymphs โดย จอห์น วิลเลี่ยม วอเตอร์เฮ้าส์	31
3.1 แนวคิดการออกแบบเครื่องแต่งกาย	43
3.2 แนวคิดการแต่งหน้า	44
3.3 แนวคิดการออกแบบฉากและเวที	45
3.4 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ต้นฉบับ	46
3.5 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์	47
5.1 การใช้สัญญะภาพเหมือน (icon) ที่สื่อถึงวัตถุเพศ ราคะของบุรุษเพศ	110
5.2 บรรยากาศการแสดงลาแพร มิดิ เดิง โฟน	111
5.3 การจัดแสดงเป็นภาพในการแสดงลาแพร มิดิ เดิง โฟน	115

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ถูกนำมาใช้ในช่วงปลายศตวรรษที่19 ในช่วงที่ศิลปินรุ่นใหม่ในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศสนั้นมีแนวคิดที่เป็นปัจเจกบุคคลเพื่อขับเคลื่อนศิลปะให้มีการนำเสนอในรูปแบบใหม่ด้วยแนวคิดการนำเสนอที่หลากหลายและสลับซับซ้อน จึงไม่อาจสามารถไล่เรียงลำดับต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบได้ (จนัญญา เตรียมอนุรักษ์, 2554, น.16) อย่างไรก็ตาม ผลงานศิลปะสมัยใหม่ถือเป็นหลักฐานสำคัญที่ปรากฏให้เห็นถึงรากฐานทางความคิดและรสนิยมของมนุษย์ ที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วต่อสังคม วิถีชีวิต วัฒนธรรม การต่อยอดทางความคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยผ่านกระบวนการผสมศาสตร์ด้านศิลปะต่าง ๆ บูรณาการแนวความคิดความสัมพันธ์แบบเป็นองค์รวม เกิดความผันแปรทางความคิดและวัฒนธรรมจนกระทั่งถ่ายทอดออก มาเป็นผลงานสู่สาธารณชน ไม่เพียงแต่รูปแบบผลงานหลากหลายศาสตร์ทางศิลปะที่เกิดขึ้นเท่านั้น แนวคิดสมัยใหม่นี้ยังสร้างแรงบันดาลใจและยังได้รับความนิยมสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบันอีกด้วย (ทักษิณา พิพิธกุล, 2558, น.147) ซึ่งจะเห็นได้จากผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม นฤมิตรศิลป์ คีตศิลป์ และนาฏศิลป์ เป็นต้น

ด้วยอิทธิพลกระแสการขับเคลื่อนทางศิลปะสมัยใหม่ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 นั้น ทำให้นาฏศิลป์อย่างบัลเลต์คลาสสิกซึ่งเคยได้รับความนิยมจนเรียกได้ว่าเป็นยุคทองของบัลเลต์คลาสสิกนั้นได้ถูกลดความสำคัญลงไปกว่าศิลปะประเภทคีตศิลป์ บัลเลต์จึงเป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้ดนตรีมีความโดดเด่นขึ้นเท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงเป็นภารกิจสำคัญของนักออกแบบกำกับลีลาหัวสมัยใหม่ที่จะขับเคลื่อนศิลปะบัลเลต์ให้มีชีวิตชีวาอีกครั้ง ในช่วงปี ค.ศ. 1915 - 1925 แซร์เก ดิอากิเลฟ (Sergi Diaghilev) ผู้อำนวยการคณะบัลเลต์รูสส์ในรัสเซียได้นำกลุ่มนักแสดงเข้ามาแสดงในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส โดยพัฒนาและยกระดับบัลเลต์คลาสสิกให้เป็นศิลปะสมัยใหม่ ทั้งนี้มีคำอธิบายไว้ว่า ผลงานของดิอากิเลฟถือเป็นการแสดงที่นำเอาศาสตร์หลากหลายชนิดมาผสมผสานกันอย่างชาญฉลาด โดยมีการทำงานร่วมกับศิลปินที่เชี่ยวชาญในศาสตร์นั้น ซึ่งประกอบไปด้วย จิตรกร ผู้ประพันธ์เพลง นักออกแบบกำกับลีลาและนักเต้น ยิ่งไปกว่านี้ ดิอากิเลฟยังแสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติพิเศษของนักออกแบบกำกับลีลาที่พึงจะมีแนวคิดและจินตนาการกว้างไกล ซึ่งในคณะบัลเลต์รูซซ์ นั้นมีนักออกแบบและกำกับลีลาร่วมงานทั้งหมด 5 คนด้วยกัน ได้แก่ ไมเคิล โฟคิน (Michel Fokine) วาสลาฟ นิจินสกี (Vaslav Nijinsky) เลโอนีด มัซซิน (Leonide Massine) โบรนิสลาวา นิจินสกา (Bronislava Nijinska) และ จอร์จ บาลองชีน (George Balanchine)” (Jack Anderson, 1986, pp.121-122 อ้างอิงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2548, น.77)

โดยเฉพาะวาสลาฟ นิจินสกี (Vaslav Nijinsky) นั้นเป็นนักเต้นและนักออกแบบกำกับลีลาที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งในยุคสมัยใหม่ ในขณะที่ร่วมงานกับคณะบัลเลต์รูซนั้น เขาได้สร้างสรรค์ผลงานชิ้นเอกที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมมาถึงปัจจุบัน ได้แก่ ลาแพร มิดิ เดิง โฟน (L'après midi d'un faune) ในปี ค.ศ. 1912 เฌอซ์ (Jeux) และ เลอ ซัค ดู แพรงท์ตอม (Le Sacre du Printemps) ในปี ค.ศ. 1913 และทีล เออเลนสปีเกล (Till Eulenspiegel) ปี ค.ศ. 1916 ตามลำดับ ซึ่งผลงานชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน (L'après midi d'un faune) เป็นการพลิกโฉมหน้าการแสดงบัลเลต์ของโลก โดยมีลักษณะการออกแบบกำกับลีลาที่แปลกออกไปในยุคสมัยนั้น ซึ่งท่วงท่าลีลาและอารมณ์ของการแสดงนั้นจะเน้นไปในทางการแสดงออกทางเพศ (sexuality) อย่างเปิดเผย โดยเรื่องราวโดยย่อจะกล่าวถึงเจ้าฟอนหนุ่ม (สัตว์ในเทพนิยายกรีกมีลักษณะครึ่งคนครึ่งแพะ) นั้นตื่นขึ้นมาพบกับฝูงนางไม้ที่มีรูปโฉมงดงาม แล้วมีความดึงดูดทางเพศ จนไม่อาจทำให้เจ้าฟอนหนุ่มควบคุมอารมณ์จนเกิดความใคร่ ลุ่มหลงในกามรมณ์กับรูปลักษณ์ภายนอก แต่ด้วยความแตกต่างของวรรณะที่มิอาจเข้าถึงได้นั้น เจ้าฟอนหนุ่มจึงทำได้เพียงจินตนาการถึงพวกเหล่านางไม้ด้วยกิริยาท่าทางและอารมณ์ทางเพศที่รุนแรงกับผ้าผืนหนึ่งที่นางไม้ตนหนึ่งได้ทำตกหล่นไว้ การแสดงชุดนี้โดดเด่นไปด้วยการจัดท่วงท่าลีลาการเคลื่อนไหวแบบเล่าเรื่องตามจินตภาพ (Tableau) คล้ายกับภาพวาด 2 มิติ โดยนักเต้นจะแสดงด้วยเท้าเปล่า เคลื่อนไหวไปในทิศทางแนบขนาบข้างซ้ายและขวา ซึ่งนิจินสกี้นั้นใช้แนวคิดจากการตีความจากบทกวี ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน ซึ่งประพันธ์ดนตรีโดย โกลด เดอบูว์ซี (Claude Debussy) มานำเสนอเรื่องราวผ่านท่วงท่าลีลาที่เลียนแบบศิลปะกรีกโบราณ ศิลปะอียิปต์ และจิตรกรรมแอสซีเรีย ซึ่งเห็นได้จากการเหยียดข้อมือและข้อเท้าที่มีการเคลื่อนไหวเป็นรูปร่างเลขาคณิต เป็นต้น

ด้วยลักษณะการแสดงชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน ของนิจินสกี้นั้นเป็นสิ่งใหม่และไม่เคยปรากฏมาก่อน จึงเกิดเป็นกระแสวิพากษ์วิจารณ์ในด้านลบเกี่ยวการแสดงออกทางเพศอย่างชัดเจน แต่อย่างไรก็ตามผลงานของเขากลับทำให้วงการบัลเลต์สมัยใหม่นั้นตื่นตัวจนเป็นที่นิยม การแสดงชุด ลาแพร มิดิ เดิง ถือเป็นต้นแบบให้กับนักออกแบบกำกับลีลาในรุ่นต่อมา เพื่อการผลิตซ้ำ ปรับปรุง ดัดแปลง ตีความใหม่ หรือปรับเปลี่ยนบริบทในการนำเสนอเพื่อให้เกิดรูปแบบเฉพาะตัวของศิลปินนั้น อาทิ จีโรม รอบบิน (Jerome Robbins) จัดแสดงเมื่อปี ค.ศ. 1953 จอห์น คลิฟฟอร์ด (John Clifford) จัดแสดงเมื่อปี ค.ศ. 1974 เธียร์รี่ มาลเดน (Thierry Maldain) จัดแสดงเมื่อปี ค.ศ. 1995 ดอมินิก เวลส์ (Domanic Walse) จัดแสดงเมื่อปี ค.ศ. 2010 มารี ชูนาร์ด (Marie Chouinard) จัดแสดงเมื่อปี ค.ศ. 1987 ปรับปรุงใหม่เมื่อปี ค.ศ.1994 พอล เมจา (Paul Meija) จัดแสดงเมื่อปี ค.ศ. 1998 ซงเชรี กีลซ์ (Sonsherée Giles) จัดแสดงเมื่อปี ค.ศ. 2012 ซอลทัน เกรสโซ (Zoltan Grecsós) ซีดี ลาร์บี เชอร์กาอุย (Sidi Larbi Cherkaoui) มาร์ติน เดล อาโม (Martin Del Amo) จัดแสดงเมื่อปี ค.ศ. 2012 เดวิด โบเจอร์ (David Bolger) จัดแสดงเมื่อปี ค.ศ. 2010 ฯลฯ นอกจากนี้ ยังเป็นแรงบันดาลใจแก่ผู้วิจัยในครั้งนี้อีกด้วย

ผู้วิจัยเป็นผู้มีประสบการณ์ทั้งด้านการสอนนาฏศิลป์และเป็นผู้สนใจในผลงานทางนาฏศิลป์ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ จึงเกิดแรงบันดาลใจ ตามที่กล่าวมาข้างต้นเพื่อพัฒนากระบวนการเรียนรู้และสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ชุดใหม่ “ลาแพร มิดิ เดิง โฟน” (L’après midi d’un faune) ในลักษณะข้ามวัฒนธรรม (Cross-Cultural Dance Performance) โดยผู้วิจัยได้นำแรงบันดาลใจจากบทกวีต้นฉบับที่เป็นภาษาฝรั่งเศสชื่อ L’après- midi d’un faune ซึ่งประพันธ์โดยนายสเตฟเฟน มาล์ลาร์เม (Stéphane Mallarmé) บทเพลงต้นฉบับชื่อ Prélude à l'après midi d'un faune ซึ่งประพันธ์โดย โกลด เดอบูว์ซี (Claude Debussy) รวมถึงการศึกษาแนวทางในการออกแบบกำกับลีลาในการแสดงบัลเลต์สมัยใหม่ต้นฉบับโดยวาสวาฟ นิจินสกี้ เป็นกรอบแนวคิดเพื่อตีความใหม่วิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานอันนำไปสู่การค้นหาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ผ่านบริบทไทยเพื่อให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัว (Style) ของผู้วิจัย

นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม (Cross-Cultural Dance Performance) เป็นแนวคิดในการสื่อสารเนื้อหา ความหมาย นัยยะ โดยผ่านกระบวนท่วงท่าและลีลาที่เป็นอวัจนภาษา โดยการนำวัฒนธรรมที่ต่างกันมาร้อยเรียงเชื่อมต่อหรือดัดแปลงโดยอาศัยแก่นหลักของเนื้อหาสาระที่เป็นแนวคิดหลักในการออกแบบและกำกับลีลาเพื่อสื่อสารและความเข้าใจในบริบทของวัฒนธรรมที่แตกต่าง ซึ่งการแสดงชุดใหม่ชุดนี้จะแสดงให้เห็นการตีความ การวิเคราะห์ และกลวิธีการนำเสนอเรื่องราวโดยผ่านท่วงท่าลีลานาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ผนวกกับศาสตร์ทางศิลปะไทยในแขนงอื่น ๆ เช่นการขับกลอนด้วยลักษณะโดดเด่น ในสำนวนอุปมาอุปไมยตามหลักวรรณกรรมไทย ทำนองเสียงประสานดนตรีไทยที่เข้ามามีส่วนร่วมให้เกิดความน่าสนใจในการนำเสนอผลงานนาฏศิลป์ในครั้งนี้ การแสดงชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ของผู้วิจัยนั้นจะเป็นแนวทางการค้นหากระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ที่เกิดจากการนำนาฏศิลป์ไทยอันเป็นรากวิถีทางวัฒนธรรมของไทยมาพัฒนาให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ เกิดกระบวนการบูรณาการศาสตร์ศิลปะไทย ตลอดจนการสร้างอัตลักษณ์ในการนำเสนอผลงานนาฏศิลป์ อันเป็นเครื่องมือต้นแบบในการขับเคลื่อนวงการศิลปะวัฒนธรรมของประเทศไทยสู่ระดับสากล ภายใต้วิสัยทัศน์ของคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพาที่กล่าวว่า “ขุมปัญญาดนตรีและการแสดงบนรากวิถีไทยในระดับสากล” อย่างแท้จริง

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน
2. เพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม

กรอบแนวคิด

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน ผู้วิจัยเน้นศึกษา วิเคราะห์ข้อมูลการแสดง ลาแพร มิดิ เดิง โฟน ซึ่งประกอบด้วยบทกวีภาษาฝรั่งเศสที่เป็นต้นฉบับ บทเพลงประกอบการแสดง แนวคิดศิลปะสมัยใหม่ แนวคิดการสื่อสารข้ามวัฒนธรรม เทคนิคการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ นาฏยศัพท์ไทย ศิลปะการออกแบบและกำกับลีลา เพื่อนำมาเป็นกรอบแนวคิดและในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน ขึ้นใหม่ ภายใต้วิสัยทัศน์ของคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพาที่ว่า “ขุมปัญญาดนตรีและการแสดงบนรากวิถีไทยในระดับสากล” (Innovation from Tradition)

1.4 สมมติฐานการวิจัย

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน นั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม โดยผู้วิจัยจึงขอตั้งสมมุติฐานสำหรับงานวิจัยสร้างสรรค์ไว้ดังนี้

1.4.1 ผลงานนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน ที่สอดคล้องกับวิสัยทัศน์ของคณะดนตรีและการแสดงมหาวิทยาลัยบูรพาที่กล่าวว่า “ขุมปัญญาดนตรีและการแสดงบนรากวิถีไทยในระดับสากล” (Innovation from Tradition) นั้นจะมีลักษณะเป็นอย่างไร

1.4.2 นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน มีแนวคิดในการออกแบบกำกับลีลาและการสร้างสรรค์ในลักษณะการข้ามวัฒนธรรมอย่างไรบ้าง โดยสามารถจำแนกเป็น 2 หัวข้อดังต่อไปนี้

1.4.2.1 การออกแบบและกำกับลีลา นั้นผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ เพื่อหาแนวคิดในการออกแบบลีลา และนำเสนอในรูปแบบข้ามวัฒนธรรม อย่างไร

1.4.2.2 องค์ประกอบของการแสดงนาฏศิลป์ ซึ่งประกอบไปด้วย

1) บทกวีประกอบการแสดงที่มีต้นฉบับมาจากภาษาฝรั่งเศส นั้นผู้วิจัยสามารถนำเสนอในลักษณะข้ามวัฒนธรรม อย่างไร

2) ดนตรีประกอบการแสดงที่มีต้นฉบับคือ เพรลูด อา ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน (Prelude à l'après-midi d'un faune) ผู้ประพันธ์โดย โกลด เดอบูว์ซี (Claude Debussy) เป็นดนตรีคลาสสิกสมัยใหม่ แต่สำหรับการแสดงผู้วิจัยสามารถนำเสนอในลักษณะข้ามวัฒนธรรมอย่างไร

3) เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะการข้ามวัฒนธรรมนั้น มีหลักการคิด การออกแบบอย่างไรให้เหมาะสมสำหรับการแสดงนาฏศิลป์

4) การออกแบบฉากและเวที เพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะการข้ามวัฒนธรรมนั้น มีหลักการคิด การออกแบบอย่างไรการแสดงนาฏศิลป์

1.5 ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน มีขอบเขตการวิจัยที่จะศึกษาดังนี้

1.5.1 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน มุ่งเน้นกระบวนการออกแบบกำกับลีลาเป็นสำคัญ เพื่อหาค้นหาแนวคิดและวิธีการนำเสนอต่อหน้าสาธารณชนในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ไม่ได้รวมถึงวัตถุประสงค์ในการประพันธ์เพลง บทกลอน การออกแบบเครื่องแต่งกายและฉากเวที หากแต่องค์ประกอบเหล่านั้นจะเป็นส่วนหนึ่งที่ส่งเสริมให้การแสดงที่ปรากฏต่อสาธารณชนนั้นนั้นดูน่าสนใจยิ่งขึ้น

1.5.2 ผู้วิจัยเน้นการศึกษาแนวคิดการแสดงชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน ที่มีการออกแบบกำกับลีลา และสร้างสรรค์ที่เป็นต้นฉบับ โดยนายวาสลาฟ นิชินสกี้ (Vaslav Nijinsky) คณะบัลเลต์รูซที่มีการแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม ค.ศ.1912 ณ โรงละครแห่งชาเตอเลท์ (Théâtre du Châtelet) เมืองปารีส ประเทศฝรั่งเศส

1.5.3 ผู้วิจัยเน้นการศึกษาข้อมูลเพื่อวิเคราะห์และตีความจากบทกวีต้นฉบับที่เป็นภาษาฝรั่งเศสชื่อ ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน ซึ่งประพันธ์โดยนายสเตฟแฟน มาล์ลาร์เม (Stéphane Mallarmé) เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของผู้วิจัย

1.5.4 ผู้วิจัยเน้นการศึกษาบทเพลงต้นฉบับชื่อ เพรลูด อา ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน (Prélude à l'après-midi d'un faune) ซึ่งประพันธ์โดย โกลด เดอบูว์ซี (Claude Debussy) เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของผู้วิจัย

1.5.5 กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อการเก็บข้อมูลในระหว่างขั้นตอนการฝึกซ้อมเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นจริงจากประสบการณ์ของนักแสดงและการสังเกตการณ์ของผู้วิจัย โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกนักแสดงแบบ (Try out) ในรายละเอียดดังนี้

1.5.1) กลุ่มนักแสดง นิสิตสาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา จำนวน 9 ท่าน โดยนักแสดงต้องมีความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทย และมีความเข้าใจในการเคลื่อนไหวตามเทคนิคตะวันตกควบคู่กัน

1.5.6 ผู้วิจัยจะนำเสนอผลงานนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน ต่อสาธารณชนโดยมีระยะเวลาในการแสดงประมาณ 30 นาที

1.6 เครื่องมือวิจัย

ผู้วิจัยใช้แบบสอบถามแบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) และไม่มีโครงสร้าง (Non-Structured Interview) ซึ่งผ่านการพิจารณาเห็นชอบการขอจริยธรรมวิจัยในมนุษย์ กองบริหารการวิจัยและนวัตกรรม มหาวิทยาลัยบูรพา

1.7 คำสำคัญ

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ข้ามวัฒนธรรม

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 ได้ผลงานการแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน ในแบบฉบับของ**ผู้**วิจัยเอง โดยที่ไม่มีใครทำมาก่อน ภายใต้วิสัยทัศน์ของคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพาที่กล่าวว่า “ขุมปัญญาดนตรีและการแสดงบนรากวิถีไทยในระดับสากล”

1.7.2 ได้แนวคิดในการออกแบบ กำกับลีลานาฏศิลป์ในแบบข้ามวัฒนธรรม

1.7.3 เป็นต้นแบบของการออกแบบ กำกับลีลานาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุดอื่น ๆ ในอนาคต

1.9 ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน มีขั้นตอนการดำเนินงานโดยแบ่งเป็น ๔ ระยะเวลาดังนี้

ระยะที่ 1 เก็บรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยศึกษาทฤษฎีต่าง ๆ เพื่อรวบรวมข้อมูลไปใช้วิเคราะห์ข้อมูลด้วยตนเอง เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ โดยแบ่งเป็นเครื่องมือต่าง ๆ ดังนี้

1) ข้อมูลด้านเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัย บทความ วารสารและสื่อสารสนเทศอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

2) ศึกษาข้อมูลด้วยวิธีการสังเกตการณ์สื่อสารสนเทศ ที่เกี่ยวกับการแสดงต้นฉบับต้นฉบับ โดยนายวาสลาฟ นิชินสกี้ (Vaslav Nijinsky) คณะบัลเลต์รูซ ที่มีการแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม ค.ศ.1912 ณ โรงละครแห่งชาเตอเลท์ (Théâtre du Châtelet) เมืองปารีส ประเทศฝรั่งเศส

ระยะที่ 2 กระบวนการออกแบบการสร้างสรรค์การแสดง วางโครงเรื่อง และจัดตารางฝึกซ้อมการแสดง

1) ดำเนินการวางโครงเรื่องการแสดง และกำหนดองค์ประกอบการแสดงอันได้แก่ การออกแบบลีลานาฏศิลป์ บทกวีการแสดง บทเพลงประกอบการแสดง อุปกรณ์สำหรับการแสดง สถานที่จัดทำการแสดง เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง และเทคนิคแสง ไฟ ประกอบการแสดง

2) คัดเลือกนักแสดงที่มีคุณสมบัติที่เหมาะสม ในด้านทักษะนาฏศิลป์ไทยระดับมาตรฐาน และนักแสดงสมทบที่มีคุณสมบัติเฉพาะด้านเช่นการขับกลอนรวมทั้งหมดใช้นักแสดงจำนวน 9 คน

3) จัดตารางการฝึกซ้อม

ระยะที่ 3 ทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงและเผยแพร่ข้อมูล ดำเนินการฝึกซ้อมการแสดง ปรับปรุงแก้ไข ลงรายละเอียดการแสดง การซ้อมใหญ่ วางแผนการประชาสัมพันธ์เพื่อการนำเสนอผลงานวิจัยสร้างสรรค์สู่สาธารณชน ในช่วงทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์นั้น ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

1) เก็บข้อมูลการสังเกตการณ์และทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน

2) เก็บข้อมูลจากการสังเกตการณ์และการสอบถามแบบไม่มีโครงสร้าง (Focus Group) เฉพาะกลุ่มนักแสดงทั้ง 9 คนเพื่อวิเคราะห์ผลอันนำไปสู่การปรับปรุงการเคลื่อนไหวและตอบสมมุติฐานในการวิจัย

ระยะที่ 4 ประเมินผลและสรุปผลการวิจัย ผู้วิจัยมีวิธีการประเมินผลและสรุปผลงานวิจัยดังนี้

1) จัดทำรูปเล่มรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ 3 เล่ม พร้อมไฟล์ Word. และ Pdf.

2) เผยแพร่ผลงานวิจัยหรือบทความส่วนหนึ่งของงานวิจัยลงในวารสารวิชาการในระดับชาติ

1.10 แผนการดำเนินงาน

ผู้วิจัยขอแสดงแผนการดำเนินงานวิจัยตามตารางดังนี้

ระยะที่ 1	เก็บรวบรวมข้อมูล ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัย	มีนาคม- พฤษภาคม 2562
ระยะที่ 2	กระบวนการออกแบบ วางโครงเรื่อง วางแผนการฝึกซ้อม สร้างสรรค์ผลงานการแสดง	มิถุนายน- สิงหาคม 2562
ระยะที่ 3	ดำเนินการฝึกซ้อมการแสดง ปรับปรุงแก้ไข ลงรายละเอียดการแสดง การซ้อมใหญ่ วางแผนและนำเสนอผลงานวิจัยสู่สาธารณชน	กันยายน 2562 - กุมภาพันธ์ 2563
ระยะที่ 4	วิเคราะห์ผล จัดทำรูปเล่มรายงานและเผยแพร่บทความวิจัยลงในวารสารวิชาการในระดับชาติ	มีนาคม 2563

บทที่ 2
การศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล

ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน ผู้วิจัยมุ่งเน้นการศึกษาโดยการเก็บข้อมูลทางเอกสาร ค้นคว้าจากหนังสือ เอกสาร ตำรา และสื่อออนไลน์นำมาวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อเป็นแนวคิดหลักในการออกแบบ วางแผนการสร้างสรรค์การแสดง โดยผู้วิจัยขอจำแนกรายละเอียดของข้อมูลที่เกี่ยวข้องเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

2. 1 ศิลปะสมัยใหม่

2. 1. 1 ความหมายศิลปะสมัยใหม่

2. 1.2 ศิลปะสมัยใหม่ในไทย

2. 1.3 อิทธิพลแนวคิดศิลปะสมัยใหม่ต่องานนาฏศิลป์

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงลา แพร มิดิ เดิง โฟน

2.2.1 ประวัติการแสดงลา แพร มิดิ เดิงโฟน

2.2.2 การนำเสนอการแสดงลาแพร มิดิ เดิง โฟน

2.2.2.1 แนวคิดการออกแบบและกำกับลีลา

2.2.2.2 การแสดงเป็นภาพ (Tableau Vivant)

2.2.2.3 ทฤษฎีสัญญะ (Semiotics)

2.2.3 บทกวีเรื่อง ลา แพร มิดิ เดิง โฟน

2.2.4 บทเพลง พรีลูด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน

2.3 แนวคิดนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม (Cross-cultural dance performance)

2.3.1 ความหมายของวัฒนธรรม

2.3.2 แนวคิดเรื่องการสื่อสารข้ามวัฒนธรรม

2.3.3 แนวคิดรากวัฒนธรรม

2.4 แนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์

2.4.1 นาฏศิลป์ร่วมสมัย

2.4.2 นาฏยศัพท์และภาษาท่าทาง

2.4.3 การด้นสดทางนาฏศิลป์ (Dance Improvisation)

2.4.4 ทฤษฎีไวยากรณ์การเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์

2.4.5 การเต้นคู่ (Partnering Dance)

2.4.6 การคัดเลือกนักแสดง

2.4.6. 1 แนวคิดทางสรีระร่างกายที่เหมาะสมสำหรับนาฏศิลป์

2.4.6.2 ฟอน (Faun) และนางไม้ (Nymph) ในวัฒนธรรม

2.5 ขั้นตอนการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์

2.5.1 การออกแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย

2.5.2 การสร้างภาพบนเวที

2. 1 ศิลปะสมัยใหม่

2. 1. 1 ความหมายศิลปะสมัยใหม่

คำว่า “สมัยใหม่”ในภาษาไทย ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษในคำว่า ”Modern” นั้น มีความหมายว่า ความใหม่ ความร่วมยุคร่วมสมัย หรืออีกความหมายคือ สิ่งที่ไม่เก่า ไม่ซ้ำกับสิ่งเดิม ซึ่งตรงกันข้ามกับ เก่า หรือประเพณี แต่ในความหมายเชิงประวัติศาสตร์นั้น ในคำว่า โมเดิร์นในศิลปะตะวันตก หมายถึงยุคสมัยจำเพาะทางประวัติศาสตร์ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2561, น. 20)

ในพจนานุกรมทฤษฎี The Penguin Dictionary of Critical Theory อธิบายว่า Modern มาจากภาษาละติน “modernus” หมายถึง “of or pertaining to today” หรือ ของที่เกี่ยวกับวันนี้” ถูกใช้เพื่อแยกคริสเตียนในขณะนั้นออกจากกรีกและโรมันที่ถือว่าเป็นพวกนอกศาสนา อารยธรรมยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาของยุโรปในคริสศตวรรษที่ 14-16 ได้รับการกล่าวถึงว่าเป็นลักษณะหนึ่งของสมัยใหม่ในยุคนั้น เพราะมันได้สถาปนาความสัมพันธ์ใหม่กับศิลปะและการเรียนรู้แบบคลาสสิค ถึงแม้ว่าคำนี้จะกำกวมและมีหลายรูปแบบแตกต่างกัน แต่แนวคิดสมัยใหม่จะบ่งบอกถึงคการที่ละทิ้งจากบางสิ่งบางอย่างก่อนหน้านี้ คำว่า modernจะถูกเรียกใช้ความหมายตรงกันข้ามกับ ประเพณี (Macey, d., 2000, p.259)

นอกจากนี้ จิรโชค วีระสย ได้กล่าวว่า “ความเป็นสมัยใหม่ หมายถึง ยุคทันสมัยหรือสมัยใหม่ ซึ่งหมายรวมถึงความคิดและสไตล์ หรือวิถีการดำรง ชีวิตที่เกี่ยวเนื่องกันในประวัติศาสตร์ความคิดวิทยาการ (History of Thoughts) ความเป็นสมัยใหม่ หมายถึง ช่วงสืบต่อจากยุคกลาง (Middle Ages) ของยุโรปและ ยุคเรอเนซองส์ (Renaissance) ช่วงเวลาดังกล่าวมีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือเป็นสังคมแบบประเพณี (Traditional Society) ถูกทดแทนโดยรูปลักษณ์ต่างๆ ทางสังคมที่เป็นสมัยใหม่...ซึ่งมักเกี่ยวโยงกับพฤติกรรมที่เน้นการใช้เหตุผลหรือ ความสมเหตุสมผล (Rationality) ... เน้นความสำคัญของสัจธรรม (Truth) และ วิทยาศาสตร์ธรรมชาติซึ่งเน้นตัวเลขและการทดลอง” (จิรโชค วีระสย, 2555)

2.1.2 ศิลปะสมัยใหม่ในไทย

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้อธิบายว่าหากเปรียบช่วงระยะเวลา สถานที่ รูปแบบและแนวคิดศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยนั้น จะตรงกับช่วงราวพุทธทศวรรษ 2400 ของไทย เป็นการเคลื่อนไหวที่ต้านกระแสศิลปะทางหลักวิชาการ แต่ศิลปะสมัยใหม่ในไทยนั้นมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างทั้งที่มาและหนทางพัฒนา สังคมประเทศสยามในสมัยรัชกาลที่ 4 ศิลปะจะเป็นลักษณะเหมือนจริงหรือที่เรียกว่าแนว ธรรมชาตินิยม (Realistic arts) และศิลปะตามหลักวิชาคือ ศิลปะไทยแบบสมัยใหม่ที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากแนวไทยประเพณี จะเห็นได้จากการเขียนภาพที่เน้นความเหมือนของวัตถุกายภาพที่เหมือนจริง แสงเงาที่สมเหตุสมผล จึงถือว่างานศิลปะนั้นไม่มีความเป็นไทย หรือเรียกว่าศิลปะสมัยใหม่ หรือศิลปะแนวใหม่สำหรับไทย (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2561, น. 48-49)

สุชาติ สวัสดิ์ศรี อธิบายว่า ศิลปะร่วมสมัยแบบไทย นั้นก็คือส่วนหนึ่งของ “ศิลปะสมัยใหม่” ที่เป็นปรากฏการณ์ของศิลปะอิทธิพลตะวันตก แต่เมื่อใช้คำว่า “ไทย – ไทย” จึงต้องมุ่งประเด็นไปที่การรับรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นไทยในฐานะเอกลักษณ์ประจำชาติ เช่นความเป็นไทยแบบวัด ความเป็นไทยแบบราชสำนัก ความเป็นไทยแบบวัง ความเป็นไทยแบบช่างหลวง ความเป็นไทย

แบบชาวบ้าน ว่าไปแล้ว ช่างไทยประเภทต่าง ๆ ในอดีตนั้น สามารถเข้ากันกับความเป็นไทยทุกรูปแบบเนื้อหาเพียงแต่มีน้ำหนักและเนื้อที่คนละแบบ **(**สุชาติ สวัสดิ์ศรี, 2551 ,ออนไลน์**)**

2. 1.3 อิทธิพลแนวคิดศิลปะสมัยใหม่ต่องานนาฏศิลป์

ด้วยอิทธิพลกระแสการขับเคลื่อนทางศิลปะสมัยใหม่ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 นั้น นาฏศิลป์ที่เคยได้รับความนิยมเป็นยุคทองในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 อย่างบัลเลต์คลาสสิกนั้นได้ถูกให้ความสำคัญลดน้อยลงไปกว่าศิลปะประเภทคีตศิลป์ บัลเลต์จึงเป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้ดนตรีมีความโดดเด่นขึ้นเท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงเป็นภารกิจสำคัญของนักออกแบบกำกับลีลาหัวสมัยใหม่ที่จะขับเคลื่อนศิลปะบัลเลต์ให้มีชีวิตชีวาอีกครั้ง ในช่วงปี ค.ศ. 1915 - 1925 แซร์เก ดิอากิเลฟ (Sergi Diaghilev) ผู้อำนวยการคณะบัลเลต์รูสส์ในรัสเซียได้นำกลุ่มนักแสดงเข้ามาแสดงในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส โดยพัฒนาและยกระดับบัลเลต์คลาสสิกให้เป็นศิลปะสมัยใหม่ ทั้งนี้มีคำอธิบายไว้ว่าผลงานของดิอากิเลฟถือเป็นการแสดงที่นำเอาศาสตร์หลากหลายชนิดมาผสมผสานกันอย่างชาญฉลาด สามารถนำศิลปะศาสตร์ต่าง ๆ เข้ามาใช้ ซึ่งประกอบด้วย จิตรกร ผู้ประพันธ์เพลง นักออกแบบกำกับลีลา และนักเต้น ยิ่งไปกว่านี้ ดิอากิเลฟยังแสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติพิเศษของนักออกแบบกำกับลีลาที่พึงจะมีแนวคิด และจินตนาการกว้างไกล ซึ่งในคณะบัลเลต์รูซซ์ นั้นมีนักออกแบบและกำกับลีลาร่วมงานทั้งหมด 5 คนด้วยกัน ได้แก่ ไมเคิล โฟคิน (Michel Fokine) วาสลาฟ นิจินสกี (Vaslav Nijinsky) เลโอนีด มัซซิน (Leonide Massine) โบรนิสลาวา นิจินสกา (Bronislava Nijinska) และ จอร์จ บาลองชีน (George Balanchine)” (Jack Anderson, 1986, p.121-122 อ้างอิงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2548, น.77)

ไมเคิล โฟคีน เป็นนักออกแบบท่าเต้นที่มีบทบาทในการพัฒนาบัลเลต์รัสเซียโดยมีการนำศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ในแขนงต่าง ๆ เข้ามาผสมกับการแสดง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องฉาก เวทีดนตรี เครื่องแต่งกาย รวมถึงการออกแบบท่าเต้นไปสู่ยุคบัลเลต์สมัยใหม่ (Modern Ballet) ที่แตกต่างจากบัลเลต์ในยุคคลาสสิคที่มีการกำหนดไว้ตายตัว นอกจากนี้เค้ายังทำให้นักเต้นชายมีบทบาทสำคัญในการแสดงบัลเลต์สมัยใหม่หรือเป็นตัวเอกของเรื่อง ได้มีการอธิบายว่าครั้งหนึ่ง ไมเคิล โฟคีน ได้ออกแบบท่าเต้นในกับนิจินสกี้ (Nijinsky) ในคณะบัลเลต์รูซซ์ เรื่องSpectre de la roseดังเช่นบทบาทของวิณญาณดอกกุหลาบที่มีลีลาของนักเต้นชายที่วิจิตรเหมือนลีลาแขนของนักเต้นหญิง ซึ่งการแสดงนั้นเน้นในการแสดงออกทางเพศ (sexuality) ส่งผลให้บัลเลต์ได้รับการพัฒนาและแสวงหาสิ่งที่แปลกใหม่เกิดขึ้น ถือว่าเป็นการพลิกโฉมหน้าของวงการบัลเลต์ในต้นคริสศตวรรษที่ 20 (อังสนา เรืองดำ ,2552, น. 1)

จากข้อมูลที่ได้ศึกษามานั้น ผู้วิจัยเห็นว่าลักษณะของบัลเลต์รูซซ์นั้นเป็นลักษณะของ งานศิลปะสมัยใหม่ หรือเรียกอีกอย่างว่า “ศิลปะร่วมสมัย” ซึ่งผู้วิจัยขอสรุปลักษณะและแนวคิดศิลปะสมัยใหม่ของการงานนาฏศิลป์ไว้ดังนี้

1) ให้ความสำคัญกับนักเต้นชาย โดยที่นักเต้นชายเป็นนักแสดงนำของเรื่อง โดยเน้นท่าทางที่อ่อนโยนและเทคนิคท่าเต้นที่เป็นแบบเฉพาะของผู้หญิง

2) การจัดวางท่วงท่าและลีลานั้นเปี่ยมไปด้วยความหมาย ไม่เพียงแค่แสดงให้เห็นถึงเทคนิคท่าเต้น แต่แสดงถึงศิลปะในการประยุกต์ท่วงท่า ดัดแปลงท่าทางให้เกิดความแปลกใหม่

3) ให้ความสำคัญการเต้นประเภทงานเดี่ยวมากกว่าการเต้นแบบเป็นกลุ่มและจบสิ้นภายใน 1 องก์

4) เป็นการทำงานร่วมกันของนักออกแบบท่าเต้นและนักเต้น อีกทั้งได้รับความร่วมมือจากนักออกแบบเครื่องแต่งกายและนักประพันธ์ดนตรีเพื่อที่จะสร้างชิ้นงานให้โดดเด่นที่สุด

5) มีโครงเรื่อง ความคิดในการพัฒนาศิลปะในแบบของตัวเองมากกว่าศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงลา แพร มิดิ เดิง โฟน

2.2.1 ประวัติการแสดงลา แพร มิดิ เดิงโฟน

ลาแพร มิดิ เดิง โฟน (L'après midi d'un faune) เป็นบัลเลต์สมัยใหม่ 1 องก์ของคณะบัลเลต์รูซซ์ ออกแบบและกำกับลีลาโดย วาสลาฟ นิจินสกี้ (Vaslav Nijinsky) และประพันธ์ดนตรีโดย โกลด เดอบูว์ซี (Claude Debussy) ออกแบบฉากและเครื่องแต่งกายโดบ เลยง บาคส์ท (Léon Bakst) จัดแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 29พฤษภาคม ค.ศ. 1912 ณ โรงละครแชทเลท์ (Théâtre du Châtelet) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส นำแสดงโดยนายวาสลาฟ นิจินสกี

โดยเรื่องราวกล่าวถึงเจ้าฟอนหนุ่ม สัตว์ในเทพนิยายกรีกมีลักษณะครึ่งคนครึ่งแพะ นั้นตื่นขึ้นมาพบกับฝูงนางไม้ที่มีรูปโฉมงดงาม แล้วมีความดึงดูดทางเพศ จนไม่อาจทำให้เจ้าฟอนหนุ่มควบคุมอารมณ์จนเกิดความใคร่ ลุ่มหลงในกามรมย์กับรูปลักษณ์ภายนอก แต่ด้วยความแตกต่างของวรรณะที่มิอาจเข้าถึงได้นั้น เจ้าฟอนหนุ่มจึงทำได้เพียงจินตนาการถึงพวกเหล่านางไม้ด้วยกิริยาท่าทางและอารมณ์ทางเพศที่รุนแรงกับผ้าผืนหนึ่งที่นางไม้ตนหนึ่งได้ทำตกหล่นไว้

ถึงแม้ว่าชิ้นงานชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน ของนิจินสกี้นั้น เป็นงานนอกรีตที่เป็นกระแสวิพากษ์วิจารณ์ในด้านลบเกี่ยวการแสดงออกทางเพศอย่างชัดเจน แต่ผลงานของเขากลับทำให้วงการบัลเลต์สมัยใหม่นั้นตื่นตัวจนเป็นที่นิยม ถือเป็นต้นแบบในการผลิตซ้ำหลายต่อหลายครั้ง ตีความใหม่ปรับเปลี่ยนบริบทในการนำเสนอรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์หลากหลายประเภทให้กับนักออกแบบกำกับลีลาในรุ่นต่อมา อาทิ จีโรม รอบบิน (Jerome Robbins) 1953 John Clifford 1974 Thierry Maldain 1995 Domanic Walse 2010 Marie Chouinard 1987 revised 1994 Paul Meija 1998 Sonsherée Giles 2012 Zoltan Grecsós , Sidi Larbi Cherkaoui, Martin Del Amo 2012, David Bolger 2010

2.2.2 การนำเสนอการแสดงลาแพร มิดิ เดิง โฟน

2.2.2.1 แนวคิดการออกแบบและกำกับลีลา

จากข้อมูลของสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยออกฟอร์ด (Oxford university Press) ได้อธิบายว่าการออกแบบและกำกับลีลาชุด ลา แพร มิดิ เดิ งโฟน ของนิจินสกี้นั้นได้รับแรงบันดาลใจจากการตีความหมายของบทกวีเรื่อง ลา แพร มิดิ เดิงโฟน ซึ่งประพันธ์โดย สเตฟาน มาล์ลาร์เม่ (Stéphane Mallarmé) โดยได้วางเรื่องราวว่ามีฟอน ตนหนึ่งได้เฝ้ามองเหล่านางไม้ที่กำลังจะเดินทางไปชำระร้างร่างกายที่แหล่งน้ำ เขาพยายามที่จะสวมกอดนางไม้ตนหนึ่งในนั้น ก่อนที่นางไม้เหล่านั้นจะหนีไป ขณะนั้นนางไม้ตนหนึ่งได้ทิ้งผ้าผืนหนึ่งเอาไว้ ฟอนเห็นดังนั้นจึงเข้ามาหาที่ผ้าแล้วสำเร็จความใคร่

ตามใจปรารถนา ลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายนาฏศิลป์นั้นถือเป็นผลงานชิ้นแรกของนิจินกี้ที่มีลักษณะแบนเรียบ การจัดท่วงท่าของร่างกายและข้อต่อต่าง ๆ มีลักษณะหักงอ และเทิร์นอิน (Turn in) ที่ปลายเท้า

โอกุสต์ รอแด็ง (Auguste Rodin) ประติมากรและจิตรกรชาวฝรั่งเศส ได้อธิบายว่า การแสดงชุดลา แพร มิดิ เดิงโฟน ของนิจันสกี้นั้นเป็นการออกแบบลีลาแบบ อวองการ์ด (Avant-Garde) ที่ได้สร้างความอื้อฉาวให้กับผู้ชมชาวปารีส ด้วยการนำเสนอท่าทางที่บ่งบอกลักษณะทางเพศสัมพันธ์ (Sexual Gesture) และตั้งใจที่จะนำเสนอการสำเร็จความใคร่ (Jerky movement) อย่างชัดเจน โอกุสต์ รอแด็ง ได้สร้างรูปปั้นที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการเข้ารับการแสดงรอบปฐมทัศน์นี้ด้วย

ริชาร์ด บัคเคิล (1971) ได้อธิบายว่าส่วนใหญ่การนำเสนอท่วงท่าจะเป็นลักษณะการเคลื่อนไหวที่นิ่ง (Stillness) ของกลุ่มนางไม้ โดยจะเคลื่อนไหวจากฝั่งหนึ่งไปสู่อีกฝั่งหนึ่งในลักษณะเส้นขนาน 2 มิติ จังหวะของแสดงมักจะนำเสนอด้วยมีธีการหยุดนิ่งในแต่ละภาพเพื่อนำเสนอท่าทางที่เป็นแบบเฉพาะของการแสดง (Stylized pose) ซึ่งท่วงท่านั้นมีลักษณะคล้ายภาพวาดบนแจกันโบราณในศิลปะกรีก นักเต้นจะเคลื่อนไหวโดยยึดหลักการฟังท่วงทำนองของดนตรีที่ให้บรรยากาศของช่วงเวลาฤดูร้อนของสถานที่ในจินตนาการ (Buckle, 1971, p. 238)

บลานิสโลวาได้กล่าวว่านิจินสกี้ได้อธิบายผลงานชุด ลา แพร มิดิ เดิงโฟน เอาไว้ว่า

“ฉันต้องการที่จะหลีกหนีจากท่าทางนาฏศิลป์แบบกรีกโบราณอย่างที่โฟคีนเคยใช้ ดังนั้นฉันจึงใช้ลักษณะท่าทางโบราณเหล่านั้น ที่ฉันไม่ค่อยมีความรู้ด้านนี้ นำมาเพียงปรับใช้ให้เกิดเพียงกลิ่นอายของความเป็นศิลปะกรีกโบราณ อย่างไรก็ตาม ท่าทางเหล่าเป็นเพียงแรงบันดาลใจที่ฉันนำมากำหนดแนวทางในการออกแบบลีลาที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง โดยความอ่อนหวาน พริ้วไหวที่เป็นเอกลักษณ์เดิมของนาฏศิลป์กรีกจะถูกนำออกไป” (Branislova ,1981, P.315 อ้างถึงใน Hutchison 1997, p.4)

นราพงษ์ จรัสศรี อธิบายว่า

“ท่าเต้นของนิจินสกีเองที่แสดงเป็นโฟน (Faune) ได้แสดงด้วยท่าทางที่ดูแปลกตาไปสำหรับคนดูในสมัยนั้น เช่น ท่างอข้อเท้า (Flex footed) อย่างรำไทย แทนที่จะเหยียดข้อเท้าแบบบัลเลต์ มีการเคลื่อนไหวที่กระตุกไม่ต่อเนื่องอย่างนิ่มนวลใกล้เคียงท่าทางของสัตว์ป่า” (นราพงษ์, 2554, น.78)

2.2.2.2 การแสดงเป็นภาพ (Tableau Vivant)

จากการศึกษาแนวคิดของการนำเสนอท่วงท่าและลีลาของการแสดงชุด ลา แพร มิดิ เดิงโฟน พบว่ามีลักษณะการนำเสนอมุมมองของการจัดวางภาพ เพื่อสื่อความหมาย ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงเป็นภาพเพิ่มเติมดังนี้

การแสดงเป็นภาพนั้น มาจากคำว่า Tableau Vivant ในภาษาฝรั่งเศส ซึ่งแปลว่าภาพมีชีวิต เป็นการแสดงโดยนักแสดงหนึ่งหรือมากกว่านั้น จะแสดงการหยุดนิ่งในความเงียบผสมกลมกลืนกับฉากละครที่เป็นวิวหรือทิวทัศน์ อาจจะเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงละคร อีกความหมายหนึ่ง การแสดงเป็นภาพนั้นคือการแสดงสด (Live Performance) ที่นำเสนอการแสดงคล้ายกับภาพถ่าย งานประติมากรรมยุคโรแมนติก หรือการเคลื่อนไหวสมัยใหม่

ในช่วงแรกของการแสดงเป็นภาพ นั้นได้นำมาแสดงในลักษณะของการเล่าเรื่องอย่างละครในช่วงเวลาสั้นๆ ในช่วงเทศกาลรำลึกวันสวรรคตของพระเยซู พิธีอภิเษกสมราสในพระราชวัง งานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก โดยนักแสดงนั้นจะแสดงตนคล้ายกับเป็นภาพวาด รูปปั้น เพื่อแสดงถึงบรรยากาศและเหมาะสมกับเรื่องราวในสถานการณ์นั้น ๆ ด้วยวิธีการที่น่าสนใจเหล่านี้ การแสดงเป็นภาพได้ถูกนำมาแสดงต่อประชาชนทั่วไป ซึ่งเห็นได้จากนักแสดงตามถนนยุคใหม่ (Street performer) ได้นำมาแสดงในลักษณะเป็นกลุ่มตามท้องถนน โดยจะแสดงภาพนิ่งตามมุม สถานที่รอบข้าง และมักจะเดินทางไปเรื่อย ๆ

นอกจากนี้ นวลรวี จันทร์ลุน (2554, น. 28-29) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า การแสดง ตาโบล วิวองท์ (Tableau Vivant) ได้นำมาถูกแสดงในรูปแบบความบันเทิงทางเพศ โดยกลุ่มนักแสดงหรือกลุ่มนางแบบหรือนายแบบของศิลปินที่เปลือยกาย และจัดวางท่าทางให้เหมาะสม จะไม่ขยับหรือพูดเลยตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง ด้วยเหตุนี้มันจึงเข้ากันได้ดีดีกับรูปแบบศิลปะ จึงเป็นที่สนใจของช่างภาพสมัยใหม่ในช่วงศตวรรษที่ 19

ในประวัติศาสตร์ศิลป์ตะวันตกช่วงกลางศตวรรษที่ 19ที่กำลังเริ่มต้นเข้าสู่ยุคสมัยใหม่นั้นได้ให้ความสำคัญกับการนำเสนอเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic) โดยขึ้นอยู่กับศิลปินที่จะสะท้อนชิ้นงานนั้นออกมาให้แตกต่างอย่างไร การแสดงเป็นภาพนั้นอาจถือได้ว่าเป็นชิ้นงานศิลปะที่เป็นรูปแบบชั่วคราวหรือเกิดขึ้นในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง (Temporary) เท่านั้น แต่อย่างไรก็ตาม การแสดงเป็นภาพนั้นถือเป็นชิ้นงานศิลปะชิ้นหนึ่งที่เป็นสัญลักษณ์ทางศิลปะที่ต่อต้านแนวคิดแบบจินตนิยม (Romanticism) ในสมัยนั้น

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยจึงขออนุมานว่าแนวทางในการออกแบบลีลาต้นฉบับชุด ลา แพร มิดิเดิง โฟน โดยนิจินสกี้ ซึ่งเป็นนักออกแบบกับลีลายุคสมัยใหม่ อาจได้แนวคิดของการแสดงเป็นภาพ (Tableau Vivant) นี้นำมาเป็นกรอบแนวคิดที่จะนำเสนอผลงานในแบบเฉพาะของตนเอง ดังที่เห็นได้จากการเคลื่อนไหวที่หยุดนิ่งชั่วขณะ การจัดวางตำแหน่งของร่างกายแนวขนานคล้ายกับภาพ 2 มิติ อีกทั้งนิจินสกี้ยังได้ทำงานร่วมกันกับ เลยง บาค์สก นักออกแบบเครื่องแต่งกายและฉากเวทีเพื่อนำเสนอภาพรวมบนเวทีให้มีความน่าสนใจและมีประสิทธิภาพ

ภาพ 2.1 การแสดงชุด ลา แพร มิดิ เดง โฟน
ที่มา: https://blog.culture31.com/2019/06/16/waslaw-nijinsky-lartiste-de-genie-lillustration-meme-de-la-grace/

2.2.2.3 ทฤษฎีสัญญะ (Semiotics)

ทฤษฎีสัญญะหรือสัญศาสตร์ (Semiotics) เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 19 เพื่อต่อต้านคติความคิดเก่า ๆ ดังเช่น ธรรมชาตินิยม (Naturalism) และ สัจนิยม (Realism) ซึ่งเป็นศาสตร์สมัยใหม่ที่เน้นกระบวนการศึกษาเพื่อให้เข้าถึงความหมาย หรือการให้ความหมายของ "สิ่งแทนความ" (Representation) สัญศาสตร์จะมีความสัมพันธ์กับภาพ (Visual Image) ทัศนธรรม (Visula Culture) และวัตถุธรรม (Material meanings) ซึ่งกระบวนการเข้าใจนั้นอาจไม่จำเป็นต้องเข้าใจในด้านเดียวหรือกระบวนการเดียว หากแต่ต้องอาศัยปฏิสัมพันธ์ซับซ้อนระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร กับปัจจัยอื่นๆร่วมด้วย เช่นวัฒนธรรม สภาพแวดล้อมและสังคม (เถกิง พัฒโนภาษ, น.35)

สุนทร จันทร์ประเสริฐ (2547, หน้า 8) ได้ให้ความหมายของสัญลักษณ์ไว้ว่า

“คำว่า “สัญลักษณ์” (Symbol) มาจากภาษากรีกคือ Sym และ Bollo แปลว่า “ขว้างไปพร้อมกัน” หมายถึงวิธีการที่สัญลักษณ์นำ จิตของมนุษย์ไปสู่สิ่งที่มันอ้างถึง”

ทั้งนี้สัญลักษณ์หมายถึง การสื่อสารที่เป็นนามธรรม (Abstract) ดังที่ ประสิทธิ์ กาพย์กลอน (2518, น. 17-20) กล่าวถึงสัญลักษณ์ ไว้ว่า

“สัญลักษณ์ (Symbol) คือ เครื่องหมายแสดงภาพของความรู้สึกนึกคิด แม้ไม่ได้ เป็นรูปถ่ายซึ่งเป็นภาพโดยตรง แต่ก็เป็นการถ่ายภาพโดยอ้อม คือ ผู้แต่งมีความรู้สึกนึกคิดอย่างไร นั้นก็จะตั้งเป็นภาพจินตนาการเสียก่อนแล้วจึงวาดภาพที่ตั้งไว้นั้นออกมาเป็นถ้อยคำ”

ประเภทของสัญญะ ชารล์ สแซนเดอรส์ เพียร์ซ ได้กำหนดประเภทของสัญญะเอาไว้เป็น 3 ประเภท ซึ่งแบ่งตามความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะดังนี้ (เถกิง พัฒโนภาษ. 2551, น.39- 40)

ภาพเหมือน (icon) คือลักษณะของสัญญะที่เราสามารถถอดความหมายของมันด้วยสายตา เช่น ภาพเหมือน รูปปั้น อนุสาวรีย์ เนื่องจากภาพที่เห็นจะเหมือนกับสิ่งที่มันกำลังอ้างอิงอยู่

ดัชนี (index) คือลักษณะของสัญญะที่แสดงออกถึงความเชื่อมโยงกันในเชิงเป็นเหตุเป็นผล เราสามารถเข้าถึงความหมายได้อย่างมีตรรกะ เช่น อาการเป็นตัวบ่งชี้ของโรค ผมหงอกแสดงถึงวัยชรา เป็นต้น

สัญลักษณ์ (symbol) คือลักษณะของสัญญะที่ไม่ได้มีรูปลักษณ์ที่คล้ายคลึงกับสิ่งที่เห็นเป็นรูปธรรม โดยจะสามารถถอดความหมายของมันได้จากการเรียนรู้ในกติกาบางสิ่งบางอย่างก่อน เช่น เครื่องหมายทางคณิตศาสตร์ ภาษา สีแดงในวัฒนธรรมจีน เป็นต้น

นอกจากนั้นโรล็องด์ บาร์ตส์ (1915-1980) (Roland Barthes) (อ้างถึงใน เขมิกา จินดาวงศ์, 2551) นักสัญวิทยาชาวฝรั่งเศสได้แบ่งระดับความหมายในสัญญะออกเป็น 2 ระดับคือ

ระดับที่ 1 ความหมายโดยตรง (Denotative Meaning) มีลักษณะเชื่อมโยงกับความจริงตามธรรมชาติ การวิเคราะห์ตีความหมายจึงมีลักษณะเป็นไปตามสภาวะวิสัย (Objectivity) หรือความจริงตามลักษณะภายนอกของสภาพวัตถุที่ปรากฏให้เห็น ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นความหมายที่เกิดจากความสัมพันธ์ที่เชื่อมกันระหว่างรูปสัญญะ (Signified) กับความหมายของสัญญะ (Signifer)

ระดับที่ 2 ความหมายนัยแฝง (Connotative Meaning) มีลักษณะที่ตัวความหมายไม่ได้เกิดจากตัวสัญญะนั้นโดยตรง แต่เกิดจากความเชื่อ ค่านิยม และทัศนคติที่รับรู้และเข้าใจตรงกันในสังคม สามารถตีความหมายเป็นนัยแบบ อัตตวิสัย ซึ่งเกิดจากประสบการณ์การเรียนรู้ (Subjectivity) ทางวัฒนธรรมในสังคม

2.2.3 บทกวีเรื่อง ลา แพร มิดิ เดิง โฟน

สเตฟาน มาลลาร์เม (Stephane Mallarme) เป็นนักกวีแนวสัญญะนิยม (Symbolism) ชาวฝรั่งเศส นอกจากเป็นกวีนิพนธ์แล้ว งานเขียนหลายชิ้นของมาลลาร์เมนั้นเป็นที่รู้จัก ในแง่ของการก่อร่างแนวคิดและทฤษฎีวรรณกรรมตลอดศตวรรษที่ 20

บทกวีเรื่อง L’après midi d’un faune ได้ถูกประพันธ์ไว้เป็นภาษาฝรั่งเศส โดยความหมายรวมนั้นได้บรรยายถึงประสบการณ์ทางศีลธรรมของฟอนหนุ่ม ที่เพิ่งตื่นขึ้นมาจากการนอนหลับไหลช่วงเวลาบ่าย โดยเนื้อหาของบทประพันธ์จะเป็นการพรรณนา (monologue) อุปมาอุปไมย เปรียบเปรียบถึงความงาม จินตนาการที่เกินจริงของฟอน เมื่อได้เผชิญกับเหล่านางไม้ โดยมีเนื้อหาต้นฉบับดังต่อไปนี้ (Venanzi, B. M., 2018)

L’après midi d’un faune

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.
Aimai-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois même, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.
Réfléchissons...
ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux!
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison?
Que non! par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.
O bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage
Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ
« Que je coupais ici les creux roseaux domptés
» Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines
» Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
» Ondoie une blancheur animale au repos:
» Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
» Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve
» Ou plonge...

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la:
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.
Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent;
Mais, bast! arcane tel élut pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue:
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
Rêve, dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule;
Et de faire aussi haut que l'amour se module
Évanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.
Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses; et par d'idolâtres peintures
À leur ombre enlever encore des ceintures:
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.
O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.
« Mon œil, trouant le joncs, dardait chaque encolure
» Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
» Avec un cri de rage au ciel de la forêt;
» Et le splendide bain de cheveux disparaît
» Dans les clartés et les frissons, ô pierreries!

» J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries
» De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
» Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux;
» Je les ravis, sans les désenlacer, et vole
» À ce massif, haï par l'ombrage frivole,
» De roses tarissant tout parfum au soleil,
» Où notre ébat au jour consumé soit pareil.
Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille! la frayeur secrète de la chair:
Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide
Qui délaisse à la fois une innocence, humide
De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.
« Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs
» Traîtresses, divisé la touffe échevelée
» De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée:
» Car, à peine j'allais cacher un rire ardent
» Sous les replis heureux d'une seule (gardant
» Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
» Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,
» La petite, naïve et ne rougissant pas:)
» Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,
» Cette proie, à jamais ingrate se délivre
» Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.
Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
Par leur tresse nouée aux cornes de mon front:
Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure;
Et notre sang, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
À l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte:
Etna! c'est parmi toi visité de Vénus
Sur ta lave posant tes talons ingénus,

Quand tonne une somme triste ou s'épuise la flamme.
Je tiens la reine!
O sûr châtiment...
Non, mais l'âme
De paroles vacante et ce corps alourdi
Tard succombent au fier silence de midi:
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!
Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins.

ภาพ 2.2 **Edouard Manet, frontispice pour l'Après-Midi d'un faune, 1876**
ที่มา: **https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Manet_faune.gif**

2.2.4 บทเพลง พรีลูด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน

โกล้ด-อาชีล เดอบูซี (Claude-Achille Debussy) เป็นคีตกวีชาวฝรั่งเศส เดอบูซีได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในคีตกวีคนสำคัญของคริสต์ศตวรรษที่ 20 แนวเพลงของเขาได้ฉีกออกจากยุคโรแมนติกในศตวรรษที่ผ่านมา และได้ปฏิเสธกรอบที่ถูกวางเอาไว้ โดยมีการแสวงหาความเป็นอิสระทางดนตรีอย่างเต็มรูปแบบ เดอบูซีได้รับรางวัลโรมไพรซ์ ในปี พ.ศ. 2427 (ค.ศ. 1884) ด้วยบทเพลงคันตาต้าที่มีชื่อว่าล็องฟ็อง โพรดีก โกล้ด เดอบูซีกับเอริก ซาตีเป็นหนึ่งในสมาชิกลัทธิคับบาลิสติกแห่งกุหลาบ-กางเขนที่ก่อตั้งโดยสตานิสลาสไกวตา เขาเสียชีวิตด้วยโรคมะเร็งในขณะที่กองทัพเยอรมันเข้าบุกกรุงปารีสในสมัยสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง

ดนตรีของเขามีเสียงประสานที่ในหลาย ๆ ครั้งจะไม่เกลาคอร์ดลงไปยังคอร์ดโทนิคของบันไดเสียง มีการใช้เสียงประสานที่กัดกันบ่อยครั้งเพื่อสร้างสีสันแทนที่จะใช้เพื่อนำบท เพลงไปยังคอร์ดโทนิคตามแบบแผนดั้งเดิม มีลักษณะถอยห่างออกจากอารมณ์ความรู้สึกลึก ๆ ด้านในและจะแสดงภาพหรือ "ความประทับใจ" ออกมาแทน (ในบางครั้ง) ดนตรีของเขามักจะถูกเรียกว่าเป็นแบบ "อิมเพรสชันนิสม์" (impressionism) และมักจะถูกนำไปจับคู่กับงานของมอริส ราแวล (Maurice Ravel) คีตกวีชาติเดียวกัน

Prélude à l'après-midi d'un faune เป็นบทเพลงที่ประพันธ์โดย ที่ใช้ประกอบการแสดงบัลเลต์สมัยใหม่เรื่อง ลา แพร มิดิ เดิงโฟน ซึ่งได้แรงบันดาลใจมากจากบทกวีเรื่อง ลา แพร มิดิ เดิงโฟน ของสเตฟาน มาลลาร์เม มีความยาวทั้งหมดประมาณ 10 นาที ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1894 จัดแสดงรอบปฐมทัศน์ในวันที่ 22 ธันวาคม ค.ศ. 1894 ที่ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส วาทยากรโดย กุสทาฟ โดเรท์ (Gustave Doret) และแสดงเดี่ยวฟรุท โดยจอร์จ บาแรร์ (Georges Barrère)

2.3 แนวคิดนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม (Cross-cultural dance performance)

ในวิจัยการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมของผู้วิจัยนั้นจำเป็นต้องศึกษาแนวคิดเรื่องวัฒนธรรม การสื่อสารข้ามวัฒนธรรม การแสดงข้ามวัฒนธรรม เพื่อที่จะนำมาวิเคราะห์ประมวลผลและสร้างความหมายของนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมของผู้วิจัย

2.3. 1 ความหมายของวัฒนธรรม

นิตยาบุญสิงห์ (2554, น.12-13) ได้อธิบายว่าวัฒนธรรมคือความเจริญงอกงามที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์ซึ่งได้จากการเรียนรู้ซึ่งกันและกัน โดยผ่านการปรับปรุง คัดเลือก และยึดถือสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน

ทั้งนี้ Hofstede, G. (2005) ได้กล่าวอีกว่า วัฒนธรรม หมายถึงผลลัพธ์ของการสังเคราะห์รูปแบบวิธีแนวคิดตามความเชื่อของบุคคลที่แตกต่างกันเพื่อเป็นแนวทางในการดำรงชีวิตร่วมกันในสังคม

จะเห็นว่าความหมายของวัฒนธรรม นั้นมีการนิยามความหมายที่หลากหลายแตกต่างกันไป โดยผู้วิจัยขอสรุปว่าความหมายของวัฒนธรรมนั้นหมายถึงสิ่งดีงามที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยผ่าน

กระบวนการคิดการวิเคราะห์และตกตะกอนเพื่อเป็นแนวทางในการดำรงชีวิตของคนในสังคมหนึ่ง วัฒนธรรมนั้น รวมไปถึงขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อความคิดค่านิยมที่เป็นทั้งแบบนามธรรมและรูปธรรม

เพ็ชรี รูปะวิเชตร์ (2550, น. 58) ได้กล่าวถึง องค์ประกอบของวัฒนธรรมนั้นแบ่งเป็นได้ 5 ประการคือ

ประการที่ 1 การสร้างขึ้นหรือเกิดขึ้นเพื่อการแบ่งปันและยึดถือปฏิบัติร่วมกัน

ประการที่ 2 การสร้างการเรียนรู้อันเป็นพฤติกรรมของมนุษย์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นอย่างถูกต้องเหมาะสมเพื่อการดำรงชีวิต

ประการที่ 3 มีการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่งอย่างไม่ขาดสาย เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่สืบทอดต่อกันไป

ประการที่ 4 มีรูปแบบที่ชัดเจนทั้งนี้เกิดจากการเรียนรู้และปฏิบัติตาม

ประการที่ 5 มีการเปลี่ยนแปลง วัฒนธรรมย่อมมีการเปลี่ยนแปลงตามยุคตามสมัยหรืออาจเกิดขึ้นได้คนในสังคมเองหรือถูกครอบงำด้วยวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่แข็งแกร่งกว่า

จะเห็นได้ว่าวัฒนธรรมนั้นมีการเปลี่ยนแปลงตามรูปแบบกลุ่มสังคมหรือประเทศนั้น ๆ แต่ก็อาจพบวัฒนธรรมบางประเภทที่มีความคล้ายคลึงกัน ดังนั้นการศึกษาหาความรู้ เกี่ยวกับวัฒนธรรมนั้นเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการสร้างความเข้าใจ และการสื่อสารร่วมกันระหว่างบุคคลต่างวัฒนธรรมนิตยา บุญสิงห์ (2554, น.12-13) ได้อธิบายว่าวัฒนธรรมคือความเจริญงอกงามที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์ซึ่งได้จากการเรียนรู้ซึ่งกันและกัน โดยผ่านการปรับปรุง คัดเลือก และยึดถือสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน

ทั้งนี้ ฮอฟสเต (1984, น. 51) ได้กล่าวอีกว่า วัฒนธรรม หมายถึงผลลัพธ์ของการสังเคราะห์รูปแบบวิธีแนวคิดตามความเชื่อของบุคคลที่แตกต่างกันเพื่อเป็นแนวทางในการดำรงชีวิตร่วมกันในสังคม

จะเห็นว่าความหมายของวัฒนธรรม นั้นมีการนิยามความหมายที่หลากหลายแตกต่างกันไป โดยผู้วิจัยขอสรุปว่าความหมายของวัฒนธรรมนั้นหมายถึงสิ่งดีงามที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยผ่านกระบวนการคิดการวิเคราะห์และตกตะกอนเพื่อเป็นแนวทางในการดำรงชีวิตของคนในสังคมหนึ่ง วัฒนธรรมนั้น รวมไปถึงขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อความคิดค่านิยมที่เป็นทั้งแบบนามธรรมและรูปธรรม

เพ็ชรี รูปะวิเชตร์ (2550, น. 58) ได้กล่าวถึง องค์ประกอบของวัฒนธรรมนั้นแบ่งเป็นได้ 5 ประการคือ

ประการที่ 1 การสร้างขึ้นหรือเกิดขึ้นเพื่อการแบ่งปันและยึดถือปฏิบัติร่วมกัน

ประการที่ 2 การสร้างการเรียนรู้อันเป็นพฤติกรรมของมนุษย์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นอย่างถูกต้องเหมาะสมเพื่อการดำรงชีวิต

ประการที่ 3 มีการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่งอย่างไม่ขาดสาย เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่สืบทอดต่อกันไป

ประการที่ 4 มีรูปแบบที่ชัดเจนทั้งนี้เกิดจากการเรียนรู้และปฏิบัติตาม

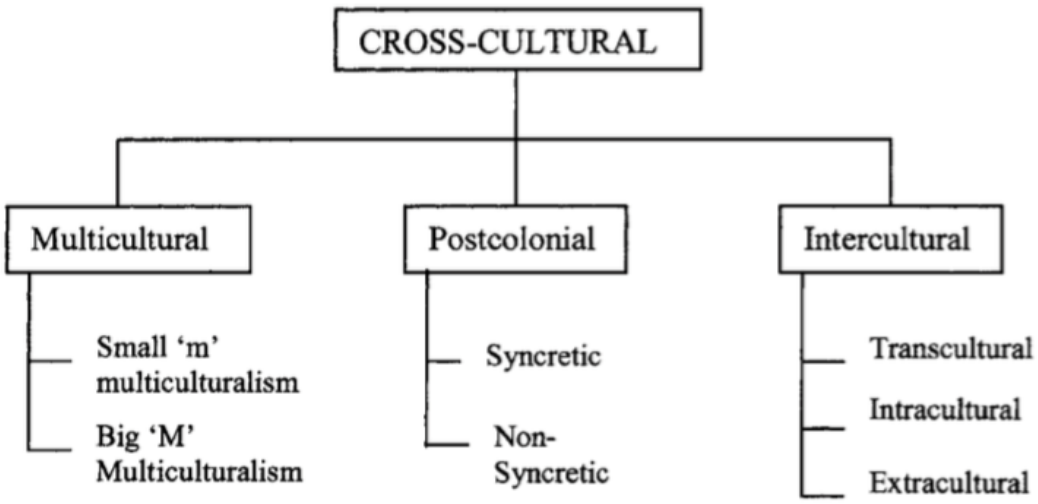
ประการที่ 5 มีการเปลี่ยนแปลง วัฒนธรรมย่อมมีการเปลี่ยนแปลงตามยุคตามสมัยหรืออาจเกิดขึ้นได้คนในสังคมเองหรือถูกครอบงำด้วยวัฒนธรรมอื่นๆที่แข็งแกร่งกว่า

จะเห็นได้ว่าวัฒนธรรมนั้นมีการเปลี่ยนแปลงตามรูปแบบกลุ่มสังคมหรือประเทศนั้น ๆ แต่ก็อาจพบวัฒนธรรมบางประเภทที่มีความคล้ายคลึงกัน ดังนั้นการศึกษาหาความรู้ เกี่ยวกับวัฒนธรรมนั้นเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการสร้างความเข้าใจ และการสื่อสารร่วมกันระหว่างบุคคลต่างวัฒนธรรม

2.3.2 แนวคิดเรื่องการสื่อสารข้ามวัฒนธรรม

แนวคิดเรื่องการสื่อสารข้ามวัฒนธรรม จากการศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัย การสื่อสารข้ามวัฒนธรรมนั้นอาจเรียกอีกอย่างหนึ่งได้ว่า (Inter-cultural communication) แนวคิดนี้เป็นการสร้างพื้นที่เพื่อเปิดโอกาสให้สองวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกันได้มีกระบวนการแลกเปลี่ยน และสร้างความเข้าใจในวัฒนธรรมที่แตกต่างซึ่งกันและกัน

วิปัศยา อยู่พูล (2557) ได้ให้แนวคิดการละครข้ามวัฒนธรรมว่าการละครข้ามวัฒนธรรมเป็นการละครที่เกิดขึ้นจากอิทธิพลของแนวคิดโลกหลังสมัยใหม่ที่ต้องการทำลายเส้นแบ่งของการจัดหมวดหมู่แก่สรรพสิ่งอันหมายรวมถึงวัฒนธรรมของแต่ละพื้นที่ ซึ่งการละครก็เป็นวัฒนธรรมหนึ่งที่ถูกทำให้เกิดแนวทางเพื่อการผสมผสานวัฒนธรรมที่แตกต่างกันสองวัฒนธรรม โดยอ้างอิงถึง ฌ็อง ฟร็องซัวส์ ลีโยตาร์ด (Jean- François Lyotard) ผู้นำแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modernism) ในขณะเดียวกัน นักสังคมวิทยาชาวอังกฤษ แอนทัล กิดเดนซ์ ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า "สังคมหลังจารีตประเพณีซึ่งเป็นการที่เล็งเห็นความสำคัญความสัมพันธ์ของจารีตประเพณี (Post-Traditional Society) กับความเป็นสมัยใหม่ (Modernity) แตกต่างกันออกไปจากมุมมองนักคิดสายโลกสมัยใหม่



ภาพ 2.3 แผนภูมิ Types of Cross-Cultural Theatre
ที่มา: (Lo, Gilbert, 2002, p.2)

จากแผนภูมิ Types of Cross-Cultural Theatre ของ โลและกิลเบิร์ด จะสังเกตได้ว่าความความหมายของ การข้ามวัฒนธรรม (Cross-Cultural) นั้นสามารถจำแนกเป็น 3 แนวทาง คือ

แนวทางที่ 1 พหุวัฒนธรรม (Multicultural) คือการผสมผสานหลากหลายวัฒนธรรม

แนวทางที่ 2 แนวคิดแบบหลังอาณานิคม (Postcolonial) คือวัฒนธรรมที่ถูกครอบงำด้วยวัฒนธรรมหนึ่ง

แนวทางที่ 3 วัฒนธรรมร่วม (Intercultural) คือวัฒนธรรมที่มีวิธีปฏิบัติระหว่างสองวัฒนธรรมร่วมกัน

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่า นาฏศิลป์ ถือว่าเป็นวัฒนธรรมหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยมนุษย์ โดยผ่านการเรียนรู้ ปรับปรุง เลือกสรร วิเคราะห์ และสังเคราะห์สืบทอดต่อกันมาเป็นแนวทางปฏิบัติ ทั้งนี้นาฏศิลป์อาจเกิดขึ้นจากการพัฒนา ปรุงแต่ง การรับเอาวัฒนธรรมอื่น ๆ มาผสมผสานและปรับใช้ให้เหมาะสมกับช่วงเวลานั้น ๆ ผู้วิจัยจึงขอสรุปความหมายของ นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม (Cross-Cultural Dance Performance) ว่า

นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม หมายถึง นาฏศิลป์ที่มีกระบวนการสร้างสรรค์อันเกิดจากการศึกษา เรียนรู้ ปรับปรุง เลือกสรร วิเคราะห์ และสังเคราะห์ในวัฒนธรรมที่แตกต่าง เพื่อนำมาสื่อสารเนื้อหา ความหมาย นัยยะ สู่สังคม โดยผ่านท่วงท่าและลีลาที่เป็นอวัจนภาษา (Universal language) แต่ยังคงรักษาแก่นหลักของเนื้อหาสาระที่เป็นแนวคิดหลักในการออกแบบและกำกับลีลาในการสื่อสารและสร้างความเข้าใจในบริบทของวัฒนธรรมที่แตกต่าง

2.3.3 แนวคิดรากวัฒนธรรม

สำนักงานศิลปะวัฒนธรรมร่วมสมัย (2556, หน้า 2) ได้ให้ความหมายของรากวัฒนธรรมว่า

“รากวัฒนธรรม หมายถึงวิถีการดำเนินชีวิต ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม จารีตประเพณี พิธีกรรม ภูมิปัญญา ซึ่งกลุ่มชนและสังคมได้ร่วมสร้างสรรค์ สั่งสม ปลูกฝัง เรียนรู้ ปรับประยุกต์ สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น เกิดความเจริญงอกงาม ทั้งด้านจิตใจและวัตถุ เป็นทุนทางสังคมที่ทำให้เกิดความรัก ความผูกพันธ์ รู้คุณค่าและภาคภูมิใจในแผ่นดินเกิด”

รากวัฒนธรรม “ศิลปะการแสดง” หมายถึง การแสดงที่เกี่ยวกับดนตรี ขับร้อง รำ เต้น และละครที่แสดงเป็นเรื่องราว มีความเป็นมาและภูมิหลังที่ชัดเจน มีรูปแบบการนำเสนอที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ ดึงดูดความสนใจ สร้างความประทับใจได้ มีการบ่มเพาะ ต่อยอด ถ่ายทอดองค์ความรู้สู่คนอื่นและรุ่นต่อไป มีการพัฒนา สร้างสรรค์ ปรับประยุกต์ อยู่บนพื้นฐานการรับผิดชอบต่อสังคม และวัฒนธรรมไทย สร้างความรัก สามัคคี ความผูกพัน และความภาคภูมิใจของคนในชุมชน สามารถสร้างอาชีพและรายได้ให้กับครอบครัวและชุมชน ส่งผลให้ชุมชนมีความแข็งแรงอย่างยั่งยืน

2.4 แนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์

2.4.1 นาฏศิลป์ร่วมสมัย

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ รูปแบบนาฏยศิลป์ที่มีความอิสระมากขึ้น โดยมุ่งสู่ การแสดง บริบททางสังคม เป็นนาฏยศิลป์ที่ถูกพัฒนามาจากแนวคิดของนาฏยศิลป์ สมัยใหม่ ปราศจาก ลำดับขั้นของนักเต้น สามารถแสดงได้ทุกที่และควรเกิดจากการ ทดลองเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่ สร้างสรรค์ทั้งในรูปแบบของการเคลื่อนไหว แนวความคิด หรือ องค์ประกอบในการสร้างสรรค์ มีอิสระในการตีความทั้งต่อตัวผู้สร้างสรรค์ผลงานและผู้ชม ถึงแม้ว่าแนวคิดในนาฏยศิลป์ร่วมสมัยจะมีความอิสระมากเพียงใดแต่ในแง่ของกระบวนการสร้างสรรค์ จำเป็นต้องมีแบบแผนในการดำเนินการ เพื่อค้นหาวัตถุดิบในการเคลื่อนไหวที่ต้องอาศัยปัจจัยต่าง ๆ เข้ามากระตุ้นจนถึงเครื่องมือและองค์ประกอบ ของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย (ธนกร สรรย์วราภิภู, 2558)

ลักษณะของนาฏศิลป์แบบร่วมสมัย นั้นหมายถึงการที่นักออกแบบและกำกับลีลาพยายามหาแนวทาง กลวิธี และรูปแบบการนำเสนอลีลาท่าทางที่แปลกใหม่จากเดิม โดยไม่อาศัยวิธีการในรูปแบบนาฏศิลป์ในอดีตไม่ว่าจะเป็น กลวิธี ไวยากรณ์ เพลง ฯลฯ มาเป็นบรรทัดฐานในการสร้างสรรค์ นาฏศิลป์แบบร่วมสมัยนั้นเป็นแนวทางของแต่ละบุคคล อาจเกิดขึ้นโดยบังเอิญ หรือเกิดจากการทดลองสร้างสรรค์เพื่อเรียนรู้สิ่งใหม่ หรือเหตุผลบางอย่างของนักออกแบบและกำกับลีลาก็เป็นได้ นาฏศิลป์แบบร่วมสมัยนั้นมักจะเกิดขึ้นแบบเพียงชั่วคราวโดยอาศัยช่วงเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปของสังคมโลก บางผลงานอาจได้รับการอนุรักษ์ไว้หรือไม่ก็ตาม แต่สิ่งสำคัญคือนาฏศิลป์แบบร่วมสมัยนั้นเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าทางด้านสังคม สติปัญญาและวัฒนธรรมของมนุษย์ ตลอดจนการเปิดมุมมองมิติใหม่ของวงการนาฏศิลป์

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬลักษณ์ (2557) ได้กล่าวถึงรูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในรูปแบบใหม่ไว้ว่า

“การคิดค้นรูปแบบใหม่ ๆ ในวงการนาฏยศิลป์ เมื่อรูปแบบนั้นเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง และมีการสืบทอดกันเป็นระบบรูปแบบใหม่นั้นก็ตกเป็นนาฏยจารีตขึ้นอีกชนิดหนึ่งในวงการนาฏยศิลป์ เช่น เมื่อมีการคิดนาฏศิลป์ใหม่ขึ้นที่ เรียกว่า โมเดิร์นด๊านซ์ เพื่อหนีไปจาก บัลเลต์ ในราวต้นคริสตศตวรรษที่ 20 ก็แพร่หลายและพัฒนามาจนกลายเป็นรูปแบบที่มีมาตรฐานปัจจุบัน เมื่อกล่าวถึงโมเดิร์นด๊านซ์ นักนาฏยประดิษฐ์มักพากันเห็นเป็นของล้าสมัย ไม่ควรแม้แต่จะใช้คำว่า “โมเดิร์น” ซึ่งแปลว่าทันสมัย และหันไปใช้คำว่า “คอนเทมปอรารี่” ซึ่งแปลว่า ปัจจุบัน แทนการรำตามแบบพันทาง ซึ่งเป็นแบบที่ทดลองคิดขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ 4 เพื่อให้การรำดูเป็นออกภาษาต่างชาติ ทำนองเดียวกันกับดนตรีที่ใช้รำ เช่น การรำออกภาษามอญ การรำออกภาษาลาว เป็นต้น จนเกิดมีการรำเสมอมอญ เสมอลาว ฯ ขึ้น ในที่สุดการรำแบบพันทางดังกล่าวก็กลายเป็นรูปแบบมาตรฐานตายตัวไม่พัฒนาต่อไป การเกิดนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ แล้วกลายเป็นนาฏยจารีตอีกอย่างหนึ่งในที่สุดเช่นนี้ เป็นเพราะนักนาฏยประดิษฐ์มีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนไปข้างหน้าตลอดเวลา”

2.4.2 นาฏยศัพท์และภาษาท่าทาง

กรสรวง ดีนวลพะเนาว์ (2556, น. 2 1) ได้กล่าวว่า ลักษณะท่ารำไทยมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทำให้ต้องมีคำศัพท์เฉพาะทางด้านท่ารำ เพื่อสื่อความหมายของท่ารำนั้น ๆ ไปในทางเดียว ศัพท์เฉพาะทางนาฏศิลป์เรียกว่า นาฏยศัพท์ ซึ่งเป็นศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการร่ายรำตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า

และ สุจิตรา ขวัญเมือง ได้ให้ความหมายของนาฏยศัพท์ว่า ศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับลักษณะ ท่ารำที่ใช้ในการฝึกหัด เพื่อใช้ในการแสดงโขน ละคร เป็นคำที่ใช้ในวงการนาฏศิลป์ไทย สามารถ สื่อความหมายกันได้ทุกฝ่ายในการแสดงต่าง ๆ (สุจิตรา ขวัญเมือง,2563, ออนไลน์)

ผู้วิจัยได้เลือกใช้นาฏศัพท์เพื่อใช้ในการสื่อสารกับนักแสดงเพื่อสร้างความเข้าใจตรงกัน กระบวนการออกแบบกำกับลีลาจะเน้นพื้นฐานโครงสร้างท่านาฏศิลป์ไทยเป็นหลักโดยจะมีการประยุกต์ ปรับปรุง เปลี่ยนลักษณะการเคลื่อนไหว ทิศทาง จังหวะ เพื่อให้เกิดภาษาท่าแบบใหม่ขึ้น โดยผู้วิจัยขอสรุปท่านาฏศิลป์ที่จะนำมาใช้ดังนี้

1) ส่วนศีรษะ ได้แก่ การเอียง การลักคอ เปิดคาง กดคาง
2) ส่วนแขน ได้แก่ วง วงบน วงล่าง วงกลาง วงหน้า วงพิเศษ วงบัวบาน
3) ส่วนมือ ได้แก่ มือแบ มือจีบ จีบหงาย จีบคว่ำ จีบส่งหลัง จีบปกหน้า จีบล่อแก้ว
4) ส่วนลำตัว ได้แก่ ทรงตัว เผ่นตัว ดึงไหล่ กดไหล่ ตีไหล่ กล่อมไหล่ ยักตัว ดึงเอว
5) ส่วนเข้าและขา ได้แก่ เหลี่ยม จรดเท้า แตะเท้า ขยั่นเท้า ฉายเท้า ประเท้า ตบเท้า ยกเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง การกระทุ้ง กระเทาะ กระดกหลัง

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังศึกษาการรำตีบทเพื่อเป็นการสื่อสารด้านภาษาท่า เพื่อให้คนดูเข้าใจ โดยผู้วิจัยให้ความเห็นว่าภาษาท่าของไทยนั้นเป็น อวัจนะภาษา ที่สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ทุกเชื้อชาติ (Universal Language) โดยผู้วิจัยจะนำมาเป็นแนวทางหนึ่งในการออกแบบท่ารำประกอบบทกวีในขั้นตอนต่อไป

ภาษาท่าทางนาฏศิลป์ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าการรำตีบท นั้นเป็นภาษาท่าทาง ที่พัฒนามาจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ เพื่อใช้แสดงอารมณ์และความรู้สึก เช่น อารมณ์โกรธ รัก ยิ้ม ชี้ เป็นต้น โดยท่าทางเหล่านั้นจะถูกปรุงแต่งให้เกิดความงดงามที่เรียกว่า "สุนทรียส" โดยท่าเหล่านั้นจะแสดงออกมาแทนคำพูด (วัชรพงษ์ สูงปานขาว, 2562, น. 145) ลักษณะภาษาท่าทาง สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะคือ

1) กิริยาท่าทางที่ใช้แทนคำพูด
2) กิริยาท่าทางที่แสดงอารมณ์ภายใน
3) กิริยาท่าทางที่แสดงอิริยาบท

2.4.3 การด้นสดทางนาฏศิลป์ (Dance Improvisation)

การด้นสด หมายถึงกระบวนการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระโดยไม่มีโครงสร้างที่เคร่งครัดและตายตัวอย่างนาฏศิลป์แบบจารีต เพื่อให้เกิดความหลากหลายของลีลาท่าทางในการเคลื่อนไหวที่ค้นพบขึ้นในชั่วขณะหนึ่ง โดยท่าทางการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นนั้นมาจากแรงบันดาลใจของการใช้ร่างกายในชีวิตประจำวัน และความรู้สึกภายในของนักแสดงนั้น ๆ ที่จะถ่ายทอดออกมาเป็นอวัจนภาษา การด้นสดเป็นวิธีการหนึ่งในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ให้มีความแปลกใหม่ โดยไม่มีข้อจำกัด ซึ่งจะพบเห็นได้จากงานนาฏศิลป์ในรูปแบบของตะวันตกที่มีทักษะพื้นฐานของบัลเลต์คลาสสิคตลอดจนนาฏศิลป์ที่ไม่มีรูปแบบใด ๆ โดยผู้แสดงสามารถมีส่วนร่วมในการต่อยอดลีลาท่าทางโดยพัฒนาความคิดหลักของนักออกแบบและกำกับลีลาเพื่อให้เกิดนวัตกรรมใหม่ขึ้น โดยผู้ออกแบบและกำกับลีลานั้นจะทำหน้าที่เสมือนผู้บันทึกและจดจำท่าทางที่น่าสนใจที่เกิดขึ้นในระหว่างที่ผู้แสดงนั้นได้ทำการด้นสดอย่างอิสระ และนำท่าทางที่เกิดขึ้นนั้นมาดัดแปลง ต่อยอด หรือปรับให้เกิดท่าทางและลีลาที่น่าสนใจและแปลกใหม่ การด้นสดไม่เป็นแค่วิธีการหนึ่งในการสร้างสรรค์ท่าทางที่เกิดขึ้นใหม่เท่านั้น แต่ยังเป็นการค้นหาแนวทางการแสดง ที่ความเป็นอัตลักษณ์ของตัวศิลปินที่ถ่ายทอดออกมาในแบบฉบับของตนเองอีกด้วย ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากการแสดงในรูปแบบโพสโมเดิร์นแดนซ์ (Post Modern Dance) ของคณะจูดสัน แดนซ์ เธียร์เตอร์ (Judson Dance Theatre) หรือศิลปินนักร้องเพลงป๊อบอย่างไมเคิล แจ๊คสัน (Micheal Jackson) ที่ได้มีการนำวิธีการด้นสดมาใช้ในการออกแบบลีลาที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

2.4.4 ทฤษฎีไวยากรณ์การเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์

ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทฤษฎีไวยากรณ์การเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ เพื่อกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์การออกแบบและกำกับลีลาในงานวิจัยครั้งนี้ โดยศึกษาจากแนวคิดขององตัวเนต ซิปลีย์ (Dame Antoinette Sibley) ที่ได้อธิบายว่า ไวยากรณ์ทางนาฏศิลป์โดยทั่วไปนั้นประกอบด้วย3 ส่วน ซึ่งแต่ละส่วนนั้นมีความสัมพันธ์กันทำให้เกิดการเคลื่อนไหวที่งดงาม ได้แก่ (Dame Antoinette Sibley อ้างอิงใน ภัชภรชา แก้วพลอย, 2561)

1) **กลวิธีเฉพาะในการเคลื่อนไหว (Technique)** คือการเคลื่อนไหวที่เป็นรูปแบบเฉพาะของนาฏศิลป์นั้น ๆ นำเสนอลีลาท่วงท่าขั้นพื้นฐานอย่างมีประสิทธิภาพ แสดงออกให้เห็นถึงความเข้าใจ และความเชี่ยวชาญในการใช้ร่างกาย โดยพิจารณาจาก 6 หัวข้อดังนี้

1.1) การจัดวางร่างกายและน้ำหนักที่ถูกต้อง (Correct posture and weight placement) คือการพิจารณาจากลักษณะลำตัว (Posture) การยืน (Placing) และการเปลี่ยนถ่ายน้ำหนัก (Transfer of weight) ตำแหน่งทิศทาง (Body Alignment and direction) ที่เป็นไปตามที่ต้นฉบับของนาฏศิลป์นั้น ๆ ได้กำหนดไว้

1.2) ความสัมพันธ์ของร่างกาย (Co-ordination of the whole body) คือการพิจารณาการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกันของร่างกายในแต่ละท่วงท่า เช่น สะโพก แขน ขา ศีรษะ และแววตา เพื่อแสดงถึงปฏิกิริยาของร่างกายที่สัมพันธ์กับการแสดง การเคลื่อนไหวออกมาเป็นท่าทางที่สวยงาม

1.3 การบังคับร่างกาย (Control) คือการพิจารณาจากการรักษาสมดุลของร่างกาย (Balance) ให้คงที่ในทุกการเคลื่อนไหวในขณะที่ร่างกายนั้นถูกเหยียดออก (Strength) การงอตัว การเปลี่ยนถ่ายน้ำหนัก การพลิกตัว การบิดตัว การหมุน เป็นต้น

1.4 เส้นสาย (Line) คือการพิจารณาจากการนำเสนอท่วงท่าที่พริ้วไหวของลำตัว แขน ขา อย่างเป็นธรรมชาติอย่างต่อเนื่องในแต่ละท่วงท่า ในที่นี้รวมถึงความอ่อนตัวของร่างกายเฉพาะส่วน เช่นการตั้งวง การจับมือ หรืออื่น ๆ ให้เป็นไปตามแบบต้นฉบับที่กำหนดไว้

1.5 การใช้พื้นที่ (Spatial awareness) คือการพิจารณาของความเหมาะสมในการใช้พื้นที่รอบตัว (Peripheral Space) และพื้นที่ในการเดินทาง (Traveling Space) อย่างสัมพันธ์กัน รวมถึงท่าทางการเคลื่อนไหวจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่งบนพื้นที่การแสดง (Performance Space)

1.6 แรงและพลัง (Dynamic values) คือการพิจารณาค่าน้ำหนักในการใช้ใช้แรงและพลังที่มีความแตกต่างให้เกิดความน่าสนใจ

2. กลวิธีนำเสนอผ่านดนตรี (Music) คือการนำเสนอท่วงท่าการเคลื่อนไหวให้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับดนตรีในลักษณะต่าง ๆ โดยพิจารณาจาก 2 หัวข้อดังนี้

2. 1 การใช้จังหวะที่เหมาะสม (Timing) พิจารณาจากการนำเสนอท่วงท่าต่าง ๆตามจังหวะเคาะ (Pulse) ตามที่กำหนดไว้

2.2 การตอบสนองดนตรี (Responsiveness to music) พิจารณาจากการการนำเสนอท่วงท่าต่าง ๆ เพื่อให้ตอบสนอง สอดคล้องเข้ากับดนตรีที่กำหนดไว้ ดังเช่น อารมณ์ (Tone) ความเร็ว (Speed) จังหวะ (Rhythm) ระดับความดังของเสียง (Pitch) ทำนองเพลง (Melody) ถ้อยคำ (Phrasing) องค์ประกอบของดนตรี (Texture) รูปแบบ (Style) และบรรยากาศ (Atmosphere)

3. กลวิธีทางการแสดง (Performance) คือวิธีการนำเสนอท่วงท่าต่าง ๆ ต่อหน้าสาธารณชน การวิเคราะห์ในส่วนที่ผู้แสดงสามารถประมวลความรู้ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในเรื่องของท่วงท่าตามที่กำหนดไว้ โดยพิจารณาจากการแสดงออกทางสีหน้า (Expression) ความรู้สึก อารมณ์ การตีความหมายในท่าทางต่าง ๆ (Interpretation) และสามารถถ่ายทอดเรื่องราวต่อผู้ชมได้ (Communication) และการเข้าถึงผู้ชม (Projection)

2.4.5 การเต้นคู่ (Partnering Dance)

การในออกแบบกำกับลีลาในการเต้นคู่ของผู้วิจัยนั้น จะใช้กลวิธีการเต้นคู่แบบตะวันตกเข้ามาเป็นกรอบแนวคิด ซึ่งผู้วิจัยพบว่าการรำคู่ในแบบทางนาฏศิลป์ไทยนั้น เกิดข้อจำกัดในข้อห้ามเรื่องของเพศ โดยจะเห็นได้ว่าการสัมผัสเนื้อต้องตัวกันอย่างใกล้ชิดระหว่างชายและหญิงนั้นเป็นสิ่งต้องห้ามทางจารีตนาฏศิลป์ไทย ด้วยเหตุผลข้างต้น ผู้วิจัยขออธิบายหลักการเต้นคู่แบบตะวันตก (Partnering Dance) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า พา เดอ เดอซ์ (Pas de deux) ดังนี้

ภัชภรชา แก้วพลอย (2563) กล่าวว่า การเต้น พา เดอ เดอซ์ ว่าเป็นการเต้นรำคู่กันระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงที่แสดงให้เห็นถึงทักษะการเต้นคู่ (Partnering) อย่างสัมพันธ์กันอย่างเป็นเอกภาพ ดังจะเห็นได้จากการนำเสนอท่วงท่า ลีลาการเคลื่อนไหว ความสมดุล การสื่อสารอารมณ์และเรื่องราวได้อย่างมีประสิทธิภาพ องค์ประกอบที่สำคัญที่ทำให้ผู้ชมเข้าถึงสุนทรียะของการเต้นพา เดอ เดอซ์นั้นประกอบด้วยความงาม 3 ลักษณะคือ ความงามทางสรีระร่างกาย (Physical) ความงามทางดนตรี (Musicality) และความงามในเชิงละคร (Dramatic)

1) ความงามทางสรีระร่างกาย (Physical) คือการเคลื่อนไหวร่างกายของนักเต้นทั้งคู่อย่างอัตโนมัติ (Auto-Pilot) โดยคำนึงถึงสัดส่วนทางร่างกาย สรีระร่างกาย การใช้พื้นที่และช่องว่างที่เหมาะสม เส้นสายที่สอดคล้องกัน การถ่ายเทน้ำหนักซึ่งกันและกัน การใช้แรงและพลังที่เท่าเทียมกัน โดยกลวิธีพา เดอ เดอซ์ จะประกอบไปด้วย 4 วิธีด้วยกันคือ การจับมือแล้วเดินหมุนโดยรักษาความสมดุลจากแกนของลำตัวอย่างเท่าๆกัน (Promenades) การยกตัวให้สูงขึ้นกว่าปกติหรือการแบกหามลำตัวโดยใช้พละกำลัง (Lifts) การหมุนโดยพยุงลำตัวแล้วใช้แรงส่ง หรือแรงเหวี่ยง (Turns) และการกระโดดโดยมีการใช้จังหวะและพลังอย่างพร้อมเพรียงกัน (Jumps)

2) ความงามทางดนตรี (Musicality) คือการเคลื่อนไหวทางสรีระร่างกายของนักเต้นทั้งสองนั้นมีความประสานสอดคล้องกับเสียงและจังหวะดนตรี ที่ร่วมกันสร้างความรู้สึกกับผู้ฟังดนตรีได้สัมผัสกับเสียง โดยผ่านกระบวนการออกแบบและกำกับลีลาที่คำนึงถึง จังหวะการเคลื่อนไหวร่าง กายตามห้องดนตรี การใช้พลังการเต้นที่มีน้ำหนักที่แตกต่างกันไป การหด-ยืดลำตัว ความต่อเนื่อง เชื่อมโยงในแต่ละท่วงท่าลีลา เป็นต้น ทั้งนี้ในขั้นตอนการฝึกซ้อมควรจะต้องมีการตีความร่วมกันระหว่าง นักออกแบบและกำกับลีลา นักเต้น และนักดนตรี ให้มีความเข้าใจตรงกันมากที่สุดในดนตรี คือ บรรยากาศ อารมณ์ ที่ซ่อนอยู่ในจินตนาการต่อบทเพลงแต่ละเพลง

3) ความงามในเชิงละคร (Dramatic) การเต้นรำพา เดอ เดอซ์นั้น เป็นรูปแบบแบบทางอวัจนภาษาสื่อผ่านทางท่าทางและกระบวนท่าเต้นเพื่อให้เกิดการสื่อสารและแสดงอารมณ์ให้เป็นไปตามเรื่องราวที่กำหนดไว้ ไม่ว่าจะเป็นความสุข ความทุกข์ ความดีใจ ความเสียใจ ความร่าเริงแจ่มใส หดหู่ ซึมเศร้า ท่วงท่าการเคลื่อนไหวนั้นอาจมีลักษณะเฉพาะเช่น การแสดงท่าทางที่บ่งบอกถึงการแสดงความรัก ท่วงท่าที่แสดงถึงความเจ็บปวด ตลอดจนท่าทางที่มีละครคล้ายกับการแสดงละคร

ทั้งนี้นักออกแบบและกำกับลีลาจะต้องคำนึงท่วงท่าที่สอดคล้องกับอารมณ์ เช่นการยืดลำตัวที่เหมือนถึงความมีอิสระ การหดของลำตัวที่หมายถึงความเจ็บปวด เป็นต้น

2.4.6 การคัดเลือกนักแสดง

แนวคิดทางสรีระร่างกายที่เหมาะสมสำหรับนาฏศิลป์ เป็นหลักเกณฑ์หนึ่งในการช่วยคัดเลือกนักแสดง เพื่อให้เป็นไปตามตามคุณสมบัติ บุคลิกของตัวละครที่แตกต่างและสุนทรียะที่จะเกิดขึ้นในงานนาฏศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ แนวคิดทางวัฒนธรรมของนาฏศิลป์ประเภทนั้น ๆ อาจเป็นเกณฑ์หนึ่งในการพิจารณา สรีระรางกายของนักแสดงยังสามารถส่งผลให้เกิดแนวทางการออกแบบและกำกับลีลาที่แปลกใหม่ การใช้พื้นที่บนเวที เส้นสายของร่างกายในลักษณะเฉพาะ รวมถึงทักษะนาฏศิลป์ที่โดดเด่นในการนำเสนอที่เหมาะสมไม่เหมือนใคร

2.4.6.1 แนวคิดทางสรีระร่างกายที่เหมาะสมสำหรับนาฏศิลป์

มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ได้วิเคราะห์โครงสร้างด้านร่างกาย พร้อมทั้งอธิบายกฎเกณฑ์ แนวทาง ลำดับขั้นตอนที่เกี่ยวข้องกับร่างกายอันถูกบัญญัติให้เป็นรูปลักษณ์ที่แสดงออกซึ่งวัฒนธรรมเพื่อให้เกิด“อวัจนภาษา” นั่นคือการสื่อสารผ่านทางพฤติกรรมโดยใช้ศิลปะ อาทิ รูปแบบการยืน การพูด การนั่ง การกิน การเดิน และการกระทำอื่น ๆ ที่นำมาซึ่งพัฒนาเป็นนาฏศิลป์ความหมาย รูปร่างต่าง ๆ ผ่านร่างกายที่เกิดจากความคิด ที่สามารถเกิดจากนักแสดงนาฏศิลป์ได้ประกอบด้วย 2 ประเด็นคือ (Foster, L. S.1992)

ประเด็นที่ 1 เน้นไปที่รูปแบบของความตระหนักรู้ในท่วงท่านาฏศิลป์ หมายถึงความรู้ด้านการจดจำกระบวนท่าทางต่าง ๆได้อย่างถูกต้องแม่นยำตามแบบฉบับของนาฏศิลป์นั้น ๆ โดยปกติโดยทั่วไป การฝึกฝนทางนาฏศิลป์ มักจะใช้เวลาประมาณ 2 – 6 ชม. ต่อวัน หรือ 6 -7 วัน ต่อสัปดาห์ หรือใช้เวลาถึง 8 -10 ปี เพื่อเรียนรู้ เลียนแบบตามต้นฉบับ สั่งสมประสบการณ์เพื่อให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยระหว่างการฝึกฝนนี้ ผู้ฝึกฝนจะผ่านกลวิธีต่าง ๆ ในการฝึกเพื่อร่างกายจะถูกปรับให้คล้อยตามกฎเกณฑ์นาฏศิลป์เพื่อให้เกิดสรีระที่เหมาะสมอย่างอัตโนมัติ คือทำให้เกิดความชำนาญทางร่างกายผนวกเข้ากับความรู้และความตระหนักของร่างกายที่จะพัฒนาสมรรถนะทางกายภาพขึ้น (Muscle Memory)

ประเด็นที่ 2 เกี่ยวกับความตระหนักรู้ด้านท่วงท่าที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม และความงดงามของท่าทางนาฏศิลป์ หมายถึงความรู้ความเข้าใจถึงความงดงามทางวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์นั้นๆที่ถูกนำเสนอออกมาผ่านกระบวนท่าทางการแสดง ท่าทางหรือร่างกายที่เกิดจากการรับรู้ของนักแสดงนั้นได้รับอิทธิพลมาจากความรู้สึก อันได้แก่ การมองเห็น การได้ยิน การฟัง การดมกลิ่น และสุนทรียภาพ (Susan Leigh Foster, 1997, p.241)

2.4.6.2 ฟอน (Faun) และนางไม้ (Nymph) ในวัฒนธรรม

“ฟอน” (Faun) หรือ “โฟน” (ออกเสียงในภาษาฝรั่งเศส) เป็นสัตว์พันทาง ที่ปรากฏอยู่ในปกรณัมโรมันโดยมีลักษณะรูปร่างครึ่งคนครึ่งแพะ โดยท่อนบนจากศีรษะลงไปถึงเอวจะเป็นมนุษย์เพศชาย แต่จะมีเขาและหูของแพะ ส่วนท่อนล่างจากเอวลงไปนั้นเป็นแพะ

ตามความเชื่อของชาวโรมันนั้น ฟอน เกิดขึ้นโดยแรงบันดาลใจจากความหวาดกลัวของมนุษย์ที่กำลังเดินทางไปยังสถานที่ห่างไกลและปล่าวเปลี่ยว โดยฟอนจะเป็นผู้ช่วยในการชี้ทางให้แกมนุษย์ที่กำลังหลง ตัวละครฟอน ได้ถูกนำมาเป็นตัวละครหนึ่งในเรื่อง เซเทอร์และนักเดินทาง หรือเรื่อง เฟานุส (Faunus) เดิมที ฟอนกับเซเทอร์เป็นสัตว์ที่ต่างกันมาก คือ ฟอนเป็นสัตว์ครึ่งมนุษย์ครึ่งแพะ ส่วนเซเทอร์เป็นคนแคระที่อัปลักษณ์ อ้วนล่ำสัน และมีขนมาก หรือบางทีเชื่อว่าเป็นคนป่ามีหูและหางของม้าหรือลา นอกจากนี้ เคยเชื่อกันว่าเซเทอร์มีเสน่ห์กับมนุษย์เพศหญิงมากกว่าฟอน และฟอนไม่ฉลาดเหมือนเซเทอร์ (Encyclopedia Britannica, 2017, online)

ภาพ 2.4 ฟอน โดย Pál Szinyei Merse
ที่มา: https://en.wikipedia.org/wiki/Faun

นิมฟ์ (Nymph) ในทางคติชนกรีกโบราณ คือสตรีที่เป็นร่างตัวแทนของสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นร่างที่ยึดติดกับสถานที่แห่งใดแห่งหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ อากาศ ทะเล ภูเขาหรือเป็นผู้ติดตามของเหล่าทวยเทพ ซึ่งโดยปกติแล้วมักจะตกเป็นเป้าหมายของเหล่าซาไทร์ เจ้าตัณหาจัด

Burkert, W. (n.d.) อธิบายว่า

"ความคิดที่ว่าแม่น้ำคือเทพเจ้า และน้ำพุคือนิมฟ์นั้น ไม่ได้เป็นแค่ความนึกคิดของนักกวี หากแต่ยังเป็นถึงความเชื่อและพิธีกรรมอีกด้วย การบูชาเทพเจ้าเหล่านี้ถูกจำกัดอยู่เพียงสถานที่หนึ่งที่ใดที่พวกเขาไม่สามารถแยกออกจากสถานที่แห่งนั้นได้ นิมฟ์นับเป็นบุคคลาธิษฐานของการสรรสร้างของธรรมชาติ ซึ่งบ่อยครั้งมักใช้เป็นสัญลักษณ์ของน้ำพุ"

แต่ถ้าจะกล่าวถึงนิมฟ์ในนิทานพื้นบ้านของกรีกนั้นจะหมายถึง นางไม้ที่เป็นวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ที่เคลื่อนไหวคอยปกป้องรักษาธรรมชาติ มีรูปร่างผิวพรรณที่งดงามดังเพศหญิงตามอุดมคติแต่นางไม้อาจมีชีวิตที่เป็นอมตะ

ภาพ 2.5 Hylas and the Nymphs โดย จอห์น วิลเลี่ยม วอเตอร์เฮ้าส์
ที่มา:https://en.wikipedia.org/wiki/Nymph#/media/File:Waterhouse_Hylas_and_the_Nymphs_ Manchester_Art_Gallery_1896.15.jpg

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่านางไม้ในนิทานพื้นบ้านของกรีกนั้นมีลักษณะใกล้เคียงกับนางไม้หรือ “รุกขเทวี” ในวัฒนธรรมไทย หากแต่ลักษณะของนางไม้ในวัฒนธรรมไทยนั้นถูกจินตนาการว่าเป็นหญิงสาวผมยาวสลวยประบ่า นุ่งผ้าจีบ ห่มสไบเฉียงสีเขียวและสถิตอยู่ในต้นไม้เพื่อคอยปกปักรักษาป่าไม้ นอกจากนี้นางไม้ในวัฒนธรรมไทยยังถูกแบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ นางไม้ดีจะคอยปรากฏตัวเพื่อเตือนภัย และนางไม้ร้ายจะออกมาหลอกหลอนเหล่ามนุษย์

ทั้งนี้ บุญเลิศ จันทระ (2544) ยังได้ศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับนางไม้ในวัฒนธรรมไทยว่า ได้มีความเชื่อเรื่องนางไม้อยู่ในทุกภาคในสังคมไทย ดังปรากฏในนิราศเมืองแกลงว่า นางตะเคียนนั้นมีฤทธิ์ร้าย

“ว่าผีสางสิงนางตะเคียนคะนอง ใครถูกต้องแตกตายลงหลายลำ"

อีกเรื่องหนึ่งพูดถึงผีนางไม้ที่สิงสถิตอยู่ในต้นกล้วยตานี ปรากฏในวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน ว่า

“เที่ยวรอบป่าช้าจะหาผี ปะอีพรายกล้วยตานีมันอาจหาญ
ต้นหนึ่งใหญ่ลำเท่าลำตาล ปลีประหารคาคอมรณา”

จากที่กล่าวมานั้น สรุปได้ว่า นางไม้ในวัฒนธรรมไทยนั้นคือ วิญญาณผู้หญิงที่สิงสถิตอยู่ในต้นไป ผู้วิจัยจึงได้สนใจบุคลิก และลักษณะของนางไม้ในด้านดี นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้

2.5 ขั้นตอนการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์

2.5.1 การออกแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย

งานนาฏศิลป์ที่จะสามารถนำเสนอต่อสาธารณชนได้อย่างสมบูรณ์แบบนั้น จะต้องผ่านกระบวนการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ การกำหนดโครงสร้างรวมของงานแสดงว่าต้องการให้งานแสดงนั้นออกมาเป็นรูปแบบใด และกำหนดเป้าหมายของการแสดงนั้นว่าต้องการแสดงเพื่อวัตถุประสงค์ใด รวมถึงองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น พื้นที่การแสดง ดนตรี เครื่องแต่งกายในการแสดง รวมถึงงบประมาณที่ใช้ในการแสดง โดยนักออกแบบและกำกับลีลาจะเป็น ผู้ประมวลความรู้และข้อมูลทั้งหมดที่ได้มาเป็นแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์เพื่อให้งานนาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นนั้นแตกต่างจากงานอื่น ๆ จนเป็นนาฏศิลป์ในแบบฉบับของตนเอง

ขั้นตอนการสร้างงานนาฏศิลป์ นั้นโดยทั่วไปสามารถแบ่งเป็น 10 ขั้นตอนได้ดังนี้

1) การเกิดแรงบันดาลใจ

2) กำหนดเป้าหมายและวัตถุประสงค์

3) จัดหาแหล่งข้อมูล

4) กำหนดรูปแบบของรูปแบบของการนำเสนอ

5) การเลือกใช้รูปแบบนาฏศิลป์ที่จะนำเสนอ

6) การแบ่งโครงร่างรวมและการแบ่งช่วงอารมณ์ของการแสดง

7) การออกแบบและกำกับลีลา

8) การลงรายละเอียดและเลือกสรร

9) การตรวจสอบภาพรวมของการแสดง

10) การนำเสนอการแสดง

2.5.2 การสร้างภาพบนเวที

ในการสร้างภาพบนเวทีในงานนาฏศิลป์นั้น คือการจัดวางลักษณะต่าง ๆ บนเวทีเพื่อให้เกิดภาพที่สมบูรณ์ต่อผู้ชม คล้ายกับภาพจิตรกรรม แต่แตกต่างกันที่ภาพของงานนาฏศิลป์นั้นต้องเคลื่อนไหวอยู่เสมอเป็นลักษณะแบบ 3 มิติ ดังนั้นผู้ออกแบบและกำกับลีลาจะต้องเป็นผู้มีจินตนาการและมุมมองทางสายตา (Visual) ที่มีสุนทรียภาพในการออกแบบและสร้างภาพต่าง ๆ ที่จะเกิดขึ้นให้ผู้ชมได้เข้าใจเรื่องราว และความสัมพันธ์ของนักแสดงต่าง ๆ ที่จะเกิดขึ้นบนเวที

ศ.ดร.มัทนี รัตนิน (2546) ได้อธิบายถึง การสร้างองค์ประกอบของภาพบนเวที ในหนังสือความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที ซึ่งผู้วิจัยสามารถนำมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ได้ โดยองค์ประกอบของภาพที่ดีมีศิลปะ จะต้องประกอบด้วย

1) เอกภาพ (unity) คือ

1.1) ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในจุดหมาย การจัดวางสิ่งต่าง ๆ (arrangement)

1.2) การเลือกสรร (selection)

1.3) การเน้นจุดสำคัญ (intensification หรือ emphasis)

1.4) ทุกสิ่งที่เลือกสรรมาจัดวางในฉากจะต้องมีเหตุผล

2) ความหลากหลาย (variety)

3) การเชื่อมโยงสัมพันธ์กัน (coherence)

4) ความสมดุล (balance)

องค์ประกอบภาพที่ดีควรมีลักษณะดังนี้ คือ

1) เป็นธรรมชาติ การจัดวางตัวละครควรทำตามลักษณะและพฤติกรรมธรรมชาติของมนุษย์ในชีวิตจริง ซึ่งขึ้นกับแรงจูงใจหรือแรงผลักดัน (motivation) ตัวอย่างเช่น องค์ประกอบของคนในสวนสาธารณะจะต่างจากองค์ประกอบของคนในห้องรับแขกคนที่นิสัยไม่ถูกกันจะจัดวางตัวเองอยู่ในตำแหน่งต่างจากคนที่ชอบพอกัน คนแก่จะอยู่ในตำแหน่งร่างกาย (body position) ต่างจากคนหนุ่มสาวหรือเด็กคนที่มีบุคลิกเกร็ง จะอยู่ในอิริยาบถต่างจากพวกที่ทำตัวสบายๆ เปิดเผยร่าเริง ผู้กำกับการแสดงจะต้องคำนึงถึงความเป็นจริงตามธรรมชาติเป็นอันดับแรก

2) มีความหมาย แสดงสถานการณ์หรือเหตุการณ์ เรื่องราวบางอย่าง เรียกว่า picturization ตัวอย่าง เช่น ภาพอาจารย์นั่งบนแท่น มีสานุศิษย์นั่งล้อมรอบมองดูอาจารย์ หรือกษัตริย์ยืนประกาศแก่ราษฎร หรือประชาชนยืนประท้วงรัฐบาล หรือสมาชิกในครอบครัวนั่งและยืนชุมนุมในงานศพมีทนายโผล่เข้ามาที่ประตูเพื่ออ่านพินัยกรรม ทุกคนหันไปจับตาดูทนายคนนั้น โดยไม่ต้องมีบทพูด ผู้ชมก็สามารถเดาเหตุการณ์หรือเรื่องราวในละครตอนนั้นได้จากองค์ประกอบเหล่านี้

3) แสดงความรู้สึกและอารมณ์ (สัมพันธ์กับข้อ 2 และการสร้างภาพ) คือ การจัดวางตัวละคร และท่าทางที่แสดงออกของตัวละครแต่ละตัว จงบ่งบอกถึงความรู้สึกและอารมณ์ในฉาก ทั้งนี้ผู้กำกับการแสดงจะต้องบ่งบอกให้นักแสดงรู้ถึงอารมณ์และความรู้สึกในหน่วยนั้นให้ชัดเจน

4) แสดงความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร (สัมพันธ์กับข้อ 2 และ 3) ในองค์ประกอบของคนหมู่มาก จะมีบางคนที่เป็นจุดสนใจ มีความสำคัญและบทบาทมากกว่าผู้อื่น เช่น ตัวอาจารย์ที่นั่งแท่น กษัตริย์ หัวหน้าพวกประท้วง ทนายที่เข้ามาอ่านพินัยกรรม ตัวละครอื่นที่อยู่ในองค์ประกอบจะเข้ากลุ่มกันตามลักษณะความสัมพันธ์ที่มีต่อกันหรืออาจอยู่แยกกัน

บทที่ 3
ขั้นตอนการสร้างสรรค์

ในขั้นตอนสร้างสรรค์นาฏศิลป์ข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน นั้นผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูลในบทที่ 2 มาเป็นแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

3.1 การวางโครงเรื่องการแสดง

หลังจากผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูล เอกสาร ตำราและสื่อออนไลน์ ตามที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 แล้วนั้น ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลดังกล่าว เพื่อสังเคราะห์ข้อมูลที่ได้นำมาเป็นกรอบแนวคิดในการจัดวางโครงเรื่องและกำหนดแนวทางในการนำเสนอผลงานการแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม เพื่อให้เกิดภาพในจินตนาการขึ้น ดังนี้

3.1.1ผู้วิจัยได้มีการกำหนดโครงเรื่องการแสดงโดยการวิเคราะห์จากกระบวนการสร้างงานการแสดงและวิธีการนำเสนอผลงานการแสดงเรื่อง ลา แพร มิดิ เดิง โฟน ตามแบบต้นฉบับโดยอธิบายให้เห็นถึงลักษณะ อากัปกิริยาของตัวโฟน และเหล่านางไม้ในจินตนาการของผู้วิจัย เนื้อเรื่องทั้งหมดกล่าวถึงฟอนหนุ่มที่ตื่นจากการหลับไหลในช่วงบ่าย ได้พบเหล่านางไม้ที่เดินไป ณ สถานที่แห่งหนึ่งเพื่อชำระล้างร่างกาย เจ้าฟอนหนุ่มเกิดความกำหนัดด้วยอารมณ์ความใคร่โดยไม่สามารถควบคุมตัวเองได้จึงเข้าโผจับนางไม้ในกลุ่มเหล่านั้น นางไม้แตกตื่นวิ่งหนีออกไป เหลือเพียงนางไม้ตนหนึ่งที่ได้ทิ้งชายผ้าเอาไว้ หลังจากนั้น ด้วยแรงแห่งตัณหาที่มิขาดควบคุมได้ ฟอนหนุ่มได้สำเร็จความใคร่กับผ้าผืนนั้นที่โขดหินของตนเอง

3.1.2 ผู้วิจัยกำหนดให้มีการใช้กาพย์ กลอน โครงฉันท์ อย่างใดอย่างหนึ่งประกอบการแสดงเพื่อทำให้เห็นการข้ามวัฒนธรรมในรูปแบบของสำนวน การเปรียบเทียบในภาษาไทย โดยทั้งนี้จะมีการเกริ่นนำด้วยบทกวีเดิมซึ่งเป็นภาษาฝรั่งเศส เพิ่มขึ้นมาด้วย

3.1.3 ผู้วิจัยกำหนดให้มีแนวคิดการออกแบบกำกับลีลา โดยใช้ลักษณะไทยเป็นสื่อ ทั้งนี้จะใช้นาฏยศัพท์ไทย (Thai Classical dance Terminology) เป็นสื่อกลางในการสื่อสารในการฝึกซ้อมระหว่างผู้วิจัยที่ทำหน้าที่ออกแบบกำกับลีลาและกลุ่มนักแสดงที่มีพื้นฐานจากนาฏศิลป์ไทยเป็นหลัก แนวทางในการออกแบบนี้จะใช้กลวิธีด้นสดทางนาฏศิลป์ การใช้ภาษาท่าทาง ประกอบการแสดง และการจัดวางองค์ประกอบทางทัศนศิลป์

3.1.4 ผู้วิจัยมีการกำหนดแนวทางในการคัดเลือกนักแสดง เพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างในการสอบถามและหาข้อมูล ด้วยวิธีการหาข้อมูลแบบมีส่วนร่วม โดยจำนวนทั้งสิ้น 9 คน แบ่งเป็นนักแสดงชาย 4 คน นักแสดงหญิง 5 คน โดยคำนึงถึงเกณฑ์ที่ได้จากการวิเคราะห์เรื่องสรีระร่างกายในการนาฏศิลป์ วิเคราะห์ลักษณะตัวละคร และทักษะการแสดงนาฏศิลป์ระดับมาตรฐาน โดยกำหนดคุณลักษณะต่อไปนี้

3.1.4.1 นักแสดงชายที่มีรูปร่าง บุคลิกค่อนข้างผอม สูง คล้ายแพะหรือตัวโฟนในจินตนาการของผู้วิจัย และนักแสดงหญิงที่มีรูปร่างเล็ก ไม่สูงมาก ดูมีสเน่ห์น่าหลงไหลเหมือนนางไม้

3.1.4.2 นักแสดงต้องมีความเข้าใจท่านาฏยศัพท์และสื่อสารได้เป็นอย่างดี มีทักษะปฏิบัติด้านนาฏศิลป์ไทยขั้นมาตรฐาน โดยประเมินจากการรำเพลงช้าเพลงเร็ว แม่บทเล็ก อีทั้งสามารถเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบนาฏศิลป์ตะวันตกได้ มีไหวพริบปฏิภาณในการด้นสด ทักษะการฟังเพลงสมัยใหม่

3.1.4.3 สำหรับนักแสดงบทบาทเฉพาะ ต้องมีความสามารถการขับกลอน กาพย์โครงในภาษาไทยได้ และสามารถฝึกฝนในการพูดภาษาฝรั่งเศสเพิ่มเติม

3.1.4.4 นักแสดงทั้งหมดต้องเป็นนิสิตหรือศิษย์เก่าคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการสื่อสารที่ตรงกัน ตามวิสัยทัศน์ของคณะดนตรีและการแสดง

3.1.5 ผู้วิจัยพบว่าการแสดงชุด ลา แพร มิดิ เดิง โฟนนั้นเป็นการนำเสนอแบบการใช้วิธีเล่าเรื่องเป็นภาพ (Tableau Vivant) อีกทั้งยังนำเสนอเชิงสัญลักษณ์ (Symbolism) ซึ่งเป็นแก่นหลักของงานสมัยใหม่ โดยศิลปะนั้นเป็นเครื่องมือหนึ่งในการสื่อสาร บอกกล่าว ระหว่างผู้ออกแบบลีลาสู่ผู้ชม

3.1.6 ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้บทเพลงพรีลูด ลาแพร มิดิ เดิงโฟน ต้นฉบับของ โกล้ด-อาชีล เดอบูซี เป็นเพลงหลักในการแสดง และในส่วนของการแสดงอื่น ๆ จะใช้บทเพลงที่เป็นลักษณ์ร่วมสมัยที่เป็นเสียงบรรยากาศ (Ambient music) เพื่ออธิบายถึงความเป็นกลิ่นอายของไทยหรือความเป็นตะวันออก เพิ่มเติมลงไปเพื่อให้เกิดอรรถรสในการรับฟังมากขึ้น

3.1.7 ผู้วิจัยได้กำหนดให้มีการนำเสนอภาพในส่วนองค์ประกอบการแสดง เช่น เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า ตลอดจนฉากและเวที โดยยึดหลักโครงสร้างของลักษณะไทย หรือศิลปะไทยเป็นหลัก เพื่อส่งเสริมให้เกิดภาพและบรรยากาศบนเวทีที่น่าสนใจในภาพรวม

3.2 กำหนดแนวทางออกแบบและกำกับลีลา

เพื่อความเข้าใจในการนัดหมายในการฝึกซ้อมในขั้นตอนต่อไป ผู้วิจัยขออธิบายแนวทางในการออกแบบและกำกับลีลา ตามลำดับการแสดงดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.1 ลำดับการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ลำดับที่	ลำดับการแสดง	แนวทางในการออกแบบและกำกับลีลา
1	Prologue	การด้นสด และการบรรเลงขลุ่ยไทย
2	French Poèm	การด้นสดและตีบท
3	“Faunes” dance Essemble	การด้นสด ภาษาท่า การจัดวางภาพแบบนามธรรม
4	“Nymph” dance Essemble	การด้นสด ภาษาท่า การจัดวางภาพ และการตีบท
5	Pas de deux	การเต้นคู่ (Partnering technique) การรำคู่ การจัดวางภาพ และการตีบท
6	“Faune” Solo dance	การด้นสด การจัดวางภาพแบบนามธรรม
7	Epilogue	การด้นสด ภาษาท่า การจัดวางภาพ และการตีบท

3.3 การคัดเลือกนักแสดง

ผู้วิจัยมีวิธีการคัดเลือกนักแสดงจากการสังเกตุการณ์การฝึกซ้อมรำสำหรับนิสิตสาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา เพื่อเตรียมพร้อมสำหรับวันไหว้ครู ในพิธีไหว้ครูดนตรี-นาฏศิลป์แห่งภาคตะวันออก ประจำปี 2562 ซึ่งได้ทำการฝึกซ้อมเมื่อวันที่ 19 -20 สิงหาคม 2562 ห้องปฏิบัติการศิลปะการแสดง MUPA 1 โดยได้พิจารณาคัดเลือกด้วยตนเองแล้ว มีนักแสดงที่มีคุณสมบัติตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ดังรายชื่อต่อไปนี้

3.3.1 นายธีรภัทร บัวสุดตา นักแสดงนำ
3.3.2 นายชนนท์ กวีวัฒนวงศ์ นักขับกลอน นักแสดงประกอบ
3.3.3 นายนิธิกร สีลากุล นักแสดงประกอบ
3.3.4 นายธนากร เชียงสกุล นักแสดงประกอบ
3.3.5 นางสาวดนุลดา นวลงาม นักแสดงนำ
3.3.6 นางสาวเอมิกา ผมประทุม นักแสดงประกอบ
3.3.๗ นางสาวธนพร จันทร นักแสดงประกอบ
3.3.8 นางสาวปัญญดา เดือนดาว นักแสดงประกอบ
3.3.9 นางสาวแพรวไพลิน เม็งไชสง นักแสดงประกอบ

3.4 จัดตารางการฝึกซ้อม

หลังจากผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงแล้ว ได้จัดประชุม หารือและชี้แจงกำหนดแนวทางการวิจัยและการดำเนินการฝึกซ้อมให้แก่นักแสดงทุกคนทราบ เพื่อเตรียมตัว และจัดตารางการฝึกซ้อมในเบื้องต้น โดยผู้วิจัยสรุปตารางการดำเนินการฝึกซ้อมจนถึงวันที่กำหนดทำการนำเสนอผลงานสู่สาธารณชนไว้เป็นตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.2 ตารางการฝึกซ้อม
ที่มา: ผู้วิจัย

เดือนสิงหาคม 2562						
อาทิตย์	จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	เสาร์
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19 คัดเลือกนักแสดง	20 คัดเลือกนักแสดง	21	22	23	24
25	26	27	28 ประชุมและชี้แจง	29 ฝึกซ้อมครั้งที่ 1	30	31

เดือนกันยายน 2562						
อาทิตย์	จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	เสาร์
1	2	3	4	5 ฝึกซ้อมครั้งที่ 2	6	7
8	9	10	11	12 ฝึกซ้อมครั้งที่ 3	13	14
15	16	17	18 ฝึกซ้อมครั้งที่ 4	19 ฝึกซ้อมครั้งที่ 5	20	21
22	23	24	25 ฝึกซ้อมครั้งที่ 6	26 ฝึกซ้อมครั้งที่ 7	27	28
29	30					
เดือนตุลาคม 2562						
อาทิตย์	จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	เสาร์
		1	2 ฝึกซ้อมครั้งที่ 8	3 ฝึกซ้อมครั้งที่ 9	4	5
6	7	8	9 ฝึกซ้อมครั้งที่ 10	10 ฝึกซ้อมครั้งที่ 11	11	12
13	14	15	16 ฝึกซ้อมครั้งที่ 12	17	18	19
อาทิตย์	จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	เสาร์
20	21	22	23	24 ฝึกซ้อมครั้งที่ 13	25	26
27	28	29	30 ฝึกซ้อมครั้งที่ 14	31		
เดือนพฤศจิกายน 2562						
- งดการฝึกซ้อม เนื่องจากตรงกับช่วงปิดกลางภาค-						
เดือนธันวาคม 2562						
อาทิตย์	จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	เสาร์
1	2	3	4 ฝึกซ้อมครั้งที่ 15	5	6	7
8	9	10	11 ฝึกซ้อมครั้งที่ 16	12	13	14
15	16	17	18 ฝึกซ้อมครั้งที่ 17	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

เดือนมกราคม 2563						
อาทิตย์	จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	เสาร์
			1	2	3	4
5	6	7 ฝึกซ้อมครั้งที่ 18	8 ฝึกซ้อมครั้งที่ 19	9	10	11
12	13	14 ฝึกซ้อมครั้งที่ 20	15 ฝึกซ้อมครั้งที่ 21	16	17	18
19	20	21 ฝึกซ้อมครั้งที่ 22	22 ฝึกซ้อมครั้งที่ 23	23	24	25
อาทิตย์	จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	เสาร์
26	27	28 ฝึกซ้อมครั้งที่ 24	29 ฝึกซ้อมครั้งที่ 25	30	31	
เดือนกุมภาพันธ์ 2563						
อาทิตย์	จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	เสาร์
						1
2	3	4 ฝึกซ้อมครั้งที่ 26	5 ฝึกซ้อมครั้งที่ 27	6	7	8
9	10	11 ฝึกซ้อมครั้งที่ 28	12 ฝึกซ้อมครั้งที่ 29	13	14	15
16	17	18	19 ฝึกซ้อมครั้งที่ 30	20	21	22
23	24	25 ฝึกซ้อมครั้งที่ 30	26 ฝึกซ้อมครั้งที่ 31	27	28	29
เดือนมีนาคม 2563						
อาทิตย์	จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	เสาร์
1	2	3 ฝึกซ้อมครั้งที่ 32	4 ฝึกซ้อมครั้งที่ 33	5	6	7
8	9 ฝึกซ้อมครั้งที่ 34	10 ซ้อมใหญ่	11 นำเสนอผลงาน			

จากตารางการฝึกซ้อมข้างต้น สรุปว่าแผนการดำเนินงานของผู้วิจัยนั้นรวมทั้งสิ้น 35 ครั้งโดยกำหนดการซ้อมแต่ละครั้ง ประมาณ 2 ชั่วโมง ช่วงเวลา 19.00 น. - 21.00 น. ณ ห้องปฏิบัติการศิลปะการแสดง MUPA 1 กระบวนการซ้อมในแต่ละวันจะประกอบไปด้วย การอบอุ่นร่างกาย (Warm-up) การฝึกซ้อมแยก การฝึกซ้อมรวม การฝึกซ้อมพร้อมองค์ประกอบการแสดงอื่น ๆ

3.5 การจัดเตรียมบทกวีฉบับภาษาไทย

ผู้วิจัยได้เข้าปรึกษาผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาและวรรณกรรม อาจารย์ ดร.สายป่าน ปุริวรรณชนะ เพื่อทำการจัดเตรียมบทกวีฉบับภาษาไทย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้อธิบายถึงแนวคิดการสร้างสรรค์งานวิจัยแบบข้ามวัฒนธรรม เพื่อร่วมกันอภิปรายความคิดเห็น และข้อเสนอแนะร่วมกัน

แนวทางในการประพันธ์บทกวีขึ้นมาใหม่นั้น ได้ข้อสรุปว่าลักษณะบทกวีเดิมเรื่อง ลา แพร มิดิ เดิงโฟน ของสเตฟาน มาร์ลาเมร์ นั้น แบบฉบับภาษาฝรั่งเศสนั้น มีลักษณะซับซ้อนด้านความหมาย มีการใช้สำนวนเปรียบเปรยเชิงอุปมาอุปไมย การจินตนาการภาพและบรรยากาศเกินจริง เพื่อให้ผู้ฟังได้เข้าถึงอรรถรส อากัปกิริยา และเรื่องราวต่าง ๆ ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าหลักการประพันธ์นั้น เหมาะสมอย่างยิ่งที่จะนำเสนอมาในภาษาไทยที่เป็นลักษณะเฉพาะ ด้วยถ้อยคำที่ร้อยกรอง ฉันทลักษณ์ วรรคตอน คำสัมผัสที่ไพเราะ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าบทกวีภาษาไทยจะเป็นแนวคิดหนึ่งที่สามารถนำเสนอความเป็นเอกลักษณ์ในรูปแบบข้ามวัฒนธรรมของผู้วิจัยได้

ขั้นตอนการประพันธ์บทกวีนั้น ผู้วิจัยและผู้เชี่ยวชาญ ได้ร่วมมือกันแปลสำนวนภาษาฝรั่งเศสและศึกษาเพิ่มเติมจากบทกวีแปลในภาษาอังกฤษจากสื่อออนไลน์ซึ่งได้มีการแปลไว้หลากหลายภาษาด้วยถ้อยคำและฉันลักษณ์ที่แตกต่างกันไป เมื่อวิเคราะห์เพื่อทำความเข้าใจในสำนวนการประพันธ์แล้ว ผู้วิจัยและผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นร่วมกันว่าควรจะนำเสนอด้วยบทกวีที่หลากหลายเช่น กาพย์ยานี วสันตดิลกฉันท์ โครงสี่สุภาพ เป็นต้นทั้งนี้การประพันธ์บทกวีไม่ได้ยึดถึงความหมายแบบบรรทัดต่อบรรทัด แต่จะคำนึงถึงความเหมาะสมกับสถานการณ์เรื่องราวเป็นสำคัญ เพื่อให้เกิดภาพและสื่อสารได้ง่ายตามจินตนาการของผู้วิจัยเอง โดยบทกวีภาษาไทย ฉบับสมบูรณ์ มีเนื้อหาดังนี้

อัชชบุรุษยามมัธยันห์

(L'après midi d'un faune หรือ The Afternoon of a fuan)

(วสันตดิลกฉันท์อย่างโบราณ)

แลเจ้าเหล่าโลกยะสุรางค์ สอางค์รัศมีศรี
แพร้วพร่างระหว่างรุกขะขจี นี้นิมมิตฤๅพิศเห็น
ชะรอยข้าผล็อยพลอยเพ้อสวาสดิ์ สุบินนาฏก็อาจเป็น
คงกาลรติศิศิระเย็น เร้นฤทธิ์ขลังจิ่งคลั่งควญ
เพียงฉายพะพรายพฤกษะ ณ ไพร ลำพังใจให้รัญจวน
โอ้จินต์ถวิลปรียะประมวล แม่นกุหลาบกำซาบนุสนธิ์

(กาพย์ยานี)

ข้านี้ตริตระหนัก แม้นนงลักษณ์เงารูปกล
หนึ่งไซร้ใสสุชล กล่นนิลเนตรนางพรหมจรรย์
อีกองค์นงรามน้อง คือปราณต้องโลมาตมัน (โลมา+อาตมัน)
อุณห์อายรำพายพรรณ กลั่นกำหนัดผลัดเพรางาย
ขลุ่ยผิวพลิ้วศัพท์สำ ใช่เสียงน้ำร่ำกำจาย
หากพัดอัสสาส์ชาย ผ่านม่านไม้ส่ายแพรนภางค์

เสียงเพียงเผลียงระเหย กระไอรื่นคืนคนางค์
ริมชเลสรัสชลางค์ ตอบวาทางค์แห่งข้าที

(กลอนแปด)

เช่นไรจึ่งข้าอัชชานร แปลงอ้ออ่อนเป็นขลุ่ยอันควรที่
กษณะเหมชาติยาตรวารี ใช่วาริชเทวีรวินทร์วรรณ
โอ้อัชชะบุรุษสุดเสาะศัพท์ สรรสดับ “ลา” ว่าลาวัณย์ผัน
ในมาโนชโอษฐ์สนิทจุมพิตพลัน ครั่นครางนางพรายสายสุดใจ
เปนอรูปหากรอยจูบอันสัมผัส เน้นถนัดแนบนิ่งหากจริงไฉน
ขอฝันเมาเคล้าบรรเลงเพลงกล่อมไพร กล่อมนุชในจินตนาข้าทัศนางค์
ต่อครึ่งหลับครึ่งตื่นก็ชื่นเนตร รักเฉลาเยาวเรศเหลือสร่างหมาง
เจ้าคอยพี่ฤๅศรีศุภรางค์ ฤๅพี่ท่าแต่ว้าว้างว่างภวังค์
หากผลเกดซึ่งวิเศษมธุรรส ปรากฏแก่ชิวหผัสสังค์
เปรมประโลมโน้มกมลตนลำพัง คลายที่หวังสวาสดิ์หวามข้ามพะวง
พอสำรวลสรวลสันต์หรรษาสุข สนุกโรจน์รังสีสุรีย์หลง
สำราญรมย์ร่มไม้พระไพรพง ดับคะนึงถึงอนงค์อัจฉรา

(โคลงสี่สุภาพ)

เพลาสูรยะคล้อย สายัณย์
ข้าถนัดทัศนะพรรณ นาฏพริ้ม
ตระหนกตื่นตื้นตัน ต่อเนตร
นิทรชลันต์จิ้มลิ้ม รีบเต้า ตามอร
กรกุมกรแก้วเกาะ เกี่ยวเกลียว
ดังฟั่นแฝดเป็นเดียว เชือกคล้อง
หัตถ์อัชช์บุรุษเหนียว เหนี่ยวคู่ นุชนา
คว้าไขว่ไปด้วยน้อง เล่นเรื้องอัสดง
สรงโสรจแสงรัศมิ์พริ้ง รักต์รังค์
หมายมาดสมพาสหวัง เสพสร้อย
ปองเปลื้องภูษณัง เนื้อแนบ
ต่อบาปหยาบใช่น้อย หากพร้อมโทษพาน
หมายแยกหนึ่งน้องออก อาตม์สม
กาเมศนาเรศรมย์ รื่นชู้
ยุพเยาว์ยั่วใจชม เชยสวาสดิ์
พลันพลัดนางพรายผู้ พรากเร้นลับรอย

(กาพย์ฉบัง)

ขนิษฐ์น้อยคล้อยคลาดประลาตลาญ โซมโทมนาการ
กระหว่าอุราแล้งใจ
สิ้นองค์นงรามทรามวัย อาเพศเหตุใด
จึ่งได้พลัดอรก่อนเชย
พิไรโรธน์หากโอษฐ์ภิเปรย อัชชบุรุษเอย
ต่อร้างนางแล้วแคล้วครอง
เมื่อหลังอาจสมดังปอง พบนางพรายน้อง
ผู้ใหม่ให้ร่วมรสปรีย์
อนึ่ง อาตม์กล้ากามี รดีฤดี
นี้อัดประพัทธ์ปริพนธ์
เสมอฑาฑิมอิ่มผล สุกแสงแดงดล
กลจักแตกเมล็ดเผล็ดราย
โลหิตคั่งคุพลุภาย ในจิตแลกาย
กำหนัดกระจัดกระเจิง
ฤๅเดชรดิศฤทธิ์เริง (รดิศ = กามเทพ) ท้าวใส่ภัยเพลิง
ร้อนร่านซ่านเสียดเบียดบร
เปนทัณฑท่านปุษปศร ด้วยข้าหยามอร
อัปสรพิสุทธิ์โสภณ
จึ่งได้ทุรายทุรน ทรมานกมล
ตนทนเทวษบ่วาง

(กาพย์สุรางคนางค์)

ควรข้าจักนิทร หลับเนตรสนิท ถอนจิตจินตนางค์
สู่สุบินภาพ ซาบรสไสยางค์ ดีกว่าว้าว้าง ห่างหันครั่นครวญ
หากก่อนศายิน ขอลายุพิน สิ้นทั้งสองนวล
หวังพบสบพักตร์ สืบรักรัญจวน ฉายามายวน หวนสมสักคราว

จากบทกวีฉบับสมบูรณ์เรื่อง “อัชชบุรุษยามมัธยันห์” ผู้วิจัยจะนำความหมาย และภาพที่ได้พรรณนาผ่านบทกวีนี้ นำ ไปเป็นแนวคิดในการออกแบบและกำกับลีลาในลำดับต่อไป

3.6 การจัดเตรียมและคัดสรรเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

ผู้วิจัยได้เลือกใช้เพลง Prelude l’après midi d’un faune เป็นหลักในการนำเสนอ อีกทั้งได้คัดสรรเพลงประกอบอื่น ๆ โดยมีความตั้งใจจะแสดงให้เห็นบรรยากาศ กลิ่นอายความเป็นตะวันออกประกอบกับอารมณ์ของเพลงที่เหมาะสมกับเรื่องราวที่จะนำเสนอ และท่าทางการเคลื่อนไหวบนเวที โดยได้มีการทดลอง การฟัง และตัดต่อเพื่อคัดสรรเพลงที่เหมาะสมที่สุด โดยการแสดงฉบับสมบูรณ์นั้น ผู้วิจัยได้คัดสรรทั้งสิ้นจำนวน 3 เพลง ได้แก่

1) Prelude l’après midi d’un faune ประพันธ์โดย โกลด เดอบูว์ซี

2) Track 1 อัลบั้ม The night of an animal โดย เสาวคน ม่วงควญ และมานพ นครชิต (Yui Cello) ซึ่งได้รับอนุญาตเพื่อใช้ประกอบการแสดงโดยไม่มีลิขสิทธิ์ใด ๆ

3) Track 3 อัลบั้ม The night of an animal โดย เสาวคน ม่วงควญ และมานพ นครชิต (Yui Cello) ซึ่งได้รับอนุญาตเพื่อใช้ประกอบการแสดงโดยไม่มีลิขสิทธิ์ใด ๆ

3.7 การออกแบบเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และการออกแบบเวทีสำหรับการแสดง

ผู้วิจัยได้ดำเนินการปรึกษาผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเครื่องกาย แต่งหน้า และการออกแบบเวทีสำหรับการแสดง นายโสพล ชิณราด ผู้มีประสบการณ์ในการทำงานไม่น้อยกว่า 20 ปี ผู้วิจัยได้อธิบายแนวคิดการสร้างสรรค์งานในรูปแบบข้ามวัฒนธรรมของผู้วิจัย โดยต้องการการนำเสนอกลิ่นอาย บรรยากาศ ลักษณะไทยนำเสนออยู่ในการแสดงครั้งนี้ โดยผู้วิจัยขอแบ่งออกเป็นรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.7.1 เครื่องแต่งกาย ได้แรงบันดาลใจมาจากลักษณะของตัวละครฟอน ที่มีลักษณะครึ่งคนครึ่งแพะ ตามลักษณะนิทานปกรณัมกรีกโดยจะใช้ลายไทยเส้นขดก้นหอยเป็นเส้นขนของฟอน ซึ่งได้ดูจากลักษณะลายไทยที่เป็นสัตว์ในป่าหิมพานต์

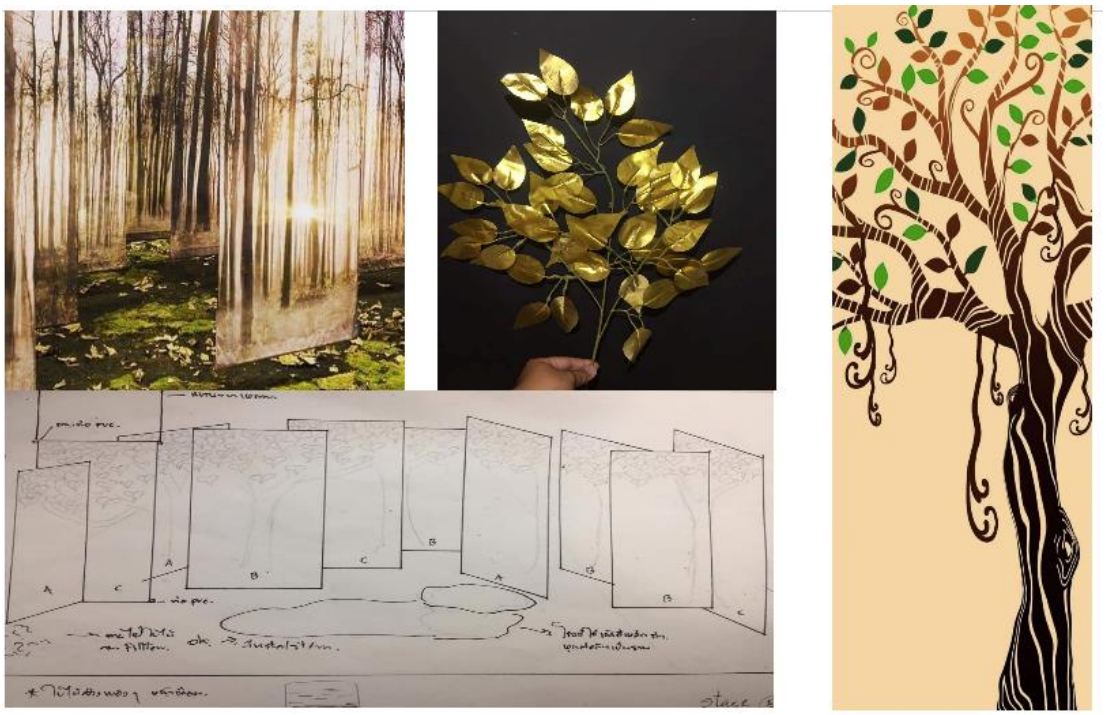
สำหรับนางไม้นั้น ผู้วิจัยได้แนวคิดจากการศึกษาลักษณะนางไม้ในวัฒนธรรมไทย ห่มสไบสีเขียว และตกแต่งไปด้วยลายของเปลือกไม้สีน้ำตาลทอง เป็นหลัก

ภาพ 3.1 แนวคิดการออกแบบเครื่องแต่งกาย
ที่มา: ผู้วิจัย

3.7.2 การแต่งหน้า ผู้วิจัยตระหนักถึงแนวคิดการนำเสนอผลงานการแสดงเป็นภาพ (Tableau) เป็นหลัก ดังนั้นจึงได้แรงบันดาลใจจากภาพเขียนหน้าคน สัตว์ ตามแบบลักษณะไทย ตามที่ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมไทยและจะใช้เทคนิคการใช้บอดี้เพ้นท์ เพื่อเพิ่มความน่าสนใจและความเป็นสมัยใหม่ให้กับผลงานการแสดงต่อสาธารณชน

ภาพ 3.2 แนวคิดการแต่งหน้า
ที่มา: ผู้วิจัย

3.7.3 การออกแบบฉากและเวที ผู้วิจัยได้ ผู้วิจัยตระหนักถึงแนวคิดการนำเสนอผลงานการแสดงเป็นภาพ (Tableau) เป็นหลักเช่นกัน ทั้งนี้ภาพบนเวทีนั้นจะประกอบไปด้วยการนำเสนอเชิงสัญลักษณ์ทางเพศ (Sexual Symbolic) ผ่านรูปร่างรูปทรงของก้อนหินบนเวที อีกทั้งต้นไม้ ใบไม้ที่แสดงให้เห็นบรรยากาศของป่าตามจินตนาการของผู้วิจัย โดยกำหนดลายเส้นของต้นไม้เป็นเส้นโค้งเป็นหลักตามลักษณะของลายไทย



ภาพ 3.3 แนวคิดการออกแบบฉากและเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

3.8 การออกแบบสื่อประชาสัมพันธ์

สำหรับการออกแบบโปสเตอร์เพื่อใช้ในการประชาสัมพันธ์ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากภาพประชาสัมพันธ์เดิม นำมาเป็นแนวทางในการดัดแปลง สร้างสรรค์ ข้ามวัฒนธรรมโดยใช้ศิลปะลายไทยเป็นพื้นฐานในการออกแบบ เส้น รูปร่างต่าง ๆ จากภาพจะสังเกตได้ว่าลักษณะของเส้นสายลายไทยนั้นมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ประกอบกับการใช้สีทองและสีดำจากศิลปะลายรดน้ำที่สะดุดตาและสามารถสร้างความน่าสนใจได้ ในโปสเตอร์จะบอกรายละเอียดการแสดง วัน เวลา และสถานที่ในการถ่ายทำ ทั้งนี้จะมีการนำไปประชาสัมพันธ์ตามสื่อออนไลน์ต่าง ๆ

ภาพ 3.4 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ต้นฉบับ

ที่มา: https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/l_Après-midi_dun_faune/103373

ภาพ 3.5 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์
ที่มา: ผู้วิจัย

3.9 กำหนดการฝึกซ้อม

สำหรับในการฝึกซ้อมในแต่ละวัน ผู้วิจัยได้กำหนดเป้าหมายในการฝึกซ้อมโดยแบ่งเป็นการซ้อมย่อย ซ้อมรวม ซ้อมพร้อมชุดการแสดง และฝึกซ้อมพร้อมกับทีมงานฝ่ายอื่น ๆ เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์มากที่สุด นอกจากนี้ผู้วิจัยได้มีการเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสังเกตการณ์ การอภิปรายร่วมด้วยวิธีการสะท้อนคิด (Reflection) จากกลุ่มนักแสดง โดยสังเขปดังนี้

ตารางที่ 3.3 เป้าหมายการซ้อมในแต่ละวัน
ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ฝึกซ้อม	รายละเอียด
วันพฤหัสบดีที่ 15 สิงหาคม พ.ศ.2562	ต่อท่าและกำหนดกลุ่มท่าชุดตัวละครฟอน
วันพฤหัสบดีที่ 22 สิงหาคม พ.ศ.2562	ต่อท่ากลุ่มท่าชุดฟอนและนางไม้
วันพฤหัสบดีที่ 29 สิงหาคม พ.ศ.2562	ออกแบบการใช้พื้นที่ของตัวละครฟอนและนางไม้ พัฒนากลุ่มท่าชุดคู่ฟอน-นางไม้
วันพฤหัสบดีที่ 5 กันยายน พ.ศ.2562	ออกแบบการเต้นคู่ระหว่างฟอนกับนางไม้ การวิเคราะห์บทร้อง
วันพฤหัสบดีที่ 10 ตุลาคม พ.ศ.2562	ทบทวนท่า พัฒนาการเต้นคู่
วันพุธที่ 11 ธันวาคม พ.ศ.2562	พัฒนาท่าทางฟอนและนางไม้ ออกแบบท่าเต้นเดี่ยวฟอน นักเล่าเรื่อง
วันพุธที่ 18 ธันวาคม พ.ศ.2562	ทบทวนท่า พัฒนากลุ่มท่าชุดการเต้นคู่
วันอังคารที่ 24 ธันวาคม พ.ศ.2562	ซ้อมการเต้นคู่ระหว่างฟอนกับนางไม้ พัฒนาท่าทางฟอนและนางไม้
วันอังคารที่ 7 มกราคม พ.ศ.2563	ซ้อมการเต้นคู่ระหว่างฟอนกับนางไม้ พัฒนาท่าทางฟอนและนางไม้
วันพุธที่ 8 มกราคม พ.ศ.2563	ซ้อมระบำหมู่นางไม้
วันอังคารที่ 14 มกราคม พ.ศ.2563	ทบทวนและพัฒนาการแสดง นักออกแบบเครื่องแต่งกายเข้ามาดูการแสดงและลองชุด
วันพุธที่ 15 มกราคม พ.ศ.2563	ทบทวนและพัฒนาการแสดง
วันอังคารที่ 21 มกราคม พ.ศ.2563	ฝึกซ้อมการแสดงกับเครื่องแต่งกาย

วันพุธที่ 22 มกราคม พ.ศ.2563	ฝึกซ้อมการแสดงกับเครื่องแต่งกาย
วันอังคารที่ 28 มกราคม พ.ศ.2563	ออกแบบท่าทางระบำหมู่ด้วยการ contact Improvisation และการเต้นเดี่ยวกับอุปกรณ์
วันพุธที่ 29 มกราคม พ.ศ.2563	ฝึกซ้อมและพัฒนาระบำหมู่ฟอน
วันอังคารที่ 4 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563	รันทรูการแสดงพร้อมปรับแก้ไขให้เหมาะสม
วันพุธที่ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563	รันทรูการแสดงพร้อมปรับแก้ไขให้เหมาะสม แก้ไข ปรับท่าทางให้ง่ายต่อการเคลื่อนไหว
วันพุธที่ 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563	ถ่ายภาพบรรยากาศการซ้อม
วันพุธที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563	รันทรูการแสดงพร้อมปรับแก้ไขให้เหมาะสม ทีมงานแสง-เสียง และบันทึกภาพ
วันอังคารที่ 3 มีนาคม พ.ศ.2563	รันทรูการแสดง ทีมแสงเข้าดูการแสดง
วันพุธที่ 4 มีนาคม พ.ศ.2563	รันทรูการแสดง
วันจันทร์ที่ 9 มีนาคม พ.ศ.2563	ซ้อมการแสดง ทีมสวัสดิการเริ่มเข้ามาดำเนินการทำหน้าที่
วันอังคารที่ 10 มีนาคม พ.ศ.2563	เข้าซ้อมการแสดงในโรงละคร PA Center
วันพุธที่ 11 มีนาคม พ.ศ.2563	วันแสดงจริง

3.10 บันทึกกระบวนการออกแบบและกำกับลีลา

การบันทึกกระบวนการออกแบบและกำกับลีลา ผู้วิจัยขออธิบายโดยสังเขปโดยเรียงลำดับการแสดงตามตารางข้างล่างนี้

ตารางที่ 3.4 บันทึกการะบวนการออกแบบกำกับลีลา
ที่มา: ผู้วิจัย

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
1		ภาพนี้มีการจัดวางแบบตามผลงานแบบต้นฉบับ ซึ่งจะสามารถทำให้ผู้ชมได้หวนคิด หรือตระหนึกถึงภาพจำ ตามแบบ “Tableau Vivant” ซึ่งเป็นฉากสำคัญหรือ “ภาพจำ”ของเรื่อง
2		นักเล่าเรื่องใช้การท่องบทกวีเป็นภาษาฝรั่งเศส และใช้วิธีการตีบทตามความหมาะสม จากนั้นผู้วิจัยได้ดัดแปลง และพัฒนาท่าทางร่วมกันกับนักแสดงเพื่อสร้างท่าใหม่ที่สื่อความหมายเดิม เช่น ท่ารัก ท่ามอง ท่าเขินอาย เป็นต้น

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
3		นอกจากนั้นผู้วิจัยได้คำนึงถึงหลักความสมดุลบนเวลา จะสังเกตว่านักแสดงทั้งสองจะทำท่าทางที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันเพื่อสื่อความหมายและส่งสารซึ่งกันและกัน นอกจากนี้นักแสดงทั้งสองจำเป็นต้องทราบความหมายของบทกวีฝรั่งเศสด้วย
4		นักแสดงนำทดลองปฏิบัติท่าเต้นร่วมสมัย โดยใช้กลวิธี (Floor Work) ผู้วิจัยได้กำหนดโจทย์การเคลื่อนไหวเป็นลักษณะเหลี่ยม ที่ได้แนวคิดหลักจากโครงสร้างของเข่าฉาก นำมาพัฒนาท่าทางให้ดูแปลกใหม่

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
5		การทดลองใช้ทักษะการทรงตัว การขยั่นเท้า การกระดกเสี้ยว นำมาต่อยอด เพื่อพัฒนาคุณภาพของท่า ในการฝึกทรงตัวนั้น ถือว่าเป็นสิ่งที่ยากสำหรับนักแสดงที่มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทย เนื่องจาก ลักษณะของนาฏศิลป์ไทยนั้นจะคุ้นชินกับการกดตัวเป็นหลัก
6		ผู้วิจัยพัฒนาท่าทาง ปรับท่าทาง อย่างต่อเนื่องตามวิธีการดังภาพที่ 3 เพื่อให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
7		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ผู้วิจัยได้แนวคิดของการใช้ลักษณะเฉพาะตัวละคร อากัปกิริยาครึ่งมนุษย์ครึ่งแพะมาเป็นต้นแบบในการพัฒนาท่าทางให้สอดคล้องกับบทเพลง นักแสดงจำเป็นต้องฝึกการฟังเพลงสมัยใหม่ที่ไม่มีจังหวะเคาะ ซึ่งท้าทายเป็นอย่างมากในการฝึกฝนให้พร้อมเพรียงกัน
8		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
9		การออกแบบลีลาท่าทางของกลุ่มฟอนหนุ่ม ที่เน้นการกระโดดโลดโพน การต่อตัว แสดงถึงความเป็นวัยหนุ่ม วัยร่าเริง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้คำนึงท่าทางการเคลื่อนไหวที่ไม่อยู่นิ่ง การจัดสมดุลบนเวที และการกำหนดจุดดึงสายตาของผู้ชม
10		การออกแบบลีลาท่าทางของกลุ่มฟอนหนุ่ม ที่เน้นการกระโดดโลดโพน การต่อตัว แสดงถึงความเป็นวัยหนุ่ม วัยร่าเริง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้คำนึงท่าทางการเคลื่อนไหวที่ไม่อยู่นิ่ง การจัดสมดุลบนเวที และการกำหนดจุดดึงสายตาของผู้ชม

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
11		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกสัญญะเรื่องเพศ เพื่อเปิดอิสระการตีความ
12		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกสัญญะเรื่องเพศ เพื่อการตีความ ดังภาพที่ 11

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
13		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกสัญญะเรื่องเพศ เพื่อการตีความ ดังภาพที่ 11
14		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกสัญญะเรื่องเพศ เพื่อการตีความ ดังภาพที่ 11

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
15		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างนัยยะเรื่องเพศ
16		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างนัยยะเรื่องเพศ

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
17		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างนัยยะเรื่องเพศ
18		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างนัยยะเรื่องเพศ

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
19		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างนัยยะเรื่องเพศ
20		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างสัญลักษณ์ทางเพศหญิง

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
21		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างสัญลักษณ์ทางเพศหญิง
22		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างสัญลักษณ์ทางเพศหญิง

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
23		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างสัญลักษณ์ทางเพศชาย
24		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างสัญลักษณ์ทางเพศชาย

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
25		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างสัญลักษณ์ทางเพศชาย
26		การทดลองออกแบบท่าเต้นโดยใช้การด้นสด Contact Improvisation โดยการสร้างสัญลักษณ์ทางเพศชาย

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
27		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกสัญญะเรื่องเพศ เพื่อการตีความ ดังภาพที่ 11
28		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกสัญญะเรื่องเพศ เพื่อการตีความ ดังภาพที่ 11

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
29		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกสัญญะเรื่องเพศ เพื่อการตีความ ดังภาพที่ 11
30		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกสัญญะเรื่องเพศ เพื่อการตีความ ดังภาพที่ 11

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
31		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกสัญญะเรื่องเพศ เพื่อการตีความ ดังภาพที่ 11
32		การฝึกซ้อมระบำหมู่กลุ่มฟอน ยังพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการทดลองด้นสดแบบกลุ่ม Contact Improvisation โดยโจทย์การใช้ข้อต่อ (Joints) เป็นจุดเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดท่าทาง ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกสัญญะเรื่องเพศ เพื่อการตีความ ดังภาพที่ 11

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
33		การออกแบบท่าระบำหมู่ ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบด้วยการใช้พื้นฐานจากการตีบทในนาฏศิลป์ไทย ตามบทกวีที่ได้แต่งขึ้น ฝทั้งนี้ผู้วิจัยได้มีการปรับคัดเลือกท่าที่เหมาะสม โดยกำหนดจังหวะช้าเร็วหรือหยุดนิ่งตามแต่ประโยคของบทนั้นๆ นอกจากนี้ลักษณะพิเศษของตัวละครนางไม้แบบตะวันตกนั้นทำให้การเคลื่อนไหวนั้นมีลักษณะช้า (Lagato) ดูลึกลับและน่าหลงไหล
34		จากภาพที่ 33-34 เป็นฉากต่อเนื่อง ผู้วิจัยได้กำหนดการใช้พื้นที่บนเวที ด้วยการแปรขบวนแถว การกำหนดจังหวะที่แตกต่างกัน การเดินทางจะถูกกำหนดด้วยวิธีการขยั่น ถัดเท้า หรือซอยเท้าตามแบบนาฏศิลป์ไทย

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
35		ภาพนี้มีการจัดวางแบบตามผลงานแบบต้นฉบับ ซึ่งจะสามารถทำให้ผู้ชมได้หวนคิด หรือตระหนึกถึงภาพจำ ตามแบบ “Tableau Vivant” ซึ่งเป็นฉากสำคัญหรือ “ภาพจำ”ของเรื่อง
36		นักแสดงหลักเลียนแบบท่าทางของกลุ่มนางไม้ เพื่อแสดงถึงการยอมสยบอยู่ในความงามของเพศหญิง ในฉากนี้ จะมีนักเล่าเรื่องท่องบทกวีภาษาไทยที่พรรณนาถึงความหลงไหลในความงามของเหล่านางไม้คล้ายกับตนเองหลุดเข้าไปในห้วงแห่งความฝัน ผู้วิจัยกำหนดให้นักแสดงเดินอย่างช้าๆ

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
37		จากภาพ 37-38 ในส่วนของการเต้นคู่ ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบร่วมกันกับนักแสดง เพื่อหาจุดร่วมในการออกแบบท่าทาง ทั้งนี้จะคำนึงถึงท่าทางเข้าคู่พระนางของนาฏศิลป์ไทย โดยนำมาขยายท่าทาง ปรับมุมมอง ทิศทาง และจังหวะ เพื่อให้ดูน่าสนใจยิ่งขึ้น ท่าทางจะมีการปรับแก้ไขในแต่ละวัน อีกทั้งยังเสริมทักษะการเต้นคู่แบบตะวันตก เพิ่มเติม เช่นการยก (Lift) การหมุนตัว (Promenade) การถ่ายเทน้ำหนัก (Off-balance) เป็นต้น ซึ่งเป็นสิ่งที่ท้าท้ายความสามารถของนักแสดง ที่จะเปิดรับเทคนิคการเคลื่อนไหวที่ไม่คุ้นเคย ในส่วนนี้ผู้วิจัยจำเป็นต้องนัดซ้อมนอกเวลาเพิ่มเติม
38		

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
39		การฝึกซ้อม และปรับแก้ไขท่าเต้นคู่ในลักษณะต่างๆ จะสังเกตว่าผู้วิจัยพยายามใช้สัดส่วนของร่างกายในพื้นที่ช่องว่างเพื่อรับน้ำหนักของนักแสดงหญิง ที่ท่าทางต่างๆ นำมาร้อยเรียงกันให้เกิดภาพที่น่าสนใจ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังคงรักษาเอกลักษณ์ของท่านาฏศิลป์ไทย เช่น วง หรือเหลี่ยม ไว้ด้วย
40		การเคลื่อนไหวในภาพ 39-40 เป็นการหมุนรอบตัวในเทคนิคตะวันตก (Promenade) ที่ไม่ปรากฏในการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
41		ภาพ 41- 44 การฝึกซ้อมเทคนิคการเต้นคู่ โดยใช้โจทย์จากการด้นสด โดยใช้แขนทั้งสองข้างถ่ายเทน้ำหนักซึ่งกันและกัน ในส่วนนี้ผู้วิจัยต้องการให้เกิดความหมายของความสัมพันธ์ การฉุดรั้งร่างกาย ที่เกิดขึ้นจากความกำหนัดของเพศชายตามเหตุการณ์ของเรื่อง
42		

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
43		ภาพ 41- 43 การฝึกซ้อมเทคนิคการเต้นคู่ โดยใช้โจทย์จากการด้นสด โดยใช้แขนทั้งสองข้างถ่ายเทน้ำหนักซึ่งกันและกัน ในส่วนนี้ผู้วิจัยต้องการให้เกิดความหมายของความสัมพันธ์ การฉุดรั้งร่างกาย ที่เกิดขึ้นจากความกำหนัดของเพศชายตามเหตุการณ์ของเรื่อง
44		

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
45		จากภาพ เป็นฉากสุดท้ายของการเต้นคู่ ผู้วิจัยใช้การเคลื่อนไหวแบบช้าๆ โดยไม่มีเทคนิคพิเศษเพียงแต่ยังคงถึงบรรยากาศและอารมณ์ของเรื่อง ในส่วนนี้จะแสดงให้ถึงความกำหนัดนั้นทำให้เกิดการตกอยู่ภายใต้อำนาจทางเพศของผู้หญิง
46		ผู้วิจัยกำหนดโจทย์การเคลื่อนไหวโดยคำนึงถึงเทคนิคฟลอร์เวิร์ค และกำหนดการใช้ร่างกายในลักษณะปิด (Closed-shape) ใช้หดเกร็งลำตัว (Contraction) การยืดร่างกาย (Release) ภายใต้โจทย์ “โงหัวไม่ขึ้น”

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
47		ผู้วิจัยกำหนดโจทย์การเคลื่อนไหวโดยคำนึงถึงเทคนิคฟลอร์เวิร์ค และกำหนดการใช้ร่างกายในลักษณะปิด (Closed-shape) ใช้หดเกร็งลำตัว (Contraction) การยืดร่างกาย (Release) ภายใต้โจทย์ “โงหัวไม่ขึ้น” ดังภาพที่ 47
48		ในส่วนนี้ผู้วิจัยจัดวางภาพนิ่ง เพื่อสื่อความหมาย ให้เห็นถึงการจมอยู่ภายใต้อำนาจของเพศหญิง จะสังเกตว่านักแสดงหญิงจะแสดงท่าทางที่มีความสง่างาม ความยิ่งใหญ่ การเหาะ เพื่อแสดงความหมายที่เหนือกว่า

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
49		ในส่วนนี้ผู้วิจัยจัดวางภาพนิ่ง เพื่อสื่อความหมาย ให้เห็นถึงการจมอยู่ภายใต้อำนาจของเพศหญิง จะสังเกตว่านักแสดงหญิงจะแสดงท่าทางที่มีความสง่างาม ความยิ่งใหญ่ การเหาะ เพื่อแสดงความหมายที่เหนือกว่า ดังภาพที่ 49
50		ผู้วิจัยกำหนดโจทย์การเคลื่อนไหวโดยคำนึงถึงเทคนิคฟลอร์เวิร์ค และกำหนดการใช้ร่างกายในลักษณะปิด (Closed-shape) ใช้หดเกร็งลำตัว (Contraction) การยืดร่างกาย (Release) เป็นช่วงต่อเนื่องการออกแบบลีลา ดังภาพ 46

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
51		ผู้วิจัยกำหนดโจทย์การเคลื่อนไหวโดยคำนึงถึงเทคนิคฟลอร์เวิร์ค และกำหนดการใช้ร่างกายในลักษณะปิด (Closed-shape) ใช้หดเกร็งลำตัว (Contraction) การยืดร่างกาย (Release) เป็นช่วงต่อเนื่องการออกแบบลีลา ดังภาพ 46
52		ผู้วิจัยกำหนดโจทย์การเคลื่อนไหวโดยคำนึงถึงเทคนิคฟลอร์เวิร์ค และกำหนดการใช้ร่างกายในลักษณะปิด (Closed-shape) ใช้หดเกร็งลำตัว (Contraction) การยืดร่างกาย (Release) เป็นช่วงต่อเนื่องการออกแบบลีลา ดังภาพ 46

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
53		ภาพ 53- 57 เหตุการณ์ในช่วงนี้ นางไม้ตนหนึ่งได้ทิ้งผ้าไว้ ในการออกแบบลีลาในส่วนนี้ ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบร่วมกับนักแสดงด้วยวิธีการด้นสดกับอุปกรณ์ คือ 1)การเลียนแบบการเคลื่อนไหว 2)การใช้คุณสมบัติพิเศษของอุปกรณ์เพื่อสร้างท่าทาง 3)การใช้อุปกรณ์เพื่อสื่อความหมาย
54		ภาพ 53- 57 ผู้วิจัยได้กำหนดทิศทางการเคลื่อนไหวเพื่อสร้างความสมดุลบนเวที ซึ่งการซ้อมในห้องนั้นมีความแตกต่างจากเวทีจริง เนื่องจากมีฉากต่างๆ ดังนั้น ผู้วิจัยต้องสร้างความเข้าใจกับนักแสดง เพื่อป้องกันอุบัติเหตุที่เกิดขึ้น

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
55		ภาพ 53- 57 ผู้วิจัยได้กำหนดการออกแบบการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับไฟบนเวที ผู้วิจัยตระหนักถึงหลักการสร้างภาพบนเวที และการใช้สี แสง และเงา เพื่อสื่อความหมายร่วมด้วย นักออกแบบเวทีจะมีส่วนร่วมในการกำหนด ตำแหน่งของนักแสดงแต่ละจุด เพื่อการสื่อสารที่ชัดเจนมากขึ้น
56		

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
57		ภาพ 53- 57 ผู้วิจัยต้องการให้เห็นภาพเงาบนเวที เพื่อสื่อความหมายของอำนาจเพศชาย โดยใช้เงาแทนรูปร่างลักษณะทางเพศ ในการฝึกฝนครั้งนี้ นักแสดงจำเป็นต้องฝึกเป่าลม เพื่อให้ผ้านั้นเป็นรูปร่างตามที่กำหนด
58		นักแสดงเดินทางไปยังจุดที่กำหนดไว้อย่างช้าๆ ช่วงนี้ผู้วิจัยไม่ได้กำหนดท่าทางใดๆ เว้นเสียแต่ให้นักแสดงปล่อยอารมณ์ เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหว จากนั้นนักเล่าเรื่องเข้ามาอีกครั้งเพื่อร้องบทกวีสุดท้าย

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
59		ภาพนี้มีการจัดวางแบบตามผลงานแบบต้นฉบับ ซึ่งจะสามารถทำให้ผู้ชมได้หวนคิด หรือตระหนึกถึงภาพจำ ตามแบบ “Tableau Vivant” ซึ่งเป็นฉากสำคัญหรือ “ภาพจำ”ของเรื่อง
60		การออกแบบลีลาในช่วงสุดท้าย ผู้วิจัยกำหนดให้การยกตัวตามภาพ เพื่อแสดงถึงการยอมรับที่จะยกอยู่ภายใต้อำนาจของเพศหญิง เทคนิคการยกตัวลักษณะนี้พัฒนามาจากโจทย์การเต้นคู่ โดยใช้ส่วนเดียวของร่างกายในการสร้างท่าทางที่แปลกใหม่

ลำดับ	รูปภาพ	การฝึกซ้อม
61		นักแสดงหลักเคลื่อนไหวผ่านโจทย์การขยายท่าทางการหยุดนิ่งเป็นภาพในส่วนนี้จะคำนึงถึงหลักการให้ความหมายในภาพรวม (Coherence)
62		การเคลื่อนไหวดำเนินอย่างต่อเนื่องเพื่อจัดวางองค์ประกอบในภาพรวมที่มีความหมายสอดคล้องกันทั้งเวทีจากนั้นจะมีการหยุดนิ่งเป็นภาพตามตามแบบ “Tableau Vivant” ซึ่งเป็นฉากสำคัญหรือ “ภาพจำ”ของเรื่อง

บทที่ 4

ผลงานสร้างสรรค์

ในบทที่ 3 ผู้วิจัยได้กล่าวถึงขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ชุด ลาแพร มิดิเดิง โฟน ซึ่งประกอบไปด้วยการวางโครงเรื่องการแสดง กำหนดแนวทางออกแบบและกำกับลีลา การคัดเลือกนักแสดง จัดตารางการฝึกซ้อม การจัดเตรียมองค์ประกอบการแสดงอื่น ๆ ตลอดจนการกระบวนการออกแบบกำกับลีลา และฝึกซ้อมในแต่ละขั้นตอนการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการจดบันทึกสังเกตการณ์ และจัดการสนทนากลุ่มจากกลุ่มตัวอย่างนักแสดงทั้งหมด ซึ่งมีผลต่อการพัฒนาแนวทางในการสร้างสรรค์เพื่อตอบสมมุติฐานในการวิจัย และในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยจะขอวิเคราะห์ข้อมูลผลงานการสร้างสรรค์ผ่านทฤษฎีที่เกี่ยวข้องโดยแบ่งเป็นโครงสร้างของการแสดง โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 4.1 ภาพการแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด “อัชชบุรุษยามมัธยันห์”
ที่มา: ผู้วิจัย

ลำดับที่	ลำดับการแสดง	แนวทางในการออกแบบและกำกับลีลา
1	Prologue	การด้นสด และการบรรเลงขลุ่ยไทย
2	French Poèm	การด้นสดและตีบท
3	“Faunes” dance Essemble	การด้นสด ภาษาท่า การจัดวางภาพแบบนามธรรม
4	“Nymph” Dance Essemble	การด้นสด ภาษาท่า การจัดวางภาพ และการตีบท
5	Pas de deux	การเต้นคู่ (Partnering technique) การจัดวางภาพ และการตีบท
6	“Faune” Solo dance	การด้นสด การจัดวางภาพแบบนามธรรม
7	Epilogue	การด้นสด ภาษาท่า การจัดวางภาพ และการตีบท

4.1 ผลงานการแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน

จากการที่ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าข้อมูลและแนวคิดต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย เพื่อนำมาการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมนั้น ระหว่างการดำเนินการผู้วิจัยได้มีการทดลองออกแบบกำกับลีลา ปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมเพื่อให้การแสดงนั้นมีความสมบูรณ์มากขึ้น ในระหว่างการฝึกซ้อม ผู้วิจัยได้มีการเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสังเกตการณ์และมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับนักแสดงที่เป็นกลุ่มตัวอย่างเพื่อค้นหาข้อสรุปแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมในครั้งนี้ขึ้น จนกระทั่งกระบวนการสร้างสรรค์นั้นเสร็จเป็นที่เรียบร้อย ผู้วิจัยจึงได้นำเสนอผลงานภายใต้ชื่อชุดการแสดงใหม่เรื่อง “อัชชบุรุษยามมัธยันห์” แทนชื่อ ลา แพร มิดิ เดิง โฟน ซึ่งเป็นชื่อต้นฉบับ

เนื่องด้วยจากสถานการณ์ปัจจุบันขณะนั้น ซึ่งเป็นไปตามประกาศของรัฐบาล เกี่ยวกับมาตราการเฝ้าระวังโรคระบาดไวรัสโควิด 19 จึงเป็นผลกระทบให้ทางผู้วิจัยไม่สามารถนำเสนอผลงานการแสดงสดได้ตามที่กำหนดไว้ ผู้วิจัยจึงปรับเปลี่ยนวิธีการนำเสนอผลงานวิจัยสร้างสรรค์เป็นรูปแบบการบันทึกภาพเคลื่อนไหว ตัดต่อเป็นแบบฉบับภาพยนต์นาฏศิลป์ เพื่อที่จะนำไปเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์แทน ซึ่งการบันทึกภาพเคลื่อนไหวดังกล่าวได้รับการสนับสนุนและการอนุเคราะห์สถานที่จากคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ในวันพุธที่ 11 มีนาคม 2563 เวลา 18:00 น. – 19:00 น. ณ อาคารปฏิบัติการดนตรีและการแสดง (PA Center)

ขั้นตอนการเตรียมงานสำหรับการแสดงเพื่อถ่ายทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหวนั้น มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) นักแสดงเตรียมพร้อมแต่งหน้า ทำผม โดยแบ่งลำดับเวลาตามความเหมาะสม และเพื่อความรวดเร็ว เพราะนักแสดงชายต้องใช้เวลานานพอสมควรในการทำบอดี้ เพ้นท์ (Body paint) และใส่ชุดแสดง

2) อบอุ่นร่างกายและการรำเพลงช้าเพลงเร็วรวมประมาณ 15 นาที

3) ทบทวนท่าเต้นตั้งแต่ต้นจนจบ ไปเรื่อย ๆ เพื่อให้เกิดสมาธิกับการแสดงมากขึ้น

4) ทีมงานกองถ่ายทำและทีมงานเทคนิคทุกฝ่ายจัดเตรียมอุปกรณ์

5) เริ่มทำการถ่ายทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหวการแสดงวิจัยสร้างสรรค์ชุด “อัชชบุรุษยามมัธยันห์”

ตารางที่ 4.2 ภาพการแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด “อัชชบุรุษยามมัธยันห์”
ที่มา: ผู้วิจัย

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
1		-นักดนตรีเป่าขลุ่ยไทยในบทเพลง L’apres midi d’un faune เพื่อเป็นการนำเข้าสู่การแสดง -มีการจัดวางภาพแบบ Tableaux Vivant ซึ่งเป็นภาพจำจากงานต้นฉบับ
2		-นักแสดงฟอนหลักใช้การเต้นแบบ Floor work และ Contraction เพื่อแสดงอากัปกิริยา การตื่นนอน

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
3		-นักแสดงประกอบแสดงอากัปกิริยาเลียนแบบท่าทางของสัตว์ครึ่งคนครึ่งแพะ
4		-นักเล่าเรื่องท่องบทกวีภาษาฝรั่งเศสพร้อมตีบทตามความหมาย ในขณะที่นักแสดงหลักจะเคลื่อนไหวเป็นบางช่วงอย่างสอดคล้อง

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
5		-นักเล่าเรื่องท่องบทกวีภาษาฝรั่งเศสพร้อมตีบทตามความหมาย ในขณะที่นักแสดงหลักจะเคลื่อนไหวเป็นบางช่วงอย่างสอดคล้อง
6		-การเต้นหมู่ของกลุ่มฟอนแสดงให้เห็นถึงความร่าเริงของเพศชาย ซึ่งออกแบบให้มีลักษณะพิเศษของตัวฟอน การกระโดด การใช้พื้นที่ที่เหมาะสม

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
7		-การเต้นหมู่ของกลุ่มฟอน แสดงให้เห็นถึงความร่าเริงของเพศชาย ซึ่งออกแบบให้มีลักษณะพิเศษของตัวฟอน การกระโดด การใช้พื้นที่ที่เหมาะสม
8		การจัดวางท่าทางเพื่อให้เหมาะสมกับองค์ประกอบบนเวที การใช้แสงไฟ บนเวที เงา เป็นต้น

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
9		ผู้วิจัยใช้แสงและเงาเพื่อแสดงให้เห็นถึงความลึกลับ และวิญญาณนางไม้ที่สิงสถิตอยู่ในต้นไม้ต่างๆ จะสังเกตว่าเหล่าฟอนนั้นจะมีความครั่งไคร้และหลงไหลนางไม้หาก ตีความหมายตามวัฒนธรรมตะวันตก
10		การเต้นหมู่ของกลุ่มฟอนด้วยเทคนิค Contact Improvisation แสดงถึงนัยยะทางเพศ ผู้ชมสามารถตีความหมายได้อย่างอิสระ

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
11		การเต้นหมู่ของกลุ่มฟอน ด้วยเทคนิค Contact Improvisation แสดงถึงนัยยะทางเพศ ผู้ชมสามารถตีความหมายได้อย่างอิสระ
12		การเต้นหมู่ของกลุ่มฟอน ด้วยเทคนิค Contact Improvisation แสดงถึงนัยยะทางเพศ ผู้ชมสามารถตีความหมายได้อย่างอิสระ

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
13		การเต้นหมู่ของกลุ่มฟอนด้วยเทคนิค Contact Improvisation แสดงถึงนัยยะทางเพศ ผู้ชมสามารถตีความหมายได้อย่างอิสระ
14		การเต้นหมู่ของกลุ่มฟอนด้วยเทคนิค Contact Improvisation แสดงถึงนัยยะทางเพศ ผู้ชมสามารถตีความหมายได้อย่างอิสระ

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
15		การเต้นหมู่ของกลุ่มฟอน ด้วยเทคนิค Contact Improvisation แสดงถึงนัยยะทางเพศ ผู้ชมสามารถตีความหมายได้อย่างอิสระ
16		การเต้นหมู่ของกลุ่มฟอน ด้วยเทคนิค Contact Improvisation แสดงถึงนัยยะทางเพศ ผู้ชมสามารถตีความหมายได้อย่างอิสระ

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
17		การเต้นหมู่ของกลุ่มฟอนด้วยเทคนิค Contact Improvisation แสดงถึงนัยยะทางเพศ ผู้ชมสามารถตีความหมายได้อย่างอิสระ
18		ตัวละครฟอนหลักได้สังเกตเห็นนางไม้จึงทำให้เกิดความหลงไหล คลั่งไคร้

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
19		การแสดงระบำหมู่ถึงความสวยงามของเหล่านางไม้ จะมีการแปรขบวนแถวและการจัดองค์ประกอบของภาพบนเวทีที่สัมพันธ์กัน
20		การแสดงระบำหมู่ถึงความสวยงามของเหล่านางไม้นั้นจะใช้พื้นฐานท่าทางนาฏศิลป์เป็นหลัก จากนั้นจะออกแบบให้แตกต่างในด้านของเวลา ทิศทาง ตำแหน่งของร่างกาย เพื่อสร้างความแปลกใหม่

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
21		ระบำหมู่ของเหล่านางไม้จะสอดแทรกทักษะการเต้นแบบตะวันตกร่วมด้วยเช่น การหมุน การเขย่งเท้า หรือแม้แต่การยืดลำตัวที่แตกต่างจากการกดตัวในนาฏศิลป์อย่างสิ้นเชิง
22		ในด้านของการสื่อสารอารมณ์ ยังเป็นจุดที่ให้ความสำคัญ เนื่องจากลักษณะพิเศษของตัวละครนั้นจะส่งผลต่อจริตการเคลื่อนไหว การเลือกใช้ท่าหรือจังหวะการแสดง

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
23		นักแสดงหลักสังเกตเห็นเหล่านางไม้จึงเกิดความสนใจ
24		-การเต้นคู่ที่ใช้พื้นฐานจากท่าทางนาฏศิลป์ไทยและเทคนิคการเต้นคู่แบบตะวันตก (Partnering technique) เพื่อสร้างท่าทางที่ต่างจากเดิม นอกจากนี้ยังมีการใช้โจทย์การด้นสดมาพัฒนาท่าทาง โดยยังคำนึงถึงเรื่องราวและลักษณะของตัวละครเป็นสำคัญ

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
25		-การเต้นคู่ที่ใช้พื้นฐานจากท่าทางนาฏศิลป์ไทยและเทคนิคการเต้นคู่แบบตะวันตก (Partnering technique) เพื่อสร้างท่าทางที่ต่างจากเดิม นอกจากนี้ยังมีการใช้โจทย์การด้นสดมาพัฒนาท่าทางโดยยังคำนึงถึงเรื่องราวและลักษณะของตัวละครเป็นสำคัญ
26		-การเต้นคู่ที่ใช้พื้นฐานจากท่าทางนาฏศิลป์ไทยและเทคนิคการเต้นคู่แบบตะวันตก (Partnering technique) เพื่อสร้างท่าทางที่ต่างจากเดิม นอกจากนี้ยังมีการใช้โจทย์การด้นสดมาพัฒนาท่าทางโดยยังคำนึงถึงเรื่องราวและลักษณะของตัวละครเป็นสำคัญ

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
27		-การเต้นคู่ที่ใช้พื้นฐานจากท่าทางนาฏศิลป์ไทยและเทคนิคการเต้นคู่แบบตะวันตก (Partnering technique) เพื่อสร้างท่าทางที่ต่างจากเดิม นอกจากนี้ยังมีการใช้โจทย์การด้นสดมาพัฒนาท่าทาง โดยยังคำนึงถึงเรื่องราวและลักษณะของตัวละครเป็นสำคัญ
28		-การเต้นคู่ที่ใช้พื้นฐานจากท่าทางนาฏศิลป์ไทยและเทคนิคการเต้นคู่แบบตะวันตก (Partnering technique) เพื่อสร้างท่าทางที่ต่างจากเดิม นอกจากนี้ยังมีการใช้โจทย์การด้นสดมาพัฒนาท่าทาง โดยยังคำนึงถึงเรื่องราวและลักษณะของตัวละครเป็นสำคัญ

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
29		-การเต้นคู่ที่ใช้พื้นฐานจากท่าทางนาฏศิลป์ไทยและเทคนิคการเต้นคู่แบบตะวันตก (Partnering technique) เพื่อสร้างท่าทางที่ต่างจากเดิม นอกจากนี้ยังมีการใช้โจทย์การด้นสดมาพัฒนาท่าทาง โดยยังคำนึงถึงเรื่องราวและลักษณะของตัวละครเป็นสำคัญ
30		-การเต้นคู่ที่ใช้พื้นฐานจากท่าทางนาฏศิลป์ไทยและเทคนิคการเต้นคู่แบบตะวันตก (Partnering technique) เพื่อสร้างท่าทางที่ต่างจากเดิม นอกจากนี้ยังมีการใช้โจทย์การด้นสดมาพัฒนาท่าทาง โดยยังคำนึงถึงเรื่องราวและลักษณะของตัวละครเป็นสำคัญ

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
31		-การเต้นคู่ที่ใช้พื้นฐานจากท่าทางนาฏศิลป์ไทยและเทคนิคการเต้นคู่แบบตะวันตก (Partnering technique) เพื่อสร้างท่าทางที่ต่างจากเดิม นอกจากนี้ยังมีการใช้โจทย์การด้นสดมาพัฒนาท่าทาง โดยยังคำนึงถึงเรื่องราวและลักษณะของตัวละครเป็นสำคัญ
32		นางไม้ได้ทิ้งผ้าผืนหนึ่งเอาไว้

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
33		นักแสดงฟอนหลัก แสดงเดี่ยวกับอุปกรณ์ผ้า เพื่อแสดงถึงความหลงใหล คลอบงำด้วยอำนาจเพศหญิง ทั้งนี้จะคำนึงถึงแนวคิด 3 ลักษณะคือ 1)การเลียนแบบ 2)การใช้คุณสมบัติพิเศษสร้างท่าทาง 3)การใช้อุปกรณ์สื่อความหมาย
34		นักแสดงฟอนหลัก แสดงเดี่ยวกับอุปกรณ์ผ้า เพื่อแสดงถึงความหลงใหล คลอบงำด้วยอำนาจเพศหญิง ทั้งนี้จะคำนึงถึงแนวคิด 3 ลักษณะคือ 1)การเลียนแบบ 2)การใช้คุณสมบัติพิเศษสร้างท่าทาง 3)การใช้อุปกรณ์สื่อความหมาย

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
35		นักแสดงฟอนหลัก แสดงเดี่ยวกับอุปกรณ์ผ้า เพื่อแสดงถึงความหลงใหล คลอบงำด้วยอำนาจเพศหญิง ทั้งนี้จะคำนึงถึงแนวคิด 3 ลักษณะคือ 1)การเลียนแบบ 2)การใช้คุณสมบัติพิเศษสร้างท่าทาง 3)การใช้อุปกรณ์สื่อความหมาย
36		นักแสดงฟอนหลัก แสดงเดี่ยวกับอุปกรณ์ผ้า เพื่อแสดงถึงความหลงใหล คลอบงำด้วยอำนาจเพศหญิง ทั้งนี้จะคำนึงถึงแนวคิด 3 ลักษณะคือ 1)การเลียนแบบ 2)การใช้คุณสมบัติพิเศษสร้างท่าทาง 3)การใช้อุปกรณ์สื่อความหมาย

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
37		นักแสดงฟอนหลัก แสดงเดี่ยวกับอุปกรณ์ผ้า เพื่อแสดงถึงความหลงใหล คลอบงำด้วยอำนาจเพศหญิง ทั้งนี้จะคำนึงถึงแนวคิด 3 ลักษณะคือ 1)การเลียนแบบ 2) การใช้คุณสมบัติพิเศษสร้างท่าทาง 3)การใช้อุปกรณ์สื่อความหมาย
38		-นักแสดงฟอนหลักใช้การเต้นแบบ Floorwork และ Contraction

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
39		นักแสดงฟอนหลัก แสดงเดี่ยวกับอุปกรณ์ผ้า เพื่อแสดงถึงความหลงใหล คลอบงำด้วยอำนาจเพศหญิง ทั้งนี้จะคำนึงถึงแนวคิด 3 ลักษณะคือ 1)การเลียนแบบ 2)การใช้คุณสมบัติพิเศษสร้างท่าทาง 3) การใช้อุปกรณ์สื่อความหมาย
40		นักแสดงฟอนหลัก แสดงเดี่ยวกับอุปกรณ์ผ้า เพื่อแสดงถึงความหลงใหล คลอบงำด้วยอำนาจเพศหญิง ทั้งนี้จะคำนึงถึงแนวคิด 3 ลักษณะคือ 1)การเลียนแบบ 2)การใช้คุณสมบัติพิเศษสร้างท่าทาง 3) การใช้อุปกรณ์สื่อความหมาย

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
41		การใช้แสงและเงาในการสร้างความหมายทางเพศ ในภาพรวมและสร้างบรรยากาศในการแสดง
42		ท่าทางการเดินที่เลียนแบบอากัปกิริยาของตัวละครฟอนโดยผ่านลักษณะทางนาฏศิลป์ไทย ในภาพนี้ยังถูกจัดให้เกิดภาพจำตามแบบต้นฉบับ

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
43		การแสดงที่เลียนแบบธรรมชาติ ความอิสระในการเคลื่อนไหวที่ให้ความหมายของการสำเร็จความใคร่ของเพศชาย
44		การแสดงที่เลียนแบบธรรมชาติ ความอิสระในการเคลื่อนไหวที่ให้ความหมายของการสำเร็จความใคร่ของเพศชาย

4.2 วิเคราะห์ปรากฏการณ์

จากการฝึกซ้อมทั้งหมดโดยใช้เวลาประมาณ 35 ครั้ง ผู้วิจัยได้มีการเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างที่เป็นนักแสดง ด้วยวิธีการสังเกตการณ์ อภิปรายกลุ่ม และการสะท้อนคิด ซึ่งในแต่ละกระบวนการทดลองด้นสด ออกแบบลีลา ปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมนั้นเป็นเพื่อการค้นหาแนวทางหรือจุดร่วมที่ดีที่ส่งเสริมให้การแสดงนั้นความสมบูรณ์มากขึ้น โดยผู้วิจัยของสรุปถึงปัญหา เป็น 3 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 ด้านทักษะทางนาฏศิลป์

- ทักษะการใช้ร่างกายของนักแสดงในภาพรวมนั้น มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยเป็นหลัก ซึ่งมีผู้วิจัยได้พยายาม ทดลองการออกแบบกำกับลีลาที่ใช้หลักการเคลื่อนไหวแบบตะวันตกเข้ามาผสมเพื่อให้เกิดลักษณะการเคลื่อนไหวแบบใหม่ขึ้น ทั้งนี้นักแสดงจำเป็นต้องให้เวลาฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความคล่องตัว ไม่ขัดเขิน เป็นอย่างมาก

- ลักษณะการจัดสรีระร่างกายของนักนาฏศิลป์ไทยนั้นมีความแตกต่าง ๆ กับตะวันตกเรื่องของการใช้ช่วงเชิงกราน สะโพกและข้อต่อต่างๆ จึงเป็นการยากที่จะใช้การทรงตัวในลักษณะแนวดิ่ง ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องเพิ่มเติมแบบฝึกหัดเพื่อสื่อสารให้นักแสดงเข้าใจ

- การเต้นในรูปแบบกลุ่ม (Ensemble) นักแสดงทุกคนจำเป็นต้องฝึกซ้อมในระยะเวลาเดียวกัน จนคล้ายลักษณะเป็นบุคคลคนเดียวกัน ซึ่งการเคลื่อนไหวต่าง ๆที่ได้ออกแบบไว้นั้น ถือเป็นสิ่งที่ท้าทายให้นักแสดงนั้นได้ฝึกฝนร่วมกันจนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และสื่อสารท่าทางต่างๆให้ออกมาอย่างเป็นอัตโนมัติ และสอดคล้องกับเนื้อเรื่อง

- การทำความเข้าใจตัวละครของนักแสดงนั้น เป็นการยากที่ผู้วิจัยจะสื่อสารให้นักแสดงเข้าใจในเบื้องต้น ผู้วิจัยจำเป็นต้องฝึกซ้อมมากขึ้นและปล่อยให้นักแสดงอิสระในการตีความโดยผ่านการแสดงด้วยกระบวนท่าที่ผู้วิจัยได้ออกแบบจนถึงจุดๆหนึ่งที่ผู้วิจัยเห็นว่ามีรูปแบบของตัวละครใหม่เกิดขึ้น (Styles) ตามจินตนาการที่ผู้วิจัยกำหนด

- การเต้นคู่ (Partnering technique) นอกจากประยุกต์ท่าเต้นการรำคู่ในนาฏศิลป์ไทยแล้ว การสื่อสารท่าเต้นคู่ต่างๆตามท่วงทำนองเพลงของทั้งสองคนนั้น ยังไม่สัมพันธ์กัน หรือไม่สอดคล้องกันในเบื้องต้น เนื่องจากทักษะการเต้นแบบตะวันตกนั้นมีการสัมผัสใกล้ชิดกันมากกว่าเดิม ทำให้เกิดอาการเขิน หรือเกิดความไม่ลงตัวกันในการเคลื่อนไหว ทำให้เกิดการผิดพลาดอยู่บ่อยครั้ง ผู้วิจัยพยายามแนะนำ ปรับปรุงท่าให้มีความเชื่อมโยงมากขึ้น เพื่อป้องกันช่วงจังหวะที่ทุลักทุเล และตื้นเขิน ทั้งนี้ผู้วิจัยจำเป็นต้องปรับลด ตัดทอนท่าเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์มากขึ้น อีกทั้งเพิ่มหลักการใช้ eye contact ให้กับนักแสดงทั้งสองคน

ประเด็นที่ 2 ทักษะด้านการใช้ดนตรี

- การใช้ดนตรีของนักแสดงทุกคนในภาพรวมนั้น มีอุปสรรคเป็นอย่างมากในการทำความเข้าใจทำนองเพลงหลัก ซึ่งเป็นเพลงสมัยใหม่โดยบรรยายภาพ และไม่สามารถกำหนดจังหวะเคาะ (Pulse) ได้ชัดเจน ซึ่งนักแสดงทุกคนไม่มีประสบการณ์ฟังเพลงในลักษณะนี้มาก่อน ผู้วิจัยจำเป็นต้องให้เวลาในการให้นักแสดงทุกคนฝึกฟังเพลง เพื่อให้เกิดการจดจำ ประสาทสัมผัสทางการได้ยินแบบอัตโนมัติ อีกทั้งชี้นำ อธิบายบรรยากาศเพื่อให้นักแสดงนั้นได้จินตนาการให้เห็นภาพในภาพรวมที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ

ประเด็นที่ 3 ทักษะด้านการแสดง

- ทักษะด้านการแสดงของนักแสดงนั้น ผู้วิจัยมองในหลากหลายลักษณะเช่น การนำเสนอทางสีหน้า การตีความหมายจากท่าทางและความรู้สึก การสื่อสารเนื้อความต่อผู้ชมและนักแสดงคนอื่น การนำเสนอลักษณะตัวละครในภาพรวมนั้น มักจะเกิดปัญหาในการตั้งใจที่จะนำเสนอมากจนเกินไป ในการฝึกซ้อม ทำให้อารมณ์ของการแสดงนั้นไม่เท่ากันในแต่ละครั้ง ซึ่งทั้งนี้นักแสดงทุกคนจำเป็นต้องฝึกความพร้อมอย่างสม่ำเสอ และรักษามาตรฐานของการแสดงไว้ทุกครั้ง ทั้งนี้เพื่อป้องกันการแสดงที่ใช้พลังเกินกว่าความเป็นจริง และเพื่อป้องกันอุบัติเหตุที่จะเกิดขึ้นในอนาคต

บทที่ 5

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน และ 2) เพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม ภายใต้วิสัยทัศน์ของคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพาที่ว่า “ขุมปัญญาดนตรีและการแสดงบนรากวิถีไทยในระดับสากล” (Innovation from Tradition) ผู้วิจัยมีวิธีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และสื่อออนไลน์ เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลหาข้อเท็จจริงอันนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม ซึ่งในกระบวนการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลในแต่ละขั้นตอนการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการสังเกตการณ์และจัดการสนทนากลุ่มจากกลุ่มตัวอย่างซึ่งเป็นนักแสดงทั้งหมดซึ่งมีผลต่อการพัฒนาแนวทางในการสร้างสรรค์เพื่อตอบสมมุติฐานในการวิจัย โดยผู้วิจัยขอสรุปผลการวิจัยโดยจำแนกสาระสำคัญเป็น 2 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 แนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม

1.1 การกำหนดโครงเรื่องและเหตุการณ์ (Plot & Sequencing)

ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับทฤษฎีของของ โลและกิลเบิร์ด (Lo, Gilbert, 2002, p.32) ที่ได้กล่าวสรุปว่า การข้ามวัฒนธรรม (Cross-Cultural) นั้นสามารถจำแนกเป็น 3 แนวทาง คือ แนวทางที่ 1 พหุวัฒนธรรม (Multicultural) คือ การผสมผสานหลากหลายวัฒนธรรม แนวทางที่ ๒ แนวคิดแบบหลังอาณานิคม (Postcolonial) แนวทางที่ 3 วัฒนธรรมร่วม (Intercultural) คือวัฒนธรรมที่มีวิธีปฏิบัติระหว่างสองวัฒนธรรมร่วมกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และสังเคราะห์วัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกัน เพื่อนำมาสื่อสารความหมาย นัยยะ สู่สังคมผ่านท่วงท่าลีลาที่เป็นอวัจนภาษา แต่ยังคงรักษาแก่นหลักของเนื้อหาสาระที่เป็นแนวคิดหลักในการออกแบบและกำกับลีลาในการสื่อสารและสร้างความเข้าใจในบริบทของวัฒนธรรมที่แตกต่าง โดยได้วางเรื่องราวว่ามีฟอน ตนหนึ่งได้เฝ้ามองเหล่านางไม้ที่กำลังจะเดินทางไปชำระล้างร่างกายที่แหล่งน้ำ เขาพยายามที่จะสวมกอดนางไม้ตนหนึ่งในนั้น ก่อนที่นางไม้เหล่านั้นจะหนีไป ขณะนั้นนางไม้ตนหนึ่งได้ทิ้งผ้าผืนหนึ่งเอาไว้ ฟอนเห็นดังนั้นจึงเข้ามาหาที่ผ้าแล้วสำเร็จความใคร่ตามใจปรารถนา โดยมีลำดับการแสดงดังนี้ 1) Prologue 2) Faun 4) Nymphs 5) Pas de deux และ 6) Epilogue ภายใต้ชื่อการแสดงชุดใหม่ “อัชชบุรุษยามมัธยันห์”

ตารางที่ 5.1 ตารางการเปรียบเทียบการแสดงต้นฉบับกับการแสดงนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม

ภาพการแสดงลาแพร มิดิ เดิงโฟน ต้นฉบับ **ที่มา:** Caddy D., (2012), p.70	ภาพการแสดงลาแพร มิดิ เดิงโฟน ของผู้วิจัย **ที่มา:** ผู้วิจัย, (2563)

1.2 การสื่อสารข้ามวัฒนธรรมผ่านบทกวีไทย

ผู้วิจัยพบว่าลักษณะของบทกวีต้นฉบับเรื่อง ลาแพร มิดิ เดิง โฟน ของสเตฟาน มาร์ลาเม นั้น เป็นภาษาฝรั่งเศสที่มีสำนวนที่สลับซับซ้อน ด้านความหมาย และแฝงนัยยะสำคัญ มีการใช้สำนวนเปรียบเทียบเชิงอุปมาอุปไมย การจินตนาการและการพรรณนาเกินความเป็นจริง ตามรูปแบบบทกวีแนวสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้รับฟังนั้นได้เข้าถึงอรรถรส ความงามของภาษา อากัปกิริยาเพื่อให้เกิดภาพในจินตนาการที่ชัดเจนขึ้น ด้วยเหตุผลนี้ ผู้วิจัยจึงเกิดแนวคิดว่าการแสดงนั้นควรมีบทกวีมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง ซึ่งบทประพันธ์ที่เป็นภาษาไทยนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะ มีถ้อยคำ ฉันทลักษณ์ วรรคตอน คำสัมผัสที่ไพเราะ อีกทั้งยังสามารถแฝงสำนวนอุปมาอุปไมยตามแนวสัญลักษณ์นิยมได้ จึงทำให้เกิดเอกลักษณ์ของการแสดงแบบข้ามวัฒนธรรมได้ ซึ่งการประพันธ์บทกวีนั้น ผู้วิจัยได้ปรึกษากับ ดร.สายป่าน ปุริวรรณชนะ นักวิชาการอิสระและผู้เชี่ยวชาญด้านภาษา เพื่อศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติม โดยได้ข้อสรุปว่าควรจะมีการนำเสนอด้วยบทกวีที่หลากหลาย ได้แก่ วสันตดิลกฉันท์ กาพย์ยานี โคลงสี่สุภาพ กลอนแปด เป็นต้น โดยหลักการประพันธ์นั้นจะไม่คำนึงถึงความหมายแบบบรรทัดต่อบรรทัด แต่จะคำนึงถึงอรรถรส คำสัมผัส และแก่นของเรื่องเป็นสำคัญ โดยขอยกตัวอย่างดังนี้

L'après midi d'un faune

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.
Aimai-je un rêve ?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois même, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses. (Mallarmé S., 1914, p. 71)

อัชชบุรุษยามมัธยันห์

(วสันตดิลกฉันท์อย่างโบราณ)

แลเจ้าเหล่าโลกยะสุรางค์ สอางค์รัศมีศรี
แพร้วพร่างระหว่างรุกขะขจี นี้นิมมิตฤๅพิศเห็น
ชะรอยข้าผล็อยพลอยเพ้อสวาสดิ์ สุบินนาฏก็อาจเป็น
คงกาลรติศิศิระเย็น เร้นฤทธิ์ขลังจิ่งคลั่งครวญ
เพียงฉายพะพรายพฤกษะ ณ ไพร ลำพังใจให้รัญจวน
โอ้จินต์ถวิลปรียะประมวล แม่นกุหลาบกำซาบนุสนธิ์

1.3 การใช้สัญญะ (Semiotics) เพื่อการสื่อสารข้ามวัฒนธรรม

ผู้วิจัยได้สอดแทรกการนำเสนอการแสดงเพื่อการสื่อสารโดยใช้ “ภาพแทนความ” ซึ่งถือว่าเป็นคติใหม่ที่ได้เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 19 เพื่อการต่อต้านการนำเสนอตามแบบจารีตประเพณี โดยสัญศาสตร์นั้นจะมีความสัมพันธ์กับภาพ (Visual Image) ทัศนธรรม (Visula Culture) และวัตถุธรรม (Material meanings) (เถกิง พัฒโนภาษ,2551, น.35) การกำหนดตัววัตถุของผู้วิจัยด้วยภาพแทนความนั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อที่จะสื่อสารความหมายที่บ่งบอกลักษณะทางเพศสัมพันธ์ (Sexual Gesture) ที่ไม่สามารถอธิบายอย่างโจ่งแจ้ง อีกนัยหนึ่งคือ การสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม เปิดโอกาสให้ผู้ชมนั้นได้มีส่วนร่วมในการสังเกต และตีความร่วมกันตลอดการแสดง โดยภาพแทนความนั้น แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ 1) ภาพเหมือน (icon) คือลักษณะของรูปร่าง เงา ที่สื่อถึงวัตถุเพศ ราคะของบุรุษเพศ 2)ดัชนี (Index) คือลักษณะของการนำเสนอผ่านท่วงท่าลีลาเชิงเป็นเหตุเป็นผล เช่นการร่าย

รำที่บ่งบอกถึงอำนาจที่เหนือกว่าของสตรีเพศ ความเชื่อมโยงของการจัดวางองค์ประกอบภาพที่มีความสอดคล้องกัน เสียงขลุ่ยที่ขับกล่อมสร้างความหมายของความใคร่และรสนิยมทางเพศ และ 3) สัญลักษณ์ คือลักษณะการนำเสนอผ่านการใช้สี แสง และเงา เพื่อเสริมสร้างอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ตลอดจนบรรยากาศการแสดง

ภาพที่ 5.1: การใช้สัญญะภาพเหมือน (icon) ที่สื่อถึงวัตถุเพศ ราคะของบุรุษเพศ

ที่มา: ผู้วิจัย, (2563)

1.4 การออกแบบฉากเวที การแต่งหน้า และเครื่องแต่งกายแบบข้ามวัฒนธรรม

ผู้วิจัยได้กำหนดแนวคิดการสร้างสรรค์งานในรูปแบบข้ามวัฒนธรรมของผู้วิจัยโดยต้องการการนำเสนอกลิ่นอาย บรรยากาศ ลักษณะไทยนำเสนออยู่ในการแสดงครั้งนี้ โดยผู้วิจัยขอแบ่งออกเป็นรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.4.1 การออกแบบฉากและเวที ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงแนวคิดการนำเสนอผลงานการแสดงเป็นภาพ (Tableau) เป็นหลักเช่นกัน ทั้งนี้ภาพบนเวทีนั้นจะประกอบไปด้วยการนำเสนอเชิงสัญลักษณ์ทางเพศ (Sexual Symbol) ผ่านรูปร่างรูปทรงของก้อนหินบนเวที อีกทั้งต้นไม้ ใบไม้ต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นบรรยากาศของป่าตามจินตนาการของผู้วิจัย โดยกำหนดลายเส้นของต้นไม้เป็นเส้นโค้งเป็นหลักตามลักษณะของลายไทย

1.4.2 การแต่งหน้า ผู้วิจัยตระหนักถึงแนวคิดการนำเสนอผลงานการแสดงเป็นภาพ (Tableau) เป็นหลัก ดังนั้นจึงได้แรงบันดาลใจจากภาพเขียนหน้าคน สัตว์ ตามแบบลักษณะไทย

ตามที่ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมไทยและจะใช้เทคนิคการใช้บอดี้เพ้นท์ เพื่อเพิ่มความน่าสนใจและความเป็นสมัยใหม่ให้กับผลงานการแสดงต่อสาธารณชน

1.4.3 เครื่องแต่งกาย ได้แรงบันดาลใจมาจากลักษณะของตัวละครฟอน ที่มีลักษณะครึ่งคนครึ่งแพะ ตามลักษณะนิทานปกรณัมกรีกโดยจะใช้ลายไทยเส้นขดก้นหอยเป็นเส้นขนของฟอน ซึ่งได้ดูจากลักษณะลายไทยที่เป็นสัตว์ในป่าหิมพานต์ และสำหรับนางไม้ (Nymphs) นั้น ผู้วิจัยได้แนวคิดจากการศึกษาลักษณะนางไม้ในวัฒนธรรมไทยที่มีความแตกต่างทางด้านกายภาพของตะวันตกอย่างสิ้นเชิง ซึ่งวัฒนธรรมไทยนั้นถูกจินตนาการว่าเป็นหญิงสาวผมยาวสลวยประบ่า นุ่งผ้าจีบ ห่มสไบเฉียงสีเขียว และสถิตอยู่ในต้นไม้เพื่อคอยปกปักรักษาป่าไม้ (บุญเลิศ จันทระ, 2544, น.20-23) ในขณะที่นางไม้สำหรับวัฒนธรรมชาวตะวันตกนั้นเปลือยกาย ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้หยิบยกสีเขียวและการใช้ผ้าพันตัวในลักษณะคล้ายการสไบ ที่แสดงถึงวัฒนธรรมไทยนำมาเป็นแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายในครั้งนี้ อีกทั้งเพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงการเปลือยกายและข้อจำกัดบางอย่างในการเคลื่อนไหวในการเต้นรำอีกด้วย

ภาพที่ 5.2: บรรยากาศการแสดงลาแพร มิติ เดิง โฟน

ที่มา: ผู้วิจัย, (2563)

ส่วนที่ 2 แนวคิดในการออกแบบและกำกับลีลาแบบข้ามวัฒนธรรม

2.1 การคัดเลือกนักแสดง

แนวคิดด้านสรีระร่างกายและเทคนิคนาฏศิลป์นั้น เป็นกรอบแนวคิดสำคัญในการทำการคัดเลือกนักแสดงแบบทรายเอาท์ (Tryout) โดยเลือกผู้ที่มีความสามารถตามที่ผู้วิจัยเห็นว่าเหมาะสมที่สุด ผู้วิจัยใช้วิธีสังเกตการณ์จากการฝึกซ้อมพิธีไหว้ครูดนตรี-นาฏศิลป์แห่งภาคตะวันออก ประจำปีการศึกษา 2562 ของนิสิตสาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา เมื่อคัดเลือกกลุ่มนักแสดงที่คาดว่าเหมาะสมแล้ว ผู้วิจัยได้ทำการนัดหมายเพื่อทำการคัดเลือกด้วยวิธีการให้แบบฝึกหัดด้นสดทางนาฏศิลป์และการเคลื่อนไหวแบบตะวันตกอีกครั้งหนึ่งอย่างเป็นระบบ ผู้วิจัยค้นพบว่าศักยภาพของนักแสดงที่เหมาะสมที่สุดคือ การนำเสนอท่วงท่าลีลาผ่านความงามตามวัฒนธรรม ซึ่งสอดคล้องกับซูซาน เลนท์ ฟอสเทอร์ (Susan Leigh Foster, 1997, p.241) ที่กล่าวว่าลักษณะของรูปร่าง และการเคลื่อนไหวนั้นเป็นเครื่องมือสื่อสารทางวัฒนธรรม ที่สามารถนำมาพัฒนาให้เกิดนาฏศิลป์ที่มีความหลากหลายได้ ซึ่งประกอบได้ด้วย 2 ประเด็นคือ 1)การตระหนักรู้ถึงความงามของท่วงท่าในนาฏศิลป์ 2)การตระหนักรู้ถึงความงามในวัฒนธรรม ซึ่งข้อมูลดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงที่มีความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทย และมีความเข้าใจในการเคลื่อนไหวตามเทคนิคตะวันตก เพื่อให้เกิดความท้าทายในการต่อยอดและพัฒนาจากรากวัฒนธรรมของการเคลื่อนไหวแบบนาฏศิลป์ไทย ให้เกิดความแปลกใหม่ได้เช่นกัน

2.2 แนวคิดในการออกแบบและกำกับลีลา

2.2.1 เทคนิคการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์

ผู้วิจัยได้ออกแบบเทคนิคการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ที่มีความแตกต่างจากต้นฉบับของนิจินสกี้อย่างสิ้นเชิงซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นการนำเสนอในแบบศิลปะสมัยใหม่ การเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ที่สามารถเห็นได้อย่างชัดเจนคือการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวในนาฏศิลป์ไทยเป็นหลักในลักษณะของศิลปะแบบหยิบยืม (Appropriation Art) เพื่อนำมาปรับปรุง เปลี่ยนลักษณะการเคลื่อนไหว ทิศทาง จังหวะ เพื่อให้เกิดภาษาท่าใหม่ขึ้นโดยผ่านกระบวนการด้นสดทางนาฏศิลป์ (Improvisation) ผู้วิจัยได้เกิดแนวคิดนี้เพื่อต้องการให้เกิดลีลาลักษณะเฉพาะ (Stylize) ของตัวละครที่เหนือธรรมชาติ จะเห็นได้ว่าท่าทางต่าง ๆ นั้นมักจะเกิดขึ้นอย่างฉับพลัน มีการเคลื่อนไหวบางบทบาทที่สร้างความพิลึก แปลกประหลาดจากท่าทางนาฏศิลป์ไทยแบบคลาสสิกที่เคยพบเห็น และการนำเทคนิคแบบตะวันตกมาช่วยหนุนเสริม จะแก้ไขจุดบกพร่องเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวที่เชื่อมต่ออย่างเป็นธรรมชาติ ผู้วิจัยสรุปเทคนิคการเคลื่อนไหวนาฏศิลป์ที่ปรากฏในการแสดงดังนี้

1) ใช้การเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ อย่างสม่ำเสมอ และเป็นเส้นโค้ง และวงกลมตามแนวคิดของการเคลื่อนไหวแบบนาฏศิลป์ไทย ทั้งนี้จะนำเสนอเป็นลักษณะ 3 มิติ คือมีโครงสร้างท่าที่เป็นพื้นผิว (Texture) และความซับซ้อนในการเคลื่อนไหว ในขณะที่รูปแบบต้นฉบับที่ใช้การเคลื่อนไหวแบบ 2 มิติ คือการเดินทางแบบเส้นขนาน การใช้ท่าในลักษณะเชิงเหลี่ยมและมุม ประกอบกับการเคลื่อนไหวในจังหวะสตักกาโต (Staccato) กล่าวคือ การเคลื่อนไหวในท่าทางที่บทเพลงที่บรรเลงโน๊ตให้สั้นลงจากปกติ

2) ใช้การเปลี่ยนน้ำหนักจากส้นเท้า ในลักษณะนี้เป็นวิธีการหนึ่งในการถ่ายโอนน้ำหนักในการเคลื่อนไหว โดยมีการกำหนดให้ท่วงท่าเหล่านี้สัมพันธ์กับอวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกาย เช่น สะโพก ไหล่ แขน ศีรษะ คาง เป็นต้น

3) การใช้ท่าย่อ (Plié) หรือการกดตัว และการสืบเท้า (Gliding) ที่นานกว่าปกติ ซึ่งแสดงถึงความสามารถเฉพาะตัวของนักแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ต้องผ่านการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี

4) การเคลื่อนไหวตามแรงโน้มถ่วง แนวคิดนี้ผู้วิจัยได้นำเทคนิคนาฏศิลป์ร่วมสมัย ซึ่งประกอบไปด้วย การงอลำตัว (Contraction) การยืดขยาย (Release) การล้มตัวและลุกขึ้นอย่างฉับพลัน (Fall and recover) เพื่อนำมาปรับปรุง พัฒนาให้เกิดความโดดเด่น และแก้ไขปัญหาเรื่องจุดเชื่อมต่อ

5) การประยุกต์แนวคิดการรำคู่ในนาฏศิลป์ไทยโดยใช้เทคนิคนาฏศิลป์ตะวันตก จากการศึกษาวิจัยผู้วิจัยพบว่า การรำคู่ในนาฏศิลป์ไทยมีขนบธรรมเนียมปฏิบัติอยู่หลายอย่างโดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแตะเนื้อต้องตัวกันระหว่างตัวละครชายและหญิง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำเทคนิคนาฏศิลป์ตะวันตก ได้แก่ ทักษะการยกตัว (Lifting) การถ่ายเทน้ำหนักซึ่งกันและกัน (Balancing) และการหมุน (Turning) เป็นต้น มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนรำคู่ในการแสดงนี้

6) การใช้ลักษณะของท่าทางนาฏศิลป์ประกอบการเคลื่อนไหวได้แก่ จีบ วง กระดกเท้า และการงอข้อเท้า (Flex foot) เพื่อสร้างเอกลักษณ์หรือภาพจำ อันเป็นสิ่งที่เห็นได้ชัดในบริบทของนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์ให้มีความเชื่อมโยง สอดคล้องกับการเคลื่อนไหวในทิศทางแบบตะวันตก การหมุน การวิ่ง และการยกตัวได้อย่างลงตัว

2.2.2 แนวคิดในการสื่อสารข้ามวัฒนธรรมผ่านการแสดงอิริยาบถ (Gestures)

ในการสื่อสารข้ามวัฒนธรรมนั้น สิ่งที่ทำให้เกิดจุดสนใจของการแสดงนาฏศิลป์ นั้นคือการแสดงท่วงท่า อากัปกิริยา ที่ลักษณะที่เป็นแบบเฉพาะของตัวละคร (Stylize) การแสดงอิริยาบถนั้นสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกได้ชัดเจนกว่าท่าทางที่เป็นนามธรรม ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ “ภาษาท่า” ขึ้นใหม่เช่น ท่ารัก ท่ามอง ท่ายิ้ม ท่านอน เป็นต้น ซึ่งท่าเหล่านั้นสร้างความโดดเด่น สะดุดตาแก่ผู้ชม และสามารถถ่ายทอดเรื่องราว ผ่านสีหน้าและอารมณ์ของผู้แสดงให้มีชีวิตชีวาได้ไม่ต่างจากภาษาท่าเดิม ดังมัทนี รัตนิน (Rattanin M., 1996, p.5) ได้กล่าวว่า “การแสดงละครรำตามจารีตประเพณี

นั้น นักแสดงต้องเรียนรู้ภาษาท่า การเล่าเรื่อง การตีบทสนทนาได้ดี การแสดงละครรำทุกรูปแบบจะถูกตีความด้วยกิริยาท่าทาง ไม่ว่าจะเป็นที่ละคร หรือเป็นวลี การแสดงอารมณ์และความรู้สึกก็จะสอดคล้องไปด้วย”

2.2.3 ความสัมพันธ์ของดนตรีกับท่วงท่าลีลา

บทเพลง Prelude of L’après midi d’un faune ของโกลด เดอบูว์ซี นั้นเป็นบทเพลงแนวเอกเพลสชั่นนิส (Expressionist) ซึ่ง ดาวิเนีย แคดดิ (Caddy D., 2012, p.68) ได้แสดงความเห็นว่าลักษณะของเพลงนั้น ไม่มีความสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวและไม่เหมาะสมสำหรับงานนาฏศิลป์ เนื่องจากลักษณะของเพลงนั้นมีท่วงทำนองที่ค่อนข้างจะแปลกประหลาดไม่ลงตัวตามหลักวิชาการ และแน่นอนว่าจะไม่เหมาะสมกับท่วงท่าเชิงมุม เหลี่ยมหรือลักษณะสตักกาโต ในการนี้ ผู้วิจัยได้เกิดแนวคิดในการดำเนินเรื่องราวให้สอดคล้องกับบทเพลง โดยวิธีการนำเสนอบรรยากาศของการแสดงออกมาเป็นภาพ (Tableau Vivant) โดยจะกำหนดแนวคิดของสัญญาณเครื่องดนตรี ทำนองของดนตรีแต่ละชนิดที่มีเสียงที่แตกต่าง เป็นตัวกำหนดการเคลื่อนไหวของนักแสดงในอิริยาบถต่างๆ และดำเนินเรื่องไปอย่างสอดคล้องกัน ยกตัวอย่างเช่น ในบางช่วงการเคลื่อนไหวของตัวละครฟอน จะใช้สัญญาณของฟลูต (Flute) เป็นหลัก ซึ่งระดับของเสียงสูง-ต่ำ (Pitch) จะส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของตัวละครและเคลื่อนไหวออกมาตามสัญญาณเสียงนั้นอย่างสัมพันธ์กัน เป็นต้น

2.2.4 การจัดแสดงเป็นภาพ (Tableau Vivant)

ผู้วิจัยใช้แนวคิดการจัดวางองค์ประกอบของการแสดง ชุด ลา แพร มิดิ เดิง โฟน นั้นออกมาเป็นภาพ (Tableau Vivant) ดังที่เห็นได้จากการเคลื่อนไหวที่หยุดนิ่งชั่วขณะ และการจัดวางตำแหน่งและท่วงท่าของนักแสดงเป็นสัญลักษณ์บางอย่างบนเวที ซึ่งเป็นวิธีการหนึ่งของศิลปะสมัยใหม่ การแสดงเป็นภาพจะถูกนำเสนอเป็นช่วง ๆ โดยอาศัยองค์ประกอบอื่น ๆ ในการส่งเสริมให้ภาพเกิดความหมายชัดเจนขึ้น เช่น การใช้แสดงเงา การใช้อุปกรณ์การแสดง เป็นต้น ด้วยแนวคิดเช่นนี้จะทำให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการตีความหมายของท่าทางของนักแสดงได้มากขึ้น

ภาพที่ 5.3: การจัดแสดงเป็นภาพในการแสดงลาแพร มิดิ เดิง โฟน

ที่มา: ผู้วิจัย, (2563)

อภิปรายผล

การแสดงชุด ลา แพร มิดิ เดิง โฟน เป็นการแสดงนาฏศิลป์รูปแบบใหม่ ภายใต้แนวคิดข้ามวัฒนธรรม (Cross- Cultural Performance) การแสดงนั้นได้รับการพัฒนา ปรับปรุง ผ่านกระบวนการตีความ บูรณาการความรู้ในหลายศาสตร์เข้าด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นด้านภาษาศาสตร์ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อชี้ให้เห็นถึงวิสัยทัศน์และรสนิยมของงานศิลปะแบบสมัยใหม่ และการก้าวข้ามผ่านวัฒนธรรมหนึ่งสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง

แนวคิดการออกแบบและกำกับลีลานั้นถือว่ามีการตีความหมายของภาพและเชื่อมโยงกับบทเพลงแนวเอ็กซ์เพรสชั่นนิส ในแง่มุมของภาพ บรรยากาศ เครื่องแต่งกาย ตลอดจนสุนทรียภาพของการแสดง ทำให้ผู้ชมเข้าถึงจินตนาการของบทเพลง บทกวี อีกรสชาติหนึ่งผ่านบริบทของวัฒนธรรมไทยหรือแบบฉบับตะวันออก (Orientalism) นอกจากนี้การแสดงชุด ลา แพร มิดิ เดิง โฟน นั้นสามารถสื่อสารการแสดงผ่านท่วงท่านาฏศิลป์ที่เรียกว่า "ภาษาท่าใหม่" เป็นอวัจนภาษาที่สามารถสื่อสารให้ผู้ชมต่างวัฒนธรรมได้เข้าใจร่วมกัน การสื่อสารโดยใช้ ภาพแทนความ การจัดวางองค์ประกอบภาพบนเวที ตลอดจนแสดงเป็นภาพดั่งจินตนาการ (Tableau Vivant)

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งของการแสดงนาฏศิลป์ข้ามวัฒนธรรมนั้นคือการเปิดพื้นที่ให้กับผู้ชมในยุคร่วมสมัย การกำหนดให้นักแสดงนั้นมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม การจัดวางภาพในพื้นที่การแสดงจะสามารถดึงดูดผู้ชมให้เกิดความรู้สึกนึกคิดและตีความตาม ถึงแม้ว่าบรรยากาศของการแสดงนั้นจะ

เป็นลักษณะเลอคาโต (Legato) คือมีบรรยากาศที่นิ่งอย่างต่อเนื่อง ไม่มีช่วงอารมณ์ที่ตื่นเต้นเร้าใจ อันเนื่องมาจากลักษณะของบทเพลง และยังคงไว้ซึ่งการเคารพความหมายแฝงของงานต้นฉบับ แต่อย่างไรก็ตาม การวางกรอบศิลปะที่ชัดเจนจะช่วยกำหนดบรรยากาศของการแสดงให้ชัดเจนขึ้นแม้ผู้ชมจะอยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมที่แตกต่างกันก็ตาม

สุดท้ายนี้จะเห็นได้ชัดว่าการค้นหาแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม นั้นสามารถทำได้โดยการใช้วัฒนธรรมหนึ่งเพื่อสื่อสารถึงวัฒนธรรมหนึ่ง การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตลอดจนการสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อสารกับผู้ชมต่างกลุ่มวัฒนธรรมได้อย่างลงตัว ถึงแม้ว่ากรอบแนวคิดจะเกิดเพียงรากวัฒนธรรมใดอย่างหนึ่งเท่านั้น แต่งานวิจัยชิ้นนี้ก็ยังแสดงให้เห็นว่าศิลปะการแสดงนั้นไม่อาจอยู่กับที่ได้ ศิลปินจำเป็นต้องพัฒนางาน สร้างสรรค์ให้ทันยุคทันสมัยที่สุดเพื่อให้ศิลปะการแสดงเป็นสื่อกลางหนึ่งในการสื่อสารสังคมเพื่อรักษามรดกทางวัฒนธรรม เพื่อการสร้างสรรค์และเพื่อรับใช้สังคมในยุคร่วมสมัยต่อไป

ข้อเสนอแนะและแนวทางการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

1) การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมนั้นมีการบูรณาการองค์ความรู้หลายศาสตร์ทั้งด้านศิลปะ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ ภาษาศาสตร์และวัฒนธรรม อันให้เกิดความท้าทายที่จะพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ได้ต่อไปในอนาคต

2) แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมของผู้วิจัยนั้นเป็นแนวคิดแบบสูตรสำเร็จ สูตรหนึ่งในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ซึ่งเกิดจากประสบการณ์ของผู้วิจัยโดยมีกำหนดขอบเขตการวิจัย เนื้อหา และกลุ่มตัวอย่างที่เฉพาะเจาะจงเพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นพร้อมกันในระหว่างขั้นตอนการสร้างสรรค์ ดังนั้นสูตรการสร้างสรรค์นี้อาจไม่ใช่สูตรสำเร็จที่ตายตัวเสมอไป ผู้อ่านสามารถปรับเปลี่ยนวิธีการดำเนินการวิจัย การประเมินผล การวิพากษ์เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ในแง่มุมอื่น ๆ ในอนาคต หากแต่สูตรของผู้วิจัยนั้นจะเป็นการต่อยอดงานสร้างสรรค์และผลักดันให้เกิดการท้าทาย ทดลองออกแบบสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ หรืองานศิลปะแขนงอื่น ๆ เพื่อให้เกิดเป็น “ต้นฉบับใหม่” ของศิลปินนั้น ๆ ต่อไปได้

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กรสรวง ดีนวลพะเนาว์. (2556). รำไทย = Basic of classical dance. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง. กรุงเทพฯ: ไอเดียร์สแควร์.

กาญจนา แก้วเทพ. (2552). การวิเคราะห์สื่อ แนวคิดและเทคนิค. กรุงเทพมหานคร : คณะนิเทศศาสตร์

เขมิกา จินดาวงศ์. (2551). การวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล.บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

จนัญญา เตรียมอนุรักษ์. (2554). ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ. โอเพ่นเวิลด์ส.

จิรโชค วีระสย. (2555). ปรัชญาเชิงศาสตร์ Philosophy of Science ว่าด้วยมรดกทางปัญญานานาสาขา. สืบค้นเมื่อ 1 มีนาคม 2662, จาก http://www.phd.ru.ac.th/newszian/files/20100702_ 1551571.%20ปรัชญาแห่งศาสตร์%20มรดกทางปัญญานานาสาขา%20I%20%20สอนอาทิตย์ที่%2011กค53.pdf

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2554). สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. (พิมพ์ครั้งที่8). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐนรี เจนจัด. (2557). การศึกษาค้นคว้าอิสระเรื่องการศึกษา "ความเป็นไทย" ในสื่อใหม่ กรณีศึกษางาน. โฆษณา ของธุรกิจการบิน, หน้า 9-10.

ดาริณี ชำนาญหมอ. (2545). ระบำ รำ เต้น: ศิลปะแห่งการออกแบบและกำกับลีลา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เถกิง พัฒโนภาษ. (2551). สัญศาสตร์ กับ ภาพแทนความ. วารสารวิชาการ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 01-2551(1), 35-50.

ทักษิณา พิพิธกุล. (2558). จากสมัยใหม่ (Modernism) สู่หลังสมัยใหม่ (Postmodernism): การขับเคลื่อนทางวัฒนธรรม สู่ศิลปะกับธรรมชาติ. วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, 23(43)

ธนกร สรรย์วราภิภู (*2558*). กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย. วารสารมนุษยศาสตร์และ สังคมศาสตร์.กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพฯ.สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นวลรวี จันทร์ลุน .(2554). การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในแนวคิดแห่งหฐโยคะ. ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิตยา บุญสิงห์. (2554). วัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: พัฒนาศึกษา.

บุญเลิศ จันทระ. (2544). การศึกษาทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม : กรณีศึกษาประเพณีการแต่งงานกับนางไม้ ในเขตอำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา. งานวิจัย กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

บุญเลิศ จันทระ. (2544). การศึกษาทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม: กรณีศึกษาประเพณีแต่งงานกับนางไม้ในเขตอำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา. วิทยานิพนธ์สาขาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาพัฒนาชนบทศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2550).จารีตนาฏศิลป์ไทย, นิตยสารศิลปากร ปีที่50 (1).มกราคม-กุมภาพันธ์ 2550, หน้า 5-19.

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน. (2518). แนวทางศึกษาวรรณคดี: ภาษากวี การวิจักษ์และวิจารณ์. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน. (2518). แนวทางศึกษาวรรณคดี. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช.

พีระพงศ์ เสนไชย. (2546). นาฏยประดิษฐ์ .กาฬสินธุ์: ประสานการพิมพ์.

เพ็ชรี รูปะวิเชตร์. (2550). การเรียนรู้ลักษณะการจัดการข้ามวัฒนธรรม. เชียงใหม่: นพบุรีการพิมพ์

ภัชภรชา แก้วพลอย. (2561). เอกสารประกอบการสอนรายวิชาการจัดองค์ประกอบทางนาฏศิลป์ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา.

ภัชภรชา แก้วพลอย. (2563). พา เดอ เดอซ์: ศิลปะการออกแบบและกำกับลีลาในนาฏกรรมบัลเลต์. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปีที่ 24 (1). หน้า 125-139).

มัทนี รัตนิน. (2546). ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ธรรมศาสตร์.

มัทนี รัตนิน. (2559). ศิลปะการแสดงละคอน (Acting) : หลักเบื้องต้นและการฝึกซ้อม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ธรรมศาสตร์.

ลลิดา พูลสวัสดิ์.(2552) บทบาทของเซรเก พาฟโลวชิ ดิอากิเลฟต่อบัลเล่ต์รูซ. วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตร์บัณฑิต สาขารัสเซียศึกษา คณะศิลปศาสตร์

วรรรพิมล อังคศิริสรรพ. (2544). มายาคติ: สารนิพนธ์จาก Mythologies ของ Roland Barther.

วัชรพงษ์ สูงปานขาว. (2562). ภาษาอังกฤษเพื่อการสอนนาฏศิลป์ไทยพื้นฐานให้แก่ชาวต่างชาติ: English for Instructing Foreign Learners in Basic Thai Dance. กรุงเทพฯ: โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

วิปัศยา อยู่พูล . (2557). กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อสื่อสารเจตจำนงอิสระของสตรี จากการผสมผสานเรื่องรามเกียรติ์ และเรื่องเดอะริงไซเคิล. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริมงคล นาฏยกุล. (2551). นาฏยศิลป์ หลักกายวิภาคและการเคลื่อนไหว. (พิมพ์ครั้งที่1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอ เดี้ยนสโตร์,15-19,101-106.

สมเกียรติ ตั้งนโม. (2550). สัญศาสตร์ การศึกษาเรื่องเครื่องหมาย - Semiology the study of signs. สืบค้นเมื่อ 3 พฤษภาคม 2562, จาก: http://www.midnightuniv.org.

สำนักงานศิลปะวัฒนธรรมร่วมสมัย. (2556). โครงการรากวัฒนธรรม. สืบค้นเมื่อ 2 พฤษภาคม 2562, จาก https://moc.ocsc.go.th/sites/default/files/06_1_khmuulthawaip_21.pdf.

สุจิตรา ขวัญเมือง. (2563). นาฏยศัพท์ที่ใช้เกี่ยวกับรำวงมาตรฐาน. สืบค้นเมื่อ 3 พฤษภาคม 2563, จาก https://www.gotoknow.org/posts/118911.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. (2551). ศิลปะร่วมสมัย" ในความคำนึง. สืบค้นเมื่อ 1 มีนาคม 2662, จาก http://www.oknation.net/blog/sarnsaeng-arun/2008/08/25/entry-4

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2561). ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ทวีวัฒน์การพิมพ์ จำกัด.

สุนทร จันทรประเสริฐ. (2547). ประติมากรรมพระพุทธรูป. เอกสารประกอบการสอนวิชา ประติมากรรมไทยทางศาสนา. นครนายก: มหาวิทยาลัยเทคโนโลโยราชมงคลธัญบุรี.

สุรพล วริฬห์รักษ์. (2557). หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์. (พิมพ์ครั้งที 1). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อังสนา เรืองดำ. (2552). ชีวิตและความสำคัญของวาสลาฟ นิจินสกี้ในวงการบัลเล่ต์คริสต์ศตวรรษที่ 20. วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขารัสเซียศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ภาษาอังกฤษ

Anderson, J. (1986). Ballet and Modern Dance. A concise History. New Jersey: Princeton Book.

Au, S. (1988). Ballet &Modern Dance. London: Thames and Hudson.

Austin, R. (1975). Image of the Dance. UK: Vision Press Limited.

Beaumont, C. W. (1935). Michel Fokine and His Ballets. New York: Garden City Publishing Co.1941.

Brumfield, W. (1991). The Origins of Modernism in Russian Architecture. CA: University of Califonia Press.

Buckle, R. (1971). Nijinsky. UK: Littlehampton Book Services Ltd.

Burkert, W. (n.d.). Nymphs. Retrieved 3 May 2020, from https://th.wikipedia.org/wiki/นิมฟ์.

Caddy, D. (2012). The ballet Russes and Beyond: Music and dance in Belle-Epoque Paris. US. Cambridge University Press.

Desmond Jane C.. (1997). Meaning in Motion. US: Duke University Press 2006.

Encyclopedia Britannica. (2017). Afternoon of a Faun. Retrieved 3 May 2020, from https://www.britannica.com/topic/Afternoon-of-a-Faun-ballet-by-Nijinsky.

Foste,r L. S. (1992). Dancing Bodies In Incorporations. New York: Zone Book.

Gerald, J. (1992). Dancing. New York: Harry N. Abrams. Incorporated.

Hofstede, G. (2005). Cultures and Organization. Software of the mind 2nd edition. NY: McGraw-Hill.

Hofstede, G. & Hofstede, G.J. (2005) Cultures and Organizations. Software of the Mind (2nd edn). New York : McGraw-Hill.

Huchison, A. (1997). Nijinsky's Faune. Dance Teacher Now. UK: University of Roehampton.

Jeanne, S. C. (1974). Dance as a theatre art. Princeton Book Company.

Judith, S. (1982). History of Ballet and Modern Dance. London: Bison Books.

LeBaron, M., Bridging cultural conflicts : A new approach for a changing world (San Francisco CA: Jossey-Bass., 2003), p. 370.

Lo, Gilbert. (2002). Toward a Topography of Cross-Cutural Theatre Praxis. The Drama Review, 46(3), The MIT Press, 31-35.

Macey, D. (2000). The Penguin Dictionary of Critical Theory. London: Penguin Books.

Magried, P. (1977). Nijinsky, Pavlova, Duncan Three Lives in Dance. New York: Da Capo Press Inc.

Mallarmé, S. (1914). Poésies. Paris. Éditions de la Nouvelle revue française

McFee, G. (1992). Understanding Dance. UK: Biddle Ltd.

of Ballet. New York: Routleledge.

Ratthanin, M. (1996). Dance, Drama, and Theatre in Thailand, Chiengmai. Silkworm Book.

Scholl, T. (1994). From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation

Venanzi, B. M., (2018). L'Après-midi d'un Faune de Mallarmé et le Prélude de Debussy : intersections du symbole entre poésie et partition. Retrieved 2 May 2020, Form https://www.researchgate.net/publication/328970913_L'Apres-midi_d'un_Faune_de_ Mallarme_et_le_Prelude_de_Debussy_intersections_du_symbole_entre_poesie_et_partition/citations.

Weiner. The Oxford English Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1989. Print.

ภาคผนวก ก

เอกสารรับรองการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน กองบริหารการวิจัยและนวัตกรรม งานมาตรฐานและจริยธรรมในการวิจัย โทร. ๒๖๒๐
ที่ อว ๘๑๐๐/ **วันที่** ๑๕ เดือน มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๔
เรื่อง ขอส่งสำเนาเอกสารรับรองผลการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยบูรพา

เรียน นายภัชภรชา แก้วพลอย

ตามที่ท่าน ได้ยื่นเอกสารคำร้องเพื่อขอรับการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยบูรพา รหัสโครงการวิจัย HU028/2563(C3) โครงการวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิติ เดิงโฟน นั้น

บัดนี้ โครงการวิจัยดังกล่าว ได้ผ่านการพิจารณาจากคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยบูรพา ชุดที่ ๒ (กลุ่มมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์) เป็นที่เรียบร้อยแล้ว กองบริหารการวิจัยและนวัตกรรม ในฐานะผู้ประสานงาน จึงขอส่งสำเนาเอกสารรับรองผลการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยบูรพา จำนวน ๑ ฉบับ เอกสารชี้แจงผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย เอกสารแสดงความยินยอมของผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย และเอกสารเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย โดยประทับตรารับรองเรียบร้อยแล้ว มายังท่าน เพื่อนำไปใช้ในการเก็บข้อมูลจริงจากผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

อาจารย์เจนวิทย์ นวลแสง
(อาจารย์เจนวิทย์ นวลแสง)
ประธานคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยบูรพา
ชุดที่ ๒ (กลุ่มมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์)

ภาคผนวก ข
หนังสือชี้แจงผู้เข้าร่วมวิจัย

AF ๐๖-๐๒

เอกสารชี้แจงผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย
(Participant Information Sheet)

รหัสโครงการวิจัย : 002/2562

โครงการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน

เรียน ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย

ข้าพเจ้า นายภัชภรชา แก้วพลอย ตำแหน่ง อาจารย์ หน่วยงาน คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ขอเชิญท่านเข้าร่วมโครงการวิจัยการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร มิดิ เดิง โฟน ก่อนที่ท่านจะตกลงเข้าร่วมการวิจัย ขอให้ท่าทราบรายละเอียดของโครงการดังนี้

โครงการวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ขอเชิญท่านร่วมกันสนทนากลุ่ม เพื่ออภิปรายแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม ทั้งนี้เพื่อประโยชน์ต่อการค้นหาองค์ความรู้ใหม่ทางด้านนาฏศิลป์ในการพัฒนา และสร้างสรรค์ผลงานในอนาคต

หากท่านตกลงที่จะเข้าร่วมการศึกษาครั้งนี้ ข้าพเจ้าขอความร่วมมือให้ท่านร่วมโครงการฯ โดยการเข้าร่วมประชุม สนทนากลุ่มและร่วมอภิปราย ผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลา แพร มิ ดิ เดิง โฟน ที่ได้บันทึกเป็นภาพยนต์แล้ว โดยผู้วิจัยใช้วิธีการสอบถามแบบมีโครงสร้าง และไม่มีโครงสร้างเพื่อเก็บข้อมูลและจดบันทึก เกี่ยวกับแนวคิดการออกแบบลีลา กระบวนการด้นสดทางนาฏศิลป์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ทั้งนี้จะแบ่งเป็น การเต้นเดี่ยว การเต้นคู่ และการเต้นกลุ่ม การจัดประชุมครั้งนี้คาดว่าจะแล้วเสร็จภายในเดือนพฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๖๓ โดยผู้วิจัยจะรับผิดชอบค่าเสียเวลาคนละ ๒,๐๐๐ บาท

การเข้าร่วมโครงการในครั้งนี้ เป็นไปโดยสมัครใจ ท่านอาจปฏิเสธที่จะเข้าร่วม และถ้ากิจกรรมนี้ไม่ตรงกับความสนใจของท่าน ท่านสามารถถอนตัวจากการเข้าร่วมโครงการได้ตลอดเวลา โดยไม่มีผลกระทบใด ๆ ต่อท่านทั้งสิ้น

ผลของการวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ในการพัฒนาศักยภาพด้านนาฏศิลป์ และการสร้างสรรค์การแสดงของท่านในอนาคต ท่านจักได้มีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็น อภิปรายร่วมกันกับผู้วิจัย เพื่อร่วมกันหาองค์ความรู้ใหม่ทางนาฏศิลป์ เพื่อการขับเคลื่อนผลงานวิจัยทางนาฏศิลป์ที่มีประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ในประเทศไทย

การเข้าร่วมโครงการนี้ ไม่มีความเสี่ยงแต่อย่างใด การนำเสนอข้อมูลจะเป็นไปในภาพรวม ผลของการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อประเมินผลวิจัยจะถูกนำไปเผยแพร่เป็นรูปแบบรูปเล่มรายงานวิจัย และบทความวิจัย

หากท่านมีคำถามหรือข้อสงสัยประการใดสามารถติดต่อข้าพเจ้านายภัชภรชา แก้วพลอย อาจารย์ประจำสาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา หมายเลขโทรศัพท์มือถือ๐๖๓-๕๕๙-๙๙๖๓ e-mail address: taopadparadscha@gmail.com

มื่อท่านพิจารณาแล้วเห็นสมควรเข้าร่วมในการวิจัยนี้ ขอความกรุณาลงนามในเอกสารแสดงความยินยอมร่วมโครงการที่แนบมาด้วย และขอขอบพระคุณในความร่วมมือของท่านมา ณ ที่นี้

ภาคผนวก ค
แบบสอบถามแบบมีโครงสร้าง

แบบสอบถามกลุ่มตัวอย่าง

โครงการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน นั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม โดยผู้วิจัยจึงขอสอบถามความคิดเห็นต่อกลุ่มตัวอย่างในการเก็บข้อมูลวิจัยดังต่อไปนี้

1. ผลงานนาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน ที่สอดคล้องกับวิสัยทัศน์ของคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพาที่กล่าวว่า “ขุมปัญญาดนตรีและการแสดงบนรากวิถีไทยในระดับสากล” (Innovation from Tradition) นั้นจะมีลักษณะเป็นอย่างไร

2. นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรมชุด ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน มีแนวคิดในการออกแบบ กำกับลีลาและการสร้างสรรค์ในลักษณะการข้ามวัฒนธรรมอย่างไรบ้าง โดยสามารถจำแนกเป็น 2 หัวข้อดังต่อไปนี้

2.1 การทดลองด้นสด เพื่อออกแบบลีลาเพื่อหาแนวคิดในการออกแบบลีลา และนำเสนอในรูปแบบข้ามวัฒนธรรม อย่างไร โดยแบ่งเป็นการวิเคราะห์การแสดงแต่ละส่วนดังนี้

2.1.1 การเต้นเดี่ยว

2.1.2 การเต้นคู่

2.1.3 การเต้นกลุ่ม

2.2 องค์ประกอบของการแสดงนาฏศิลป์ ซึ่งประกอบไปด้วย

2.2.1 บทกลอน ประกอบการแสดงที่มีต้นฉบับมาจากภาษาฝรั่งเศส นั้นผู้วิจัยสามารถนำเสนอในลักษณะข้ามวัฒนธรรม อย่างไร

2.2.2 ดนตรีประกอบการแสดงที่มีต้นฉบับคือ เพรลูด อา ลาแพร - มิดิ เดิง โฟน (Prélude à l'après-midi d'un faune) ผู้ประพันธ์โดย โกลด เดอบูว์ซี (Claude Debussy) เป็นดนตรีคลาสสิกสมัยใหม่ แต่สำหรับการแสดงผู้วิจัยสามารถนำเสนอในลักษณะข้ามวัฒนธรรม อย่างไร

2.2.3 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะการข้ามวัฒนธรรมนั้น มีหลักการคิด การออกแบบอย่างไรให้เหมาะสมสำหรับการแสดงนาฏศิลป์

2.2.4 การออกแบบฉากและเวที เพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะการข้ามวัฒนธรรมนั้น มีหลักการคิด การออกแบบอย่างไร

.....

นายภัชภรชา แก้วพลอย (ผู้วิจัย)

๑๘ มีนาคม ๒๕๖๓

ภาคผนวก ง
หนังสือตอบรับการตีพิมพ์

ที่ ศธ ๘๑๑๗.๑/ว.๑๒๖

คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยบูรพา
ต. แสนสุข อ. เมือง จ. ชลบุรี ๒๐๑๓๑

๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๖๔

เรื่อง แบบตอบรับการตีพิมพ์

เรียน อาจารย์ภัชภรชา แก้วพลอย

ตามที่ท่านได้ส่งบทความวิจัยเรื่อง **"การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามวัฒนธรรม ชุด ลาแพร มิติ เดิง โฟน"** เพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ "ศิลปกรรมบูรพา" ซึ่งบทความของท่านได้ผ่านคณะกรรมการกลั่นกรอง (Peer review) เป็นที่เรียบร้อยแล้วนั้น ทางคณะฯ จะดำเนินการลงตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมบูรพา ปีที่ ๒๕ ฉบับที่ ๑ ประจำภาคเรียนต้น ปีการศึกษา ๒๕๖๕ โดยจะเผยแพร่ในเดือนมิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๕ ในการนี้ กองบรรณาธิการจะดำเนินการจัดส่งวารสารให้แก่ท่านจำนวน ๒ เล่ม

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูวษา เรืองชีวิน)
บรรณาธิการวารสารศิลปกรรมบูรพา

สำนักงานคณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. ๐-๓๘๑๐-๒๕๐๔ ,๐๙๒-๒๖๑๙๐๓๕
โทรสาร ๐-๓๘๓๙-๑๐๔๒