การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

นางสาวดาริณี ชำนาญหมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE DANCE CREATION TO STOP VIOLENCE ON WOMEN

Miss Darinee Chamnanmor

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2014

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง
โดย	นางสาวดาริณี ชำนาญหมอ
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

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

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดวงใจ อมาตยกุล)

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

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดาริณี ชำนาญหมอ : การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง (THE DANCE CREATION TO STOP VIOLENCE ON WOMEN) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.นราพงษ์ จรัสศรี, 255 หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” นี้ เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อหารูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ภายใต้มุมมองที่ว่าผู้หญิงมีสิทธิเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรง ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สื่อสารสนเทศ การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การสัมมนา เกณฑ์มาตรฐานศิลปินและประสบการณ์ของผู้วิจัย รวมถึงการศึกษาแนวความคิดในการสร้างผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี จากนั้นจึงทำการ วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล สรุปผล และนำเสนอเป็นผลงานวิจัย โดยเก็บข้อมูลในช่วง เดือนมกราคม 2556 ถึงเดือนธันวาคม 2557 ได้ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ซึ่งอธิบายตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้ บทการแสดง แบ่งตามองค์ประกอบที่สำคัญทางนาฏยศิลป์ คือ ลีลา เครื่องแต่งกาย และเสียงประกอบการแสดง ลีลา ใช้เทคนิคที่โดดเด่นของ อิสดอรา ดันแคน มาร์ธา แกรแฮม ดอริส ฮัมเฟรย์และท่าทางในชีวิตประจำวันมาสร้างสรรค์ใหม่ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง เน้นความเรียบง่าย ลดทอนจากความจริงเหลือเพียงโครงสร้างหรือสัญลักษณ์ที่สำคัญเท่านั้น เสียงประกอบการแสดง สร้างสรรค์จากภายในความคิดคำนึงและกิจกรรมในชีวิตประจำวันของผู้หญิง นักแสดงสามารถสื่อสารอารมณ์ของการแสดงสู่ผู้ชมได้ การจัดแสงไม่ใช้สีสันมากจนลดความสำคัญของลีลาการเคลื่อนไหว และการออกแบบพื้นที่ที่จัดแสดงให้เป็นส่วนหนึ่งตามสถานการณ์ที่เกิดในบทการแสดง ส่วนแนวคิดของการสร้างสรรค์นั้น เรียงลำดับตามความสำคัญได้ดังนี้ แนวคิดสตรีนิยม แนวคิดความเสมอภาคทางเพศ แนวคิดด้านสัญญะ การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2557 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5586803735 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS

KEYWORDS: FEMINISM/DANCE/CHOREOGRAPHY/VIOLENCE

DARINEE CHAMNANMOR: THE DANCE CREATION TO STOP VIOLENCE ON WOMEN. ADVISOR: PROF. NARAPHONG CHARASSRI, Ph.D., 255 pp.

This creative research aims to find out a form and an idea for dance creation to stop violence to women, from a woman's perspective with the idea that women all have the right to protect themselves from violence. The data were collected between January 2013 to December 2014. The data were collected from documents, interviews, media, field studies, seminars, the standards on qualifications of national artists, the researcher's experience, and Professor Naraphong Charassi's ideas on creative dance productions. The data were analyzed, synthesized, summarized and presented. The final production could be explained by dance elements. The first element is the script which is comprised of three significant features: movements, costume and sound. The movements are a mix of the techniques of Isadora Duncan, Martha Graham and Doris Humphrey and everyday movement. The second element is costume and props which emphasize simplicity, showing only the significant structures and symbols. The next element is sound which creates from women's thoughts and daily routines. Another one is lighting which was designed not to be too colorful to hinder the significance of the movements. Another element is the design of the scene which attempted to create the actual scene according to the script. And the last element is the concepts of the production which are respectively listed according to the significance: feminism, equal rights, symbolism, theories of dance and visual arts, the variety of the performances, the integration of cultural diversity, communication, creativity and creative dance for society.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

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

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” ฉบับนี้จะไม่สำเร็จลุล่วงลงได้ หากไม่ได้รับความเมตตากรุณาของ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ที่ทุ่มเทแรงกายแรงใจและเสียสละเวลาอันมีค่า คอยชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์ทั้งในด้านการวิจัยและการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ตลอดจนเปิดมุมมองในการพัฒนาสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบ ซึ่งผู้วิจัยสามารถต่อยอดความรู้ที่ได้ไปใช้ในอนาคต ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ รองศาตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ที่กรุณาให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์จนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ครูผู้ให้ทั้งความรู้ ให้มุมมองการใช้ชีวิต ให้โอกาส และให้ความเมตตาลูกศิษย์คนนี้เสมอมา

ขอบคุณทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต จากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่สนับสนุนทุนอุดหนุนการศึกษาบางส่วน

ขอกราบขอบพระคุณ บิดา มารดา และครอบครัวที่ให้ความรักและกำลังใจทุกครั้งที่ท้อถอย รวมถึงสามี และลูกที่เป็นแรงบันดาลใจ ผลักดันให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้อย่างดี

ขอขอบคุณอาจารย์อภิรัตน์ แก้วกัน ที่ช่วยออกแบบและตัดเย็บเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง อาจารย์เฉลิมชัย เตรียมพัฒนา สำหรับอุปกรณ์ประกอบการแสดง นายธงชัย บุญเลิศ ที่คอยให้ความช่วยเหลือในทุกขั้นตอนของการวิจัย และทีมงานบริษัทครีเอทีฟแดนซ์ สตูดิโอ ที่ให้ความอนุเคราะห์สถานที่ฝึกซ้อมและให้ความช่วยเหลือในทุกๆด้าน

ขอขอบคุณ อาจารย์ธรากร จันทนะสาโร ผู้คอยช่วยเหลือในด้านข้อมูลและเอกสารต่างๆ ด้านการเรียนมาตลอด รวมถึงเพื่อนๆ DFA นาฏยศิลป์ รุ่น5 ที่ร่วมทุกข์ร่วมสุขกันมาตลอดช่วงระยะเวลาการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้

ท้ายที่สุดขอขอบคุณนักแสดง ศิษย์เก่าและศิษย์ปัจจุบัน จากสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ทุกคน ที่สละเวลาและร่างกายมาร่วมถ่ายทอดผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ครั้งนี้ ซึ่งถือเป็นผลงานที่ภาคภูมิใจและน่าจดจำอีกครั้งในชีวิต

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 คำถามในการวิจัย 2

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4

1.4 กรอบแนวคิดงานวิจัย 4

1.5 ขอบเขตของการวิจัย 4

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 5

1.7 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 5

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7

1.9 เอกสารงานวิจัย 7

1.10 สรุปบท 8

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9

2.1 อรัมภบท 9

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ 9

2.3 เพศภาวะ 12

2.4 แนวคิดสตรีนิยม (Feminism) 14

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.5 ความรุนแรงต่อผู้หญิง 20
2.6 แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) 23
2.7 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย 26
2.8 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ 29
2.9 ทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ 50
2.10 ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ 56
2.11 สรุปบท 58
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 59
3.1 อารัมภบท 59
3.2 รูปแบบงานวิจัย 59
3.3 การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ 62
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 68
3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย 71
3.6 ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 72
3.7 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 73
3.8 ประเด็นคำถามในแบบสอบถามและแบบสัมภาษณ์ 75
3.9 สรุปบท 77
บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์งาน 78
4.1 อารัมภบท 78
4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล 78
4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง 78
4.2.1.1 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1 79

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1.2 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 2 86

4.2.1.3 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 3 104

4.2.1.4 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 4 120

4.2.1.5 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 5 140

4.2.1.6 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 6 146

4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง 163

4.2.2.1 แนวคิดในเรื่องสตรีนิยม 163

4.2.2.2 แนวคิดของความเสมอภาคทางเพศ 164

4.2.2.3 แนวคิดด้านสัญญะ 165

4.2.2.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ 167

4.2.2.5 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง 168

4.2.2.6 การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม 169

4.2.2.7 การคำนึงความคิดสร้างสรรค์ 171

4.2.2.8 การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง 171

4.2.2.9 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม 174

4.3 อภิปรายผล 174

4.4 สรุปบท 182

บทที่ 5 บทสรุป 184

5.1 อารัมภบท 184

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัย 184

5.3 ผลงานการแสดง 189

5.4 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้า และการทำวิจัยต่อไปในอนาคต 216

หน้า

รายการอ้างอิง..... 217

ภาคผนวก..... 224

ภาคผนวก ก การแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” วันอังคาร ที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 และ วันพุธ ที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 225

ภาคผนวก ข แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ การแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” วันอังคาร ที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 และ วันพุธ ที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย..... 250

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 255

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 4.1 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 84

ตารางที่ 4.2 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 102

ตารางที่ 4.3 สรุปผลทัศนคติในการป้องกันและแก้ไขความรุนแรงต่อผู้หญิง จากผู้หญิงในบ้านพักฉุกเฉิน ดอนเมือง 115

ตารางที่ 4.4 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 119

ตารางที่ 4.5 ตารางแสดงการออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบศิลป์ องก์ที่1 ผู้หญิงกับพันธนาการ 120

ตารางที่ 4.6 ตารางแสดงการออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบศิลป์ องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง : ช่วงที่ 1 123

ตารางที่ 4.7 แสดงการออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบศิลป์ องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง : ช่วงที่ 2 125

ตารางที่ 4.8 แสดงการออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบศิลป์ องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง : ช่วงที่ 3 131

ตารางที่ 4.9 ตารางแสดงการออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบศิลป์ องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง 133

ตารางที่ 4.10 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 4 138

ตารางที่ 4.11 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 5 143

ตารางที่ 4.12 ตารางการออกแบบและกำกับลีลาองก์ที่ 1 147

ตารางที่ 4.13 ตารางการออกแบบและกำกับลีลาองก์ที่ 2 148

ตารางที่ 4.14 ตารางการออกแบบและกำกับลีลาองก์ที่ 3 149

ตารางที่ 4.15 ตารางการออกแบบและตัดเย็บเครื่องแต่งกาย 150

ตารางที่ 4.16 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 6 160

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 การแสดงชุด กระโปรง (skirts) โดย นราพงษ์ จรัสศรี 32

ภาพที่ 2.2 การแสดงชุด ปาร์ฟูม (parfum) โดย นราพงษ์ จรัสศรี 35

ภาพที่ 2.3 การแสดงชุด ปาร์ฟูม (parfum) โดย นราพงษ์ จรัสศรี 36

ภาพที่ 2.4 การแสดงชุด อีตัว (E-Toor) โดย นราพงษ์ จรัสศรี 40

ภาพที่ 2.5 การแสดงชุด Salome : Dancing for the head โดย นราพงษ์ จรัสศรี 42

ภาพที่ 2.6 การแสดงชุด Ballerina : The pathetic creature โดย นราพงษ์ จรัสศรี 45

ภาพที่ 2.7 การแสดง ชุด “WEME ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง..เรา..ช่วยกันได้ 58

ภาพที่ 3.1 บรรยากาศการลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลในบ้านพักฉุกเฉิน สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีฯ 76

ภาพที่ 4.1 การทดลองให้นักแสดงด้นสดภายใต้โจทย์ การเคลื่อนไหวในทิศทางของวงกลม . 82

ภาพที่ 4.2 การทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวภายใต้โจทย์การกำหนดจิตให้เป็นหนึ่งเดียว ... 83

ภาพที่ 4.3 การทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวภายใต้โจทย์คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น 83

ภาพที่ 4.4 การทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวภายใต้โจทย์ Free Spirit 89

ภาพที่ 4.5 การทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวภายใต้โจทย์ Contraction and Release 90

ภาพที่ 4.6 การทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวภายใต้โจทย์ Fall and Recovery และ Law of Gravity 91

ภาพที่ 4.7 ยกทรง (Bra) 92

ภาพที่ 4.8 กระโปรงสุ่ม (Crinoline) 93

ภาพที่ 4.9 ห่วงคอทองเหลืองของผู้หญิงกระเหรี่ยงกะยัน 94

ภาพที่ 4.10 รองเท้าส้นสูง (High Heels) 95

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 4.11 เครื่องรัดตัว (corset) 96
ภาพที่ 4.12 การรัดเท้าสำหรับผู้หญิงในสังคมจีนโบราณ 97
ภาพที่ 4.13 ฮิญาบ (Muslim hijab) 99
ภาพที่ 4.14 ผ้าคลุมหน้าเจ้าสาว (Veil) 100
ภาพที่ 4.15 การออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : องก์ที่1 พันธนาการจากผู้หญิง 105
ภาพที่ 4.16 การออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : องก์ที่ 2.1 ลีลาจากอิสดอรา ดันแคน 106
ภาพที่ 4.17 การออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : องก์ที่ 2.2 ลีลาจาก มาร์ธา แกรแฮม 106
ภาพที่ 4.18 การออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : องก์ที่ 2.3 ลีลาจากดอริส ฮัมเฟรย์ 107
ภาพที่ 4.19 การออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง 108
ภาพที่ 4.20 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 1 109
ภาพที่ 4.21 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 2 109
ภาพที่ 4.22 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 3 110
ภาพที่ 4.23 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 4 110
ภาพที่ 4.24 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 5 111
ภาพที่ 4.25 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 6 111
ภาพที่ 4.26 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 7 112
ภาพที่ 4.27 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 8 112
ภาพที่ 4.28 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 9 113
ภาพที่ 4.29 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงชาย ชุดที่ 11 114
ภาพที่ 4.30 อุปกรณ์ประกอบการแสดง : กล่องสี่เหลี่ยม 136
ภาพที่ 4.31 อุปกรณ์ประกอบการแสดง จากกิจวัตรการทำงานบ้านที่ทำให้เกิดเสียง 136
ภาพที่ 4.32 ลานศิลปิน โถงชั้น 1 อาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 138
ภาพที่ 4.33 บรรยากาศการปฏิบัติการแสดงผลงานต่อผู้ชม 140

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 4.34 การปฏิบัติการแสดงผลงานต่อผู้ชม องก์ที่ 1 ผู้หญิงกับพันธนาการ 140

ภาพที่ 4.35 การปฏิบัติการแสดงผลงานต่อผู้ชม องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง 141

ภาพที่ 4.36 การปฏิบัติการแสดงผลงานต่อผู้ชม องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง 142

ภาพที่ 4.37 อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่มีการตกแต่งแล้ว 156

ภาพที่ 4.38 อุปกรณ์ประกอบการแสดงชนิดเหลว 157

ภาพที่ 4.39 อุปกรณ์พลาสติกใส 157

ภาพที่ 4.40 การใช้สัญลักษณ์ในแสดงชุด SALOME โดย นราพงษ์ จรัสศรี 166

ภาพที่ 4.41 การแสดง ชุด WEME ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง เราช่วยกันได้ 168

ภาพที่ 4.42 การแสดงชุด Loneliness โดย นราพงษ์ จรัสศรี 170

ภาพที่ 4.43 ความสัมพันธ์ร่วมระหว่าง ผู้แสดงนาฏกรรม และ ผู้ชมการแสดง ในการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก ที่ อารีนา เมืองทองธานี 172

ภาพที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง 192

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

แนวคิดทางวัฒนธรรมของระบบปิตาธิปไตยที่เพศชายเป็นใหญ่ ยังคงมีส่วนสำคัญต่อการสร้างหรือกำหนดค่านิยมทางวัฒนธรรมของคนในสังคม ทุกวันนี้สถานการณ์ของผู้หญิงยังคงสะท้อนถึงความเป็นรองในเรื่องเพศ เจตคติส่วนใหญ่เห็นว่า ผู้หญิงมีความสามารถด้อยกว่าผู้ชาย และปลูกฝังให้ผู้หญิงเป็นผู้ตาม จำยอม ปรนนิบัติ บริการ ในขณะที่ผู้ชายจะสะท้อนภาพของความเข้มแข็ง ความเป็นผู้นำ ความมีเหตุผล กล้าตัดสินใจ ความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันในลักษณะที่เพศชายมีคุณค่า มีสิทธิ มีอำนาจเหนือกว่าเพศหญิง ดังได้กล่าวมานี้จึงนำไปสู่ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิงที่ยังคงปรากฏต่อเนื่องอยู่ในปัจจุบัน

ปฏิญญาว่าด้วยการขจัดความรุนแรงต่อสตรีจากมติที่ประชุมสมัชชาใหญ่แห่งสหประชาชาติ ได้ตระหนักถึงความจำเป็นเร่งด่วนในการยอมรับหลักการระดับสากล เพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อผู้หญิงในเรื่องของ สิทธิและหลักการที่คำนึงถึงความเสมอภาค ความมั่นคงปลอดภัย เสรีภาพ ความเป็นหนึ่งเดียวอันจะแบ่งแยกมิได้ ตลอดจนศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์ทั้งปวง

จากสถิติขององค์การสหประชาชาติปี 2555 พบว่า หญิงไทยยอมรับต่อการถูกทำร้ายมากเป็นอันดับ 2 ของโลก ผู้ถูกกระทำจำนวนไม่น้อย เมื่อโดนทำร้ายจะไม่กล้าร้องเรียนต่อทางการเพื่อเอาผิด นอกจากนี้ผู้หญิงที่ประสบปัญหาของความรุนแรงในครอบครัว เลือกที่จะอดทนไม่ทำอะไร เพราะยอมรับต่อความเชื่อว่า เป็นเรื่องส่วนตัว เมื่อเกิดปัญหาขึ้นจึงไม่กล้าบอกใคร ตัวอย่างที่ได้กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าผู้หญิงยังยอมรับต่อพฤติกรรมความรุนแรงของผู้ชาย สังคมแบบชายเป็นใหญ่สอนให้ผู้หญิงเก็บปัญหาไว้ ไม่ควรบอกเล่าให้ผู้อื่นรู้ หากสังคมยังคงปล่อยให้ผู้หญิงตกอยู่ในวัฒนธรรมแห่งความอาย ความกลัว และถ้าสังคมใดที่ยังคงนิ่งเฉย ก็จะยิ่งส่งผลให้ปัญหาทวีความรุนแรงมากยิ่งขึ้น

แนวทางในการลดความรุนแรงต่อผู้หญิงไม่ใช่เป็นเพียงการช่วยกันเปลี่ยนแปลงความคิดความเชื่อของคนในสังคมที่ไม่เท่าเทียมเกี่ยวกับความเป็นหญิงกับความเป็นชาย ตามที่ธรรมชาติกำหนดขึ้น แต่ควรจะต้องเป็นสิ่งที่สังคมสร้างขึ้นมา และเป็นปัญหาในเชิงโครงสร้างของสังคมที่ทุกคนต้องร่วมกันแก้ไข อย่างไรก็ตามผู้หญิงเองก็จำเป็นที่จะต้องปรับทัศนคติที่มีต่อตนเอง ว่าไม่ได้เป็นเพศที่อ่อนแอ ผู้หญิงทุกคนควรที่จะมีความสามารถเท่าเทียมกับผู้ชาย ควรคิดและเชื่อมั่นเสมอ

ว่าผู้หญิงมีสิทธิเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อความปลอดภัยของตนเอง ละทิ้งการยินยอมให้ตัวเองตกอยู่ในสภาวะของการถูกกระทำรุนแรง และควรหันกลับมาสร้างคุณค่าให้แก่ตนเองเพื่อ ความเสมอภาคทางเพศ

ที่ผ่านมาได้มีความพยายามในการแก้ไขปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิงจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ ทั้งในระดับประเทศและระดับสากล แต่ปัญหาดังกล่าวก็ยังไม่ลดลง กลับมีแนวโน้มเพิ่มขึ้นและเป็นปัญหาที่ยังรอคอยความร่วมมือจากคนในสังคมอย่างต่อเนื่อง ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นผู้หญิงและเป็นนักสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ จึงเกิดแรงบันดาลใจในการใช้บทบาทของนาฏยศิลป์สื่อสารข้อมูลที่เป็นประโยชน์แก่คนในสังคม แม้ที่ผ่านมาจะมีสื่อต่าง ๆ รณรงค์ด้านความรุนแรงต่อผู้หญิง เช่น โฆษณา ละคร ภาพยนตร์ เป็นต้น แต่ผู้วิจัยเชื่อว่านาฏยศิลป์เป็นเครื่องมือในการสื่อสารที่สามารถเข้าถึงผู้ชมได้ง่ายและในวงกว้าง เพราะภาษาร่างกายเป็นภาษาสากล อย่างไรก็ตามการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ที่มีประเด็นเกี่ยวกับผู้หญิง ในมุมมองที่ผู้หญิงควรหันกลับมาสร้างคุณค่าให้ตนเองเพื่อลดปัญหาความรุนแรงยังมีอยู่น้อยมาก และเท่าที่ผ่านมาการแสดงทางนาฏยศิลป์ที่มีการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมาหรือการสื่อความรู้สึกนึกคิดที่แท้จริงของผู้หญิง อาจสร้างความไม่พอใจให้กับผู้ชมที่มีความคิดภายใต้ระบบเพศชายเป็นใหญ่ แต่ผู้วิจัยกลับมองว่าการแสดงลักษณะดังกล่าวน่าจะเป็นการให้ข้อมูลซึ่งเป็นปัญหาระดับโลกให้สังคมได้รับรู้ และในขณะเดียวกันถือเป็นการแสดงถึงความกล้าหาญที่จะนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ ในสังคมไทยต่อไป

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้ศึกษาจึงสนใจหยิบยกประเด็นการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง ในมุมมองความคิดที่ว่าผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรง มาเป็นแรงบันดาลใจในหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ที่ให้ประโยชน์และแง่คิดแก่คนในสังคม

1.2 คำถามในการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ มีความประสงค์ที่จะค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงตั้งประเด็นคำถามไว้ 2 ข้อดังนี้

1.2.1 **ผลงานการสร้างสรรค์เพื่อหารูปแบบทางนาฏยศิลป์**

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ผู้วิจัยได้คำนึงถึงสาระสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ โดยแยกศึกษาตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ดังนี้

1) บทการแสดง

2) การออกแบบลีลา

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

4) เสียงประกอบการแสดง

5) การคัดเลือกนักแสดง

6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง

7) การออกแบบแสง

8) การใช้พื้นที่ในการแสดง

1.2.2 **แนวคิดที่ได้จากการออกแบบการแสดง**

จากการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงตามหัวข้อ เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ผู้วิจัยได้หาแนวทางในการสร้างสรรค์งานซึ่งอาจจะพัฒนาไปเป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานในอนาคต โดยมีการตั้งคำถามที่ต้องคำนึงถึงประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1) แนวคิดในเรื่อง สตรีนิยม

2) แนวคิดของความเสมอภาคทางเพศ

3) แนวคิดด้านสัญญะ

4) การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์

5) การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

6) การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม

7) การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง

8) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์

9) การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ต้องการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ดังนั้นจึงมีวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้ดังนี้

1.3.1 เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง

1.3.2 เพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ภายใต้ความคิดที่ว่าผู้หญิงมีสิทธิเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรง

1.4 กรอบแนวคิดงานวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” นี้ ผู้วิจัยจะใช้กรอบแนวความคิดเกี่ยวกับประเด็นเพศภาวะ แนวคิดสตรีนิยม ข้อมูลเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ และแนวความคิดที่ได้จากการสัมภาษณ์ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ รวมถึงการศึกษากรอบแนวความคิดในการสร้างผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี เพื่อนำข้อคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาสนับสนุน เพื่อตอบคำถามงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ในครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5 ขอบเขตของการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” มีขอบเขตการศึกษาวิจัย ดังนี้

1.5.1 ศึกษาค้นคว้าและเก็บข้อมูลด้านความรุนแรงต่อผู้หญิงจากมูลนิธิหญิงชายก้าวไกล เนื่องจากเป็นองค์กรที่มีวิสัยทัศน์และพันธกิจมุ่งเน้นให้หญิงชายมีส่วนร่วม ในการแก้ไขและป้องกันปัญหาความรุนแรงที่เกิดจากอคติทางเพศ และปรับเปลี่ยนทัศนคติแบบชายเป็นใหญ่ เพื่อนำไปสู่ความเสมอภาคระหว่างเพศ

1.5.2 ลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลกับผู้หญิงที่ประสบปัญหาความรุนแรงจาก บ้านพักฉุกเฉินสมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีในพระอุปถัมภ์ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี พระวรราชาทินัดดามาตุ

1.5.3 ศึกษาวิเคราะห์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี ศิลปินนักวิชาการผู้บุกเบิกด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และมีผลงานสร้างสรรค์จากอดีตสู่ปัจจุบันเป็นจำนวน

มาก โดยเลือกศึกษาผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวกับผู้หญิงในช่วงเวลา พ.ศ.2525 - 2556 เท่านั้น

1.5.4 การเก็บข้อมูลในการวิจัยด้านการสัมภาษณ์ โดยดำเนินอยู่ในช่วงเดือนมกราคม พ.ศ. 2556 ถึง เดือนธันวาคม พ.ศ. 2557 เท่านั้น

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” เป็นการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ เพื่อใช้สื่อสารทางความคิดและเปิดประเด็นทางสังคม ในมุมมองที่ผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรงและการล่วงละเมิดทางเพศ

1.7 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1.7.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ ตำรา เอกสาร บทความทางวิชาการต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเพศสภาวะ แนวคิดสตรีนิยม ความรุนแรงต่อผู้หญิง นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ศิลปะหลังสมัยใหม่ ทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ และองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์

1.7.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกกับกลุ่มตัวอย่างเพื่อให้ได้ข้อมูลหลากหลายมุมมอง โดยแบ่งกลุ่มตัวอย่างออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

1.7.2.1 ผู้หญิงที่ประสบปัญหารุนแรงในครอบครัวหรือการล่วงละเมิดทางเพศ รวมถึงบุคลากรที่เกี่ยวข้องกับการให้ความช่วยเหลือในบ้านพักฉุกเฉิน (ดอนเมือง) สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีในพระอุปถัมภ์ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี พระวรราชาทินัดดามาตุ เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปใช้ประกอบการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

1.7.2.2 ผู้เชี่ยวชาญและผู้มีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ในด้านองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจากผู้ที่มีประสบการณ์ เพื่อนำมาเป็นข้อคิดในการวิเคราะห์และหาแนวทางการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้

1.7.3 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ

สื่อสารสนเทศต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง อาทิ การแสดงสด ภาพยนตร์ ศิลปะป้องกันตัว นิทรรศการศิลปะ วีดีทัศน์ เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

1.7.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยใช้การสำรวจข้อมูลการศึกษาด้วยการลงพื้นที่ร่วมกิจกรรมและสังเกตการณ์ โดยแบ่งกิจกรรมเป็น 2 ส่วน ได้แก่

1.7.4.1 สำรวจข้อมูลและร่วมกิจกรรมกับบ้านพักฉุกเฉิน สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีในพระอุปถัมภ์ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี พระวรราชาทินัดดามาตุ

1.7.4.2 ร่วมชมกิจกรรมการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ที่มีแนวคิดเชื่อมโยงหรือเกี่ยวข้องกับผู้หญิง

1.7.5 การสัมมนา

ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสัมมนาในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ของ ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี จัดโดย BU theatre company ณ black box theatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพวิทยาเขตรังสิต ดังนี้

ครั้งที่ 1 ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome: Dancing for the head)
วันที่ 17 ตุลาคม 2556

ครั้งที่ 2 นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา (Ballerina: The pathetic creature)
วันที่ 24 ตุลาคม 2556

ครั้งที่ 3 เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นรำ (Dance Laboratory: back and front in dance)
วันที่ 1 พฤศจิกายน 2556

1.7.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

ผู้วิจัยศึกษาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินจากงานวิจัย เรื่อง เกณฑ์มาตรฐานศิลปินต้นแบบแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อใช้เป็นกรอบในการทำงานวิจัย โดยใช้เกณฑ์ดังกล่าว คัดเลือกศิลปินต้นแบบเพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาและพัฒนางานวิจัยเชิงสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ โดยศึกษาวิเคราะห์ตามเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ได้แก่ จิตวิญญาณ รสนิยม ประสบการณ์ จรรยาบรรณ ปรัชญา ความสามารถหลากหลาย เป็นผู้นำและบุกเบิก ความสามารถในการสร้างสรรค์ และความสามารถในการถ่ายทอด

1.7.7 ประสบการณ์ของผู้วิจัย

เนื่องจากผู้วิจัยมีประสบการณ์ตรงด้านการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ และเคยเป็นผู้จัดทำโครงการนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อสังคม เรื่อง “WEME..ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง..เรา..ช่วยกันได้” จึงต้องการนำประสบการณ์จากการสร้างสรรค์และความคิดเห็นจากผู้ชมมาเป็นข้อมูลส่วนหนึ่งในงานวิจัยครั้งนี้

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.8.1 การแสดงนาฏยศิลป์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง

1.8.2 แนวทางการสร้างงานนาฏยศิลป์ที่ให้มุมมองแง่คิดที่เป็นประโยชน์แก่ผู้หญิง และคนในสังคม ที่สามารถนำไปสู่นาฏยศิลป์ในบทบาทและรูปแบบอื่นต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.9 เอกสารงานวิจัย

การนำเสนอผลงานวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเก็บข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือตำราในข้อมูลที่เกี่ยวข้อง และเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีสัมภาษณ์ วิธีสังเกต การเข้าร่วมสัมมนา จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล สรุปผล และนำเสนอเป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ต่อไป โดยแบ่งเค้าโครงงานวิจัยออกเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ ประกอบด้วยความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ของการวิจัย คำถามในการวิจัย กรอบแนวคิดงานวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากงานวิจัยครั้งนี้

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย อารัมภบท นิยามศัพท์เฉพาะ เพศภาวะ แนวคิดสตรีนิยม ข้อมูลเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ทฤษฎีการสร้างสรรค์และองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ รวมถึงความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัยแบบสร้างสรรค์ประกอบด้วยรูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ วัตถุประสงค์ของการวิจัย คำถามในการวิจัย เครื่องมือ กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนดำเนินการวิจัย การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

บทที่4 การวิเคราะห์ข้อมูลและกระบวนการสร้างสรรค์งาน โดยศึกษาจากองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ที่ประกอบไปด้วย 1) บทการแสดง 2) นักแสดง 3) การออกแบบลีลา 4) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 5) การออกแบบดนตรี 6) การออกแบบพื้นที่เวที 7) การออกแบบแสง 8) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง รวมถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง และสรุปวิเคราะห์จากคำถามงานวิจัย

บทที่ 5 บทสรุป ประกอบ ด้วย 1) ผลงานการแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” และ 2) แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงและข้อเสนอ แนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไป

1.10 สรุปบท

ในบทที่ 1 ที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้นำเสนอที่มาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย กรอบแนวคิดงานวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และเค้าโครงของงานวิจัย สำหรับเนื้อหาในบทต่อไป ผู้วิจัยจะนำเสนอเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ แนวคิดและทฤษฎีสตรีนิยม ข้อมูลด้านความรุนแรงต่อผู้หญิง แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ แนวคิดด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ องค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ในด้านต่าง ๆ รวมถึงความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ ดังจะกล่าวในบทถัดไป

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 อรัมภบท

ในบทที่ 1 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” นี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ของการวิจัย คำถามในการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและประโยชน์ที่จะได้รับจากงานวิจัย สำหรับบทที่2 ผู้วิจัยจะกล่าวถึงเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ เพศภาวะ แนวคิดสตรีนิยม ข้อมูลเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ทฤษฎีการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ รวมถึงความคิดเห็นของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ดังจะกล่าวต่อไปนี้

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ

2.2.1 นาฏยศิลป์

นาฏยศิลป์ (dance) มาจากการประกอบกันระหว่างคำว่า “นาฏย หมายถึง เกี่ยวกับการฟ้อนรำ”(ราชบัณฑิตยสถาน, 2525: 576)และ “ศิลป์ หมายถึงฝีมือหรือการทำให้วิจิตรพิสดาร” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2525: 1101) เมื่อรวมคำว่า นาฏยศิลป์แล้วจะหมายถึง การทำการฟ้อนรำให้วิจิตรพิสดาร ถือได้ว่านาฏยศิลป์เป็นศิลปะแขนงหนึ่ง ที่ใช้ร่างกายเป็นปัจจัยสำคัญในการแสดงออก ซึ่ง นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ ดังนี้

> นาฏยศิลป์มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของความหมายมาโดยตลอด ตั้งแต่นาฏยศิลป์ที่รวมไปถึงด้านองค์ประกอบของการแสดงด้วย ตัวอย่างคือในการชมบัลเลต์จะต้องไปชมการใส่ทูทู การฟังดนตรี การรับรู้เรื่องราวของการแสดงนั้น ๆ ต่อมาจึงมีพัฒนาการไปจนกระทั่งถึงปัจจุบันที่มีการลดทอนองค์ประกอบไปเรื่อย ๆ จนคงเหลือเพียงแต่การให้ความสำคัญกับลีลา เห็นได้จากยุคของจอร์จ บาลองซีน (George Balanchine) ที่ขจัดการสวมใส่ทูทูออกไป และหันมาใส่ชุดซ้อมในการแสดงจริง แต่ยังคงไว้ซึ่งรูปแบบการขึ้นปลายเท้า ต่อมาพัฒนาไปสู่เรื่องของการคำนึงด้านลีลาโดยแท้จริง และไม่คำนึงถึงองค์ประกอบอื่น ๆ เพราะฉะนั้น

นาฏยศิลป์ จึงมุ่งเน้นไปเฉพาะด้านลีลาเป็นหลัก ในภาษาอังกฤษใช้คำว่า dance for movement sake (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

2.2.2 **ความคิดสร้างสรรค์**

คำว่า “สร้างสรรค์” ตามพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ให้ความหมายว่า สร้างให้มีให้เป็นขึ้น (มักใช้ทางนามธรรม) ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ได้สรุปแนวคิดและความเชื่อเกี่ยวกับ ความคิดสร้างสรรค์ไว้ดังนี้คือ

ซิมป์สัน (Simpson, R.W: 1992) สรุปว่า ความคิดสร้างสรรค์คือการริเริ่มของมนุษย์เป็นความสามารถพิเศษของสมองที่พยายามคิดให้แปลกและแตกต่างไปจากเดิมเพื่อนำไปสู่ความคิดใหม่ ๆ

เดรฟดาล (Drevdahl: 1960) ให้ความหมายว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความสามารถของบุคคลในการคิดสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ โดยอาจจะเกิดจากการเชื่อมโยงความรู้ต่าง ๆ ที่ได้จากประสบการณ์เข้ากับสถานการณ์ใหม่ ๆ และนำเสนอในรูปของผลผลิตทางศิลปะวรรณคดี วิทยาศาสตร์ หรือ เป็นเพียงกระบวนการหรือวิธีการเท่านั้นก็ได้

สเปียแมน (Spearman: 1963) ได้ให้ความหมายว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการของการกระทำเพื่อให้ได้ผลผลิตใหม่ ๆ ทางความคิด ซึ่งจะเกิดจากความคิดจินตนาการมากกว่าใช้เหตุผล

เมดนิก (Mednick: 1970) อธิบายความคิดสร้างสรรค์ในรูปของกระบวนการคิดแบบโยงสัมพันธ์ ระหว่างสิ่งเร้ากับการตอบสนองผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ จะเป็นผู้ที่สามารถคิดโยงสัมพันธ์ ระหว่างสิ่งเร้ากับการตอบสนองต่าง ๆ นานาที่แปลกใหม่ได้มากกว่า และมีประสิทธิภาพกว่าผู้ที่คิดในทิศทางเดียว ด้วยเหตุนี้ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นผู้ที่สามารถคิดหาและค้นพบความสัมพันธ์ใหม่ ๆ ระหว่างสิ่งต่าง ๆ มีความสามารถในการแก้ปัญหา และผลิตผลงานใหม่ ๆ ที่ไม่ซ้ำแบบใคร (อ้างถึงในชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 44-46)

สรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ คือ การคิดริเริ่มของมนุษย์ที่สร้างให้เกิดผลผลิตใหม่ ๆ ทางความคิดโดยใช้จากจินตนาการ ประสบการณ์ หรือการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งเร้ากับการตอบสนองต่าง ๆ ได้แปลกใหม่กว่าเดิม

2.2.3 **ความรุนแรงต่อผู้หญิง**

องค์การสหประชาชาติ ได้ให้ความหมายของ ความรุนแรงต่อสตรี ในปฏิญญาสากลว่าด้วยการขจัดความรุนแรงต่อสตรี หมายถึง “การกระทำใด ๆ ที่เป็นความรุนแรงที่เกิดจากอคติทางเพศ ซึ่งเป็นผลให้เกิดความทุกข์ทรมานแก่สตรี รวมทั้งการขู่เข็ญ คุกคาม กีดกันเสรีภาพทั้งในที่สาธารณะและในชีวิตส่วนตัว” (กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์, 2554)

ความรุนแรงต่อผู้หญิง ยังหมายรวมถึง การกระทำใด ๆ ที่เป็นการล่วงละเมิดสิทธิส่วนบุคคล ทั้งทางร่างกาย วาจา จิตใจ และทางเพศ ซึ่งเป็นผลให้เกิดความทุกข์ทรมานทั้งทางร่างกายและจิตใจแก่ผู้ถูกกระทำ

2.2.4 **การยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง**

วันที่ 25 พฤศจิกายน ของทุกปี องค์การสหประชาชาติได้กำหนดให้ เป็นวันยุติความรุนแรงต่อสตรี เนื่องมาจากกลุ่มอาสาสมัครประมาณ 1 ล้านคนในประเทศแคนาดาได้เรียกร้องให้ผู้ชายทั่วโลกร่วมรับผิดชอบต่อปัญหาความรุนแรงต่อสตรี เพื่อรำลึกถึงเหตุการณ์ที่นักเคลื่อนไหวทางการเมืองชาวมินิกันที่เป็นสตรี 3 คน ถูกลอบสังหารในคืนวันที่ 25 พฤศจิกายน 2503 ควบคู่ไปกับการใช้ริบบิ้นสีขาวเป็นสัญลักษณ์ เพื่อแสดงถึงการร่วมกันต่อต้านการใช้ความรุนแรงต่อสตรี โดยจะไม่ทำร้าย หรือนิ่งเฉยต่อการใช้ความรุนแรงต่อสตรีในทุกรูปแบบ

สำหรับวันยุติความรุนแรงในประเทศไทยนั้น เดือน วงษา กล่าวว่า

> มีการรณรงค์เป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2538 ในขณะนั้นองค์กรสตรี องค์กรด้านแรงงาน นักวิชาการ และนักศึกษา ได้มีการนำเสนอมาตรการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิงต่อรัฐบาล สาธารณชน และสังคม เพื่อให้เกิดการตระหนักว่าความรุนแรงที่เกิดขึ้นกับผู้หญิงไม่ใช่เรื่องส่วนตัวของผู้หญิงคนใดคนหนึ่ง แต่เป็นปัญหาสังคมที่ต้องร่วมกันแก้ไข (เดือน วงษา, 2553: 1)

จากข้อมูลดังกล่าวสรุปได้ว่า การยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง คือ การไม่ทำร้าย ไม่ยอมรับหรือนิ่งเฉยต่อการใช้ความรุนแรงต่อสตรีในทุกรูปแบบ

2.3 เพศภาวะ

เพศ (sex) หมายถึง เพศที่กำหนดขึ้นโดยธรรมชาติและเป็นข้อกำหนดทางชีววิทยาซึ่งเปลี่ยนแปลงไม่ได้ ส่วนคำว่า “เพศสภาวะ" ภัสสร ลิมานนท์ ได้ให้ความหมายว่า “เพศสภาวะ (gender) หมายถึง เพศที่ถูกกำหนดโดยเงื่อนไขทางสังคมและวัฒนธรรม ให้แสดงบทบาทหญิงหรือบทบาทชาย” (ภัสสร ลิมานนท์, 2544: 5)

สุธาดา เมฆรุ่งเรื่องกุล กล่าวว่า “เพศภาวะ หมายถึง ความเป็นหญิงความเป็นชายที่ถูกกำหนดโดยปัจจัยแวดล้อม สังคมและ วัฒนธรรมในช่วงเวลาหนึ่ง” (สุธาดา เมฆรุ่งเรื่องกุล, 2554: 5) เช่นเดียวกับ ฉลาดชาย รมิตานนท์ ที่ให้ความเห็นว่า “เพศภาวะ หมายถึง ความเป็นเพศที่ถูกสังคมสร้างขึ้นมา (socially constructed) ” (ฉลาดชาย รมิตานนท์, 2555: 43)

ดังนั้นเพศที่ถูกกำหนดโดยสังคมนี้จึงอาจเปลี่ยนแปลงได้ตามสภาวการณ์ และเงื่อนไขของสังคมที่เปลี่ยนไป นอกจากนี้บทบาทที่กำหนดยังมีความหมายเกี่ยวพันไปถึงโอกาสไปถึงบุคคลแต่ละเพศสามารถเข้าถึงได้ และควบคุมทรัพยากรต่าง ๆ เพราะมีสิทธิ มีอำนาจ มีความรับผิดชอบและถูกคาดหวังจากสังคมต่างกันไป ที่สำคัญก็คือบทบาทเพศที่สังคมกำหนด ได้ส่งผลกระทบอย่างมากต่อสถานภาพของผู้หญิงในสังคมนั้น ๆ

ภัสสร ลิมานนท์ ได้ตั้งข้อสันนิษฐาน และหลักฐานประกอบด้านปัจจัยที่เป็นตัวกำหนดความไม่เท่าเทียมของบทบาทเพศ สรุปได้ดังต่อไปนี้

กลุ่มที่ 1 ปัจจัยทางธรรมชาติ (nature) และชีวะภาพ (biology) กล่าวคือ โครงสร้างของเพศชายโดยทั่วไปแข็งแกร่งกว่าผู้หญิง จากความแตกต่างด้านสรีระที่ธรรมชาติกำหนดมาเป็นพื้นฐาน ทำให้สังคมต้องจัดสรร แบ่งบทบาท กำหนดความรับผิดชอบ และยอมรับกันว่าเหมาะสมกับสรีระของมนุษย์แต่ละเพศ ร่วมทั้งสังคมเองก็คาดหวังให้แต่ละเพศ ประพฤติปฏิบัติตนตามแบบแผนที่สมาชิกทางสังคมสร้างขึ้น เช่น การออกศึกสงคราม ล่าสัตว์ การปกครอง การทำพิธีกรรมทางศาสนา และกิจกรรมนอกบ้าน ควรตกเป็นหน้าที่ของชาย ในทางตรงกันข้ามเพศหญิงต้องรับหน้าที่ดูแลบ้าน เตรียมอาหาร อบรมเลี้ยงดูบุตรอยู่ในบ้าน เป็นต้น

กลุ่มที่ 2 โครงสร้างครอบครัว (family structure) เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการแบ่งงานระหว่างเพศและยังส่งผลให้เกิดความไม่เสมอภาคกันในครอบครัว สามีมักอยู่ในฐานะผู้ผลิต เลี้ยงดูครอบครัวและประกอบกิจกรรมนอกบ้าน ในขณะที่สตรีถูกจำกัดหน้าที่อยู่ภายในบ้าน โดยทั่วไปแล้วชายมีอิสระที่จะร่วมกิจกรรมทาง

เศรษฐกิจ หรือทางการเมือง ซึ่งกิจกรรมเหล่านี้จะให้ผลตอบแทนโดยตรง ทั้งทางการเงินและฐานะทางสังคม การที่ได้รับโอกาสต่างกันดังกล่าวนี้เอง ได้ส่งผลให้สตรีกลายเป็นผู้ที่ต้องพึ่งพาอาศัยชาย ทั้งทางสังคมและทางเศรษฐกิจ

กลุ่มที่ 3 ปัจจัยทางวัฒนธรรม (culture) และบรรทัดฐานสังคม (social Norms) เพศที่กำหนดโดยสังคมนั้นจะแตกต่างกันออกไปแล้วแต่ความนิยมและความเชื่อของแต่ละวัฒนธรรม บทบาทเพศที่กำหนดขึ้นโดยสังคมส่วนใหญ่ มักอยู่ในลักษณะที่ตรงข้ามกันเสมอ มีนัยบ่งบอกแบ่งแยกกิจกรรมและหน้าที่ของสามีภรรยา ซึ่งแสดงถึงการที่สตรีต้องพึ่งพาอาศัยชายเป็นหลัก (ภัสสร ลิมานนท์, 2544: 7-11)

เช่นเดียวกับ วิระดา สมสวัสดิ์ ที่ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า “การถูกจำกัดในการเข้าถึงทรัพยากรและความไม่สามารถที่จะสร้างรายได้ ทำให้อำนาจของผู้หญิงที่จะโน้มน้าวการตัดสินใจในบ้านเรื่องการจัดสรรทรัพยากรและการลงทุนถูกจำกัดไปด้วยสิทธิที่ไม่เท่าเทียมกันด้วยสถานะทางสังคมและเศรษฐกิจที่ต่ำกว่าผู้ชาย” (วิระดา สมสวัสดิ์, 2549: 16)

จะเห็นได้ว่าเกือบทุกวัฒนธรรมจะสร้างภาพพจน์ให้ผู้หญิงอยู่ในฐานะด้อยกว่าชายในเกือบทุกด้าน และในความเป็นจริงผู้หญิงถูกกีดกันออกมาจากกิจกรรมต่าง ๆ ที่จะเปิดโอกาสให้ได้เป็นผู้นำ แม้ว่าบางครั้งบทบาททั้งสองฝ่ายมีความสัมพันธ์ ในลักษณะเกื้อกูลซึ่งกันและกัน แต่ยังแสดงออกถึงความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศอยู่เสมอ

ลักษณวัต ปาละรัตน์ ได้กล่าวถึงการเคลื่อนไหวของสตรีที่ต้องการเรียกร้องความเท่าเทียมกันระหว่างเพศไว้ว่า

การเคลื่อนไหวของสตรีเพื่อเรียกร้อง ความยุติธรรมระหว่างเพศในช่วง ค.ศ.1945 เป็นต้นมา เป็นการต่อสู้ในประเด็นสิทธิสตรี เป็นจุดเริ่มต้นของการต่อสู้เรื่องรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างเพศที่รู้จัก คือ การต่อสู้เพื่อสิทธิและการปลดปล่อยสตรี (women’s liberation) นอกจากนี้แล้ว ขบวนการต่อสู้เพื่อสิทธิสตรีตั้งแต่ทศวรรษ 1960 เป็นต้นมาก็เริ่มเปลี่ยนแนวจากการต่อต้านระบบทุนนิยม (capitalism) ตามแบบของแนวทางสังคมนิยมมาเป็นการต่อต้านระบบถือชายเป็นใหญ่ (patriarchy) พร้อมกับความพยายามอันต่อเนื่องของการที่จะเปลี่ยนแปลงฐานะและการประพฤติปฏิบัติที่ยังคงไม่เป็นธรรมต่อสตรีในด้านต่าง ๆ ที่ยังคงมีอยู่ อีกทั้งพยายามที่จะค้นหาและแก้ที่สาเหตุอันเป็นที่มาของการกดขี่สตรี และใน

> ขณะเดียวกันก็พยายามที่จะทำให้ผู้หญิงเองได้ตระหนักถึงปัญหาและความสำคัญของการปรับสถานภาพของสตรีให้ขึ้นมาเสมอภาพเท่าเทียมกับบุรุษ (ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2553: 10)

จากข้อมูลด้านเพศภาวะ และบทบาททางเพศนั้น ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการต่อสู้เพื่อสิทธิสตรี ที่เน้นในเรื่องการเปลี่ยนแปลงจากภายใน คือการเปลี่ยนแปลงทัศนคติ ความเชื่อ รูปแบบ ของการดำรงชีวิต โดยนำประเด็นเรื่อง การทำให้ผู้หญิงตระหนักในศักยภาพ คุณค่า และพลังความสามารถของตนเองในการที่จะลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อสิทธิของตน มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

2.4 **แนวคิดสตรีนิยม** (Feminism)

แนวคิดสตรีนิยม คือ ขบวนการเคลื่อนไหวที่มุ่งไปเพื่อการให้ความหมาย การจัดตั้ง และการ ปกป้องความเสมอภาคทางการเมือง ทางเศรษฐกิจ สิทธิทางสังคมและความเสมอภาคในโอกาสของผู้หญิง เป็นแนวความคิดที่เหลื่อมซ้อนกับแนวความคิด “สิทธสิตรี” (women’s rights) วิระดา สมสวัสดิ์ กล่าว่า “สตรีนิยม หมายถึง ขบวนการเคลื่อนไหวเพื่อสร้างสังคมที่ผู้หญิงสามารถใช้ชีวิต และกำหนดได้เองอย่างเต็มที่ และต้องทำการปฏิวัติจึงจะเกิดการเปลี่ยนแปลง” (วิระดา สมสวัสดิ์, 2549: 4) ขณะที่สุธาดา เมฆรุ่งเรือง ได้กล่าวว่า “หลักสำคัญของแนวความคิดสตรีนิยม คือการให้ความสนใจในประเด็นปัญหาของสตรี (women’s issues) มุ่งสู่การให้ได้มาซึ่งความเสมอภาคด้านเพศภาวะ (gender equality) ” (สุธาดา เมฆรุ่งเรืองกุล, 2554: 7) นอกจากนี้ ฉลาดชาย รมิตานนท์ ได้ให้ความเห็นว่า “สตรีนิยมเป็นลัทธิความเชื่อที่มีการระบุว่าผู้หญิงถูกกดขี่อย่างมีระบบ พร้อมกันนั้นเชื่อว่าเพศสภาวะไม่ใช่สิ่งที่ถูกกำหนดไว้ในความแตกต่างตามธรรมชาติระหว่างเพศ ดังนั้นสตรีนิยมจึงมีความมุ่งมั่นเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมที่การกดขี่ผู้หญิง ทั้งในฐานะที่เป็นเพศและเพศสภาวะ” (ฉลาดชาย รมิตานนท์, 2555: 57)

หลักทฤษฎีของนักสตรีนิยมส่วนใหญ่เป็นเรื่องของเพศสภาวะและอุปสรรคของสังคมแห่งปิตาธิปไตยที่กีดขวางความก้าวหน้าของผู้หญิง ทั้งทางเศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา ภาษาและวัฒนธรรม แนวคิดสตรีนิยมรวมเอาทั้งลัทธิคำสอนในเรื่องสิทธิความเสมอภาค โดยฐานที่มาจากความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ ซึ่งผู้หญิงต้องเป็นฝ่ายเสียเปรียบในทุกบริบทของสังคม แนวคิดสตรีนิยมเป็นการรณรงค์ให้ได้มาซึ่งสิทธิต่าง ๆ ของผู้หญิงและยังเป็นอุดมการณ์แห่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ที่มุ่งสร้างโลกสำหรับผู้หญิงให้เป็นโลกแห่งความเท่าเทียมกันทางสังคม แนวคิดดังกล่าว

มีการแบ่งกลุ่มความเชื่อเป็นสายต่าง ๆ แต่เนื่องจากแต่ละสายอาจมีความเห็นไม่ตรงกันหรือมองปัญหาที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาแนวคิดสตรีนิยม ที่มีประเด็นเกี่ยวข้องกับหัวข้อที่ผู้วิจัยศึกษา ดังนี้

2.4.1 **แนวคิดสตรีนิยมสายเสรีนิยม** (Liberal Feminism)

แนวคิดนี้ถือว่าเป็นสำนักคิดแรกของสตรีนิยม ซึ่งได้อธิบายว่า ความไม่เท่าเทียมกันเป็นผลมาจากการเรียนรู้ในเรื่องบทบาทความเป็นเพศ ซึ่งได้รับอิทธิพลจากความเชื่อและการปฏิบัติตามประเพณีนิยมที่สั่งสมมาเป็นเวลานาน ทำให้ผู้หญิงถูกสังคมปฏิเสธโอกาสในด้านต่าง ๆ ดังที่วารุณี ภูริสินสิทธิ์ ได้อธิบายว่า ความคิดพื้นฐานโดยรวมของสตรีนิยมสายเสรีนิยม คือ เชื่อในความเหมือนกันระหว่างเพศ กล่าวคือ ผู้หญิงและผู้ชาย โดยพื้นฐานมีความเป็นมนุษย์เหมือนกัน เชื่อในความเท่าเทียมกันทางเพศจึงเรียกร้องให้ผู้หญิงควรทำทุกอย่างได้เช่นเดียวกับผู้ชาย ให้อิสรภาพแก่ผู้หญิงจากบทบาทความเป็นเพศที่ถูกกดขี่ เช่น การดูแลบ้าน ดูแลลูกอยู่แต่ในบ้าน และเชื่อว่าการเปลี่ยนแปลงที่จิตสำนึกของปัจเจกบุคคลเป็นปัจจัยที่สำคัญในการทำให้การกดขี่ผู้หญิงหมดไป (วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545: 67-68)

ในแนวคิดสตรีนิยมสายเสรีนิยม ผู้วิจัยจะนำมุมมองความเท่าเทียมกันระหว่างเพศ ที่ผู้หญิงควรทำทุกอย่างได้เช่นเดียวกับผู้ชาย มานำเสนอเป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบลีลาสำหรับผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้

2.4.2 **แนวคิดสตรีนิยมสายวัฒนธรรม** (Cultural Feminism)

เนื่องจากแนวคิดของสตรีนิยมสายนี้เชิดชูความสำคัญของความเป็นแม่ เป็นแนวคิดที่มองว่าการเรียกร้องและสิ่งที่ผู้หญิงได้รับจากระบบ ไม่ว่าจะเป็นการได้รับโอกาสทางการศึกษาหรือความเท่าเทียมกันตามกฎหมาย ไม่ได้ช่วยให้ผู้หญิงได้รับความเท่าเทียมกันอย่างแท้จริง สตรีนิยมสายนี้จึงสนใจความเป็นตัวตนของผู้หญิงเอง และสนใจที่จะเปลี่ยนแปลงตัวของผู้หญิงมากกว่าที่ตัวของระบบ (วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545: 103)

ผู้วิจัยนำแนวคิดของสตรีนิยมสายวัฒนธรรม มาใช้เป็นแนวคิดหลักของการแสดง ที่ให้ผู้หญิงเปลี่ยนแปลงความคิดของตนเอง กล้าลุกขึ้นปกป้องและใช้สิทธิของตนเองในการแก้ปัญหาความรุนแรงอย่างมีสติ นำเสนอผ่านบทการแสดงและการออกแบบลีลา

2.4.3 **แนวคิดสตรีนิยมสุดขั้ว** (Radical Feminism)

จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต กล่าวว่า “ผู้หญิงควรแสวงหา สตรีธิปไตย” (femocracy) ที่มีระบบวัฒนธรรม การเมือง ภาษาเป็นของตนเองเพื่อล้มล้างปิตาธิปไตย” (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2550: 242) แนวคิดนี้สรุปได้ว่า ความไม่เทียมกันทางเพศเกิดจากระบบชายเป็นใหญ่ หมายถึง ระบบของโครงสร้างสังคมและแนวการปฏิบัติที่ผู้ชายมีความเหนือกว่า กดขี่และเอารัดเอาเปรียบผู้หญิง กล่าวคือ ผู้ชายมีความเหนือกว่าผู้หญิงในทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็น เศรษฐกิจ การเมือง หรือวัฒนธรรม สตรีนิยมในสายนี้จึงเสนอให้รื้อโครงสร้างทางเศรษฐกิจและการเมืองทั้งหมดอย่างถอนรากถอนโคน

โครงสร้างทางเศรษฐกิจและการเมืองเปิดโอกาสให้ผู้ชายเอาเปรียบผู้หญิงในทุกด้าน ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ จึงต้องการนำเสนอให้เห็นถึงการรื้อโครงสร้างดังกล่าว โดยไม่ให้ผู้หญิงต้องเป็นฝ่ายยอม หรือทนอยู่กับการเป็นผู้ถูกกระทำความรุนแรงอีกต่อไป โดยการให้ผู้หญิงได้ปลดปล่อยความคิดและความรู้สึกผ่านเสียงประกอบการแสดงสื่อให้ผู้ชมได้รับรู้และมีความรู้สึกร่วมไปกับการแสดง

2.4.4 **แนวคิดสตรีนิยมสายมาร์กซิสต์** (Marxist Feminism)

สตรีนิยมสายนี้เชื่อว่าการที่ผู้หญิงถูกกดขี่เป็นผลสืบเนื่องมาจากระบบเศรษฐกิจที่ไม่เป็นธรรมของระบบทุนนิยม ที่ได้ผลักผู้หญิงออกไปนอกระบบการผลิตโดยสิ้นเชิง ซึ่งพรพิไล ถมังรักษ์สัตว์ ได้อธิบายว่า

> ระบบทุนนิยมทำให้เกิดการแบ่งงานออกเป็น 2 ส่วนอย่างชัดเจน คือ งานที่ก่อให้เกิดรายได้ กับงานที่ไม่ก่อให้เกิดรายได้ ซึ่งงานที่ก่อให้เกิดรายได้ถูกเก็บไว้ให้กับผู้ชายและต้องทำนอกบ้าน และต้องได้ค่าตอบแทนเป็นเงินอย่างชัดเจน จึงจะสามารถเรียกได้ว่าเป็นงาน ในขณะที่งานที่ผู้หญิงทำซึ่งโดยส่วนมากแล้วเป็นงานที่ต้องทำในบ้าน เช่น ทำกับข้าว เลี้ยงลูก หรือทำความสะอาดบ้าน ไม่ถูกนับว่าเป็นงานเพราะไม่ก่อให้เกิดรายได้ หรือในกรณีที่ผู้หญิงมีโอกาสได้ไปทำงานนอกบ้านก็เป็นการทำงานที่ตอกย้ำความเป็นผู้หญิง เช่น พนักงานทำความสะอาด แม่บ้าน หรือคนดูแลเด็ก และไม่ได้รับค่าจ้างเท่าเทียมกับผู้ชาย ซึ่งงานต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นงานที่พวกเธอเคยทำมาแล้วจากที่บ้านแทบทั้งสิ้น (พรพิไล ถมังรักษ์สัตว์, 2539: 80-81)

นอกจากนั้น เมื่อผู้หญิงแก่ตัวลงหรือตั้งครรภ์ก็ต้องออกจากงาน หรือเมื่ออัตราการว่างงานเพิ่มขึ้นก็มีส่วนผลักดันให้ผู้หญิงต้องกลับไปรับบทบาทในครอบครัว พรพิไล ถมังรักษ์สัตว์ ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า "การที่ผู้หญิงต้องพึ่งพาผู้ชายเช่นนี้ทำให้เกิดระบบทวิมาตรฐาน (double standard) ขึ้น คือศีลธรรมทางเพศมีความสำคัญและควบคุมหญิงมากกว่าชาย รวมทั้งการที่งานของผู้หญิงกลายเป็นงานที่ไม่อาจตีค่าเป็นแรงงานได้" (พรพิไล ถมังรักษ์สัตว์, 2539: 81) ซึ่งระบบนี้ทำให้บทบาทของผู้หญิงถูกจำกัดให้ทำงานอยู่แต่เพียงในบ้าน คือ นับตั้งแต่การเลี้ยงดูลูกไปจนถึงการบริการทางเพศแก่สามี ณัฐิยา ทองศรีเกตุ ได้ยกตัวอย่างว่า

> เมื่อผู้หญิงไม่มีบทบาทในการผลิต โอกาสในการทำงานนอกบ้านก็ลดลง ถ้าหากไม่มีการพึ่งพาผู้ชาย ก็ต้องเอาตัวเข้าแลกเพื่อยังชีวิตจึงต้องประกอบอาชีพในภาคบริการ เช่น เป็นหมอนวด พนักงานเสิร์ฟตามร้านอาหาร หรือเป็นพนักงานส่งเสริมการขายให้กับบริษัทเครื่องดื่มต่าง ๆ (ณัฐิยา ทองศรีเกตุ, สัมภาษณ์: 26 กันยายน 2557)

ผู้หญิงจึงต้องตกเป็นทาสทางวัตถุก่อเกิดเป็นวัฒนธรรมที่ให้ความสำคัญกับความสวยงาม ความหรูหรา ฟุ่มเฟือย ผู้หญิงจึงได้กลายเป็นเพียงวัตถุทางเพศหรือเป็นของกลางที่ไร้ค่า หมดความมั่นใจกลายเป็นผู้ที่ไม่รับรู้ปัญหาสังคม ไม่ยุ่งเกี่ยวกับปัญหาทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง และเมื่อผู้หญิงไม่สนใจในปัญหาหรือเรื่องราวที่เกี่ยวกับสาธารณะ เรื่องราวครอบครัว อารมณ์ความรู้สึกทางเพศ บทบาทหน้าที่ของผู้หญิงจึงจบลงที่เรื่องราวภายในบ้านเพียงเท่านั้น

ดังนั้น เป้าหมายการต่อสู้ของสตรีนิยมกลุ่มนี้ที่ผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงคือ การดึงผู้หญิงเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงความคิดที่ไม่เป็นธรรม ปลดปล่อยผู้หญิงให้หลุดพ้นจากบทบาทการทำงานบ้านที่ผู้หญิงเคยรับผิดชอบอยู่ฝ่ายเดียว โดยนำเสนอผ่านเสียงประกอบการแสดง

2.4.5 **แนวคิดสตรีนิยมสายหลังสมัยใหม่** (Postmodern Feminism)

จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต อธิบายถึงแนวคิดของนักสตรีนิยมสายนี้ว่า

> สตรีนิยมสายหลังสมัยใหม่ ต้องการสร้างและรักษาระยะห่างจากกรอบทฤษฎีเดิม ๆ และวางรากฐานใหม่สำหรับองค์ความรู้ที่ดีกว่า เหมาะสมกว่า สำหรับสังคม

> ในโลกยุคหลังสมัยใหม่ที่เน้นทัศนคติแบบ การเสื่อมสภาพของทฤษฎี ค่านิยม และความเชื่อเดิม และความคงอยู่ในโลกนั้นเป็นเรื่องไร้สาระ (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2550: 245)

จงจิตต์ โศกนคณาภรณ์ อธิบายโดยภาพรวมว่า “สตรีนิยมสายหลังสมัยใหม่ปฏิเสธความเป็นสากลของผู้หญิง แต่จะให้ความสำคัญกับความแตกต่างของผู้หญิงที่มีอยู่ รวมทั้งความหลากหลายที่มีอยู่ในผู้หญิงแต่ละคน นอกจากนั้นยังปฏิเสธระบบคิดแบบแบ่งเป็นคู่ตรงข้าม โดยควรพิจารณาในภาพรวมมากกว่า” (จงจิตต์ โศกนคณาภรณ์, 2550: 79)

นอกจากนี้ “การทำความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นหญิงหรือความเป็นชายนั้นจำเป็นจะต้องทำความเข้าใจในระดับจิต เพราะเพศเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น จึงสนใจในประสบการณ์ที่หลากหลายของผู้หญิงในการเล่าประสบการณ์ด้านเพศสภาพในแง่มุมต่าง ๆ จากทั้งระดับจิตสำนึกและจิตใต้สำนึก” (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2550: 261)

ผู้หญิงสามารถพัฒนาความภูมิใจและนับถือตนเองด้วยการสร้างความเข้มแข็งให้แก่ตนเอง โดยการเป็นอิสระหรือพึ่งตนเองได้ ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง จึงต้องการนำเสนอให้เห็นถึงการกล้าปฏิเสธหรือทำลายความคิดความเชื่อเดิมของคนในสังคมเกี่ยวกับบทบาททางเพศ สื่อให้เห็นถึงการรวมตัวกันและพลังของผู้หญิงที่ต้องการให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

2.4.5 **แนวคิดหลังสตรีนิยมกับการเต้นรำ**

โพคาและไรท์ (Poka & Wright) ได้อธิบายถึงแนวคิดหลังสตรีนิยมกับการเต้นรำ ไว้ว่า

> ร่างกายคือสื่อกลางการแสดงออกของการเต้นรำ วิธีที่เราใช้ร่างกาย หรือ สารของมันที่ถูกใส่รหัสทางสังคมและวัฒนธรรมซึ่งมักมีนัยทางเพศสภาพแฝงอยู่ เสมอ นักสตรีนิยมในทศวรรษ 1980 เริ่มศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับกฎมารยาทของการเคลื่อนไหวร่างกายในวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ทุกรูปแบบของการเต้นรำ ตั้งแต่จังหวะวอลทซ์ถึงบัลเล่ต์ ล้วนถูกกำหนดด้วยระยะทางที่สังคมยอมรับได้ระหว่างร่างกายของชายและหญิง แต่การเต้นรำสมัยใหม่ปฏิเสธไม่ทำตามกฎดังกล่าว นำไปสู่การปลดปล่อยให้ร่างกายผู้หญิงได้แสดงออกโดยอิสระ อิสดอรา ดันแคน ได้ริเริ่มเทคนิค

> การเต้นรำแบบใหม่ที่ปฏิวัติและฉีกขนบการเต้นบัลเล่ต์แบบ ดั้งเดิมที่เข้มงวดและเป็นอนุรักษนิยมทิ้ง (โซเฟีย โพคา และรีเบคก้า ไรท์, 2548: 149)

เช่นเดียวกับ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้อธิบายถึงประวัติชีวิตของอิสดอรา ดันแคน ในแง่มุมหนึ่งว่า

> ชีวิตและความคิดของดันแคนถูกหล่อหลอมโดยสังคมและถูกบังคับให้อยู่ในกรอบความคิด ของสังคมแห่งศตวรรษที่ 20 ที่ปรารถนาความสมบูรณ์ครบถ้วนในทุกด้านซึ่งหาไม่ได้ในโลกแห่งความจริง เธอตระหนักถึงการขัดแย้งกันระหว่างชีวิตที่มีเสรีภาพและชีวิตที่อยู่ในกรอบ ของกฎเกณฑ์ เธอเรียกตัวเองว่าเป็นพวกนอกรีต (Pagan Puritan) เธอสนับสนุนความเสมอภาคของสตรีและประกาศสิทธิสตรีที่มีต่อการแต่งงานและการเลี้ยงดูบุตร (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 99)

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า อิสดอรา ดันแคน ถือเป็นศิลปินคนแรกที่กล้าปฏิวัติแบบแผนการเต้นรำจากความดั้งเดิม นำไปสู่การปลดปล่อยให้ร่างกายผู้หญิงได้แสดงออกโดยอิสระ ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำแนวคิดและเทคนิคของ อิสดอรา ดันแคน ไปใช้เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบลีลาในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้

จากการศึกษาแนวคิดสตรีนิยมจากมุมมองต่าง ๆ ข้างต้น สรุปได้ว่า สตรีนิยมสายเสรีนิยมจะให้ความสำคัญกับมนุษย์ที่มีเหตุผล เรียกร้องให้ผู้หญิงมีระบบความคิดที่มีเหตุผลเช่นเดียวกับชาย สตรีนิยมสายมาร์กซิสต์และสังคมนิยมเรียกร้องให้ผู้หญิงพยายามหาธรรมชาติที่แท้จริงและต่อสู้เพื่อปลดปล่อยตัวเอง สตรีนิยมสายถอนรากถอนโคนยอมรับระบบคิดแบบคู่ตรงข้าม ในขณะที่แนวคิดหลังสมัยใหม่ปฏิเสธความเชื่อหรือระบบคิดของยุคสมัยใหม่ทั้งหมด และเสนอว่าไม่ควรมองวิทยาศาสตร์ จริยธรรมและศิลปะเป็นสิ่งที่แยกออกจากกัน ทำให้ผู้วิจัยมองเห็นประเด็นที่น่าสนใจว่า สตรีนิยมไม่จำเป็นต้องเป็นทฤษฎีที่มีกฎตายตัวไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ แต่แนวคิดสตรีนิยมเป็นวิธีการสร้างทฤษฎีที่มีความลื่นไหลและหลากหลาย สังคมเป็นผู้สร้างรูปแบบของเพศสภาวะทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นพฤติกรรมหรือการกระทำที่ถูกจัดหมวดหมู่โดยอาศัยความแตกต่างระหว่างความเป็นชายและความเป็นหญิง ดังนั้นสิ่งที่นักสตรีนิยมต้องการเหมือนกัน คือ การทำลายบทบาทระหว่างเพศและเปลี่ยนแปลงค่านิยมอุดมการณ์ชายเป็นใหญ่นั่นเอง ซึ่งผู้วิจัยจะนำ

แนวคิดสตรีนิยมที่ได้ศึกษามานี้ สอดแทรกเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบทางการแสดงในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงครั้งนี้

2.5 **ความรุนแรงต่อผู้หญิง**

ความรุนแรงต่อผู้หญิง หมายรวมถึง ความรุนแรงต่อร่างกาย ทางเพศ และจิตใจ รวมถึงความเพิกเฉยต่อความรุนแรง นอกจากนี้สถานการณ์ความรุนแรงต่อสตรี ยังแสดงถึงความไม่เท่าเทียมกันของความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างชายกับหญิง อันปรากฏในประวัติศาสตร์มาโดยตลอด

ลักษณวัต ปาละรัตน์ ได้สรุปแนวคิดของ โจ ฮัน เกาล์ตุง (Johan Galtung) นักคิดด้านสันติศึกษา ผู้ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นบิดาของสันติศึกษายุคใหม่ ได้จำแนกความรุนแรงออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

> 1) ความรุนแรงทางตรง (direct violence) หรือความรุนแรงทางกายภาพ ซึ่งเป็นความรุนแรงที่ประจักษ์กันโดยทั่วไป เช่น การฆ่า การทำร้ายร่างกาย เป็นต้น
>
> 2) ความรุนแรงเชิงโครงสร้าง (structural violence) เป็นความรุนแรงที่เกิดขึ้นเนื่องจากโครงสร้างทางเศรษฐกิจหรือระบบสังคมที่ ไม่เป็นธรรม
>
> 3) ความรุนแรงเชิงวัฒนธรรม (cultural violence) เป็นความรุนแรงที่แฝงแทรกอยู่ในวัฒนธรรม โดยวัฒนธรรมที่มีองค์ประกอบแห่งความรุนแรงจะทำหน้าที่เป็นตัวให้ความชอบธรรม กับทั้งความรุนแรงทางตรงและความรุนแรงเชิงโครงสร้าง (ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2553: 160)

หากพิจารณาตามลักษณะของความรุนแรงแล้ว ความรุนแรงที่เกิดกับผู้หญิงนั้นเป็นทั้ง 3 ประเภทกล่าวคือ ความรุนแรงทางตรง เช่น การทำร้ายร่างกาย การข่มขืน การถูกล่วงละเมิดทางเพศ เป็นต้น ความรุนแรงเชิงโครงสร้างที่สตรีประสบ เช่น การมองผู้หญิงเป็นเพศที่ต่ำกว่าผู้ชายจนนำไปสู่การเลือกปฏิบัติ การริดรอนสิทธิอย่างไม่เท่าเทียม และความรุนแรงเชิงวัฒนธรรม เช่น การกดขี่ผู้หญิงให้เป็นเพียงวัตถุทางเพศ การค้าประเวณี หรือการมีภรรยาหลายคนในเวลาเดียวกัน เป็นต้น

สถานการณ์ความรุนแรงต่อผู้หญิงในประเทศไทยส่วนใหญ่เป็นความรุนแรงในครอบครัว จากสรุปผลผู้มาใช้บริการคำปรึกษาของมูลนิธิหญิงชายก้าวไกล ปี 2555 พบว่าปัญหาความรุนแรง

ในครอบครัวที่เกิดขึ้นแบ่งออกเป็น 5 ด้านได้แก่ เพศ ร่างกาย จิตใจ เศรษฐกิจ และสังคม จากจำนวนผู้เข้ารับบริการ 167 คน โดยรายละเอียดดังนี้

อันดับแรก เป็นความรุนแรงที่เกิดขึ้นกับจิตใจจำนวน 61 คนคิดเป็นร้อยละ 36.53 ซึ่งเกิดจากการไม่พูดคุยกัน การใช้คำพูดที่รุนแรง คิดมาก ซึมเศร้า เครียด กังวล เบื่อหน่าย ทำใจยอมไม่ได้ ไม่อยากพูดถึง ถูกข่มขู่ กลัว หวาดระแวงว่าจะถูกทำร้ายและทอดทิ้ง รู้สึกเจ็บปวด โกรธแค้น ขาดสติ

อันดับที่สอง คือด้านร่างกาย จำนวน 55 คิดเป็นร้อยละ 32.93 ซึ่งมาจากการถูกทำร้ายร่างกาย มีบาดแผล เจ็บป่วยและไม่มีแรงจากการดื่มเหล้า นอนไม่หลับและเจ็บป่วยอันเนื่องจากสภาพจิตใจ

อันดับที่สาม ด้านเศรษฐกิจ จำนวน 33 คน คิดเป็นร้อยละ 19.76 ซึ่งได้แก่ การมีรายได้ไม่พอกับรายจ่าย ไม่มีเงิน ถูกเรียกรับเงินจากคู่กรณี คู่กรณีสร้างหนี้สินเอาไว้ คู่กรณีไม่ให้เงินใช้เหมือนเดิมต้องพึ่งพิงคู่กรณี คู่กรณีติดพนัน ถูกไล่ออกจากงาน ทำงานไม่ได้ ต้องหาเงินให้คู่กรณีใช้ด้วย คู่กรณีไม่ช่วยรับผิดชอบครอบครัว มีภาระต้องรับผิดชอบค่าใช้จ่ายเพิ่ม

อันดับที่สี่ คือด้านสังคม มีจำนวน 17 คน คิดเป็นร้อยละ 10.18 คือมีความอับอาย เสื่อมเสียชื่อเสียง ถูกพูดจาให้ร้ายต่อคนอื่น เลิกดื่มเหล้าไม่ได้ ทะเลาะกับเพื่อนบ้านเมื่อเมาเหล้า เก็บตัว

อันดับที่ห้า ด้านเพศจำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 0.60 ถูกคู่กรณีข่มขืนและพยายามคุกคามทางเพศด้วยคำพูดต่อหน้าคนอื่น (กรมการพัฒนาสังคมและสวัสดิการ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์, 2556: 24)

จากรายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์ การสังเคราะห์การวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทบาทสถานะภาพสตรี และความเสมอภาคระหว่างชาย ได้สรุปภาพรวมการสังเคราะห์งานวิจัยประเด็นความรุนแรงต่อสตรี พบว่าสถานการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้นในครอบครัว เป็นในลักษณะของสามีกระทำความรุนแรงต่อภรรยา ทั้งทางร่างกายและจิตใจ โดยที่สตรีไม่กล้าขอความช่วยเหลือจากบุคคลภายนอกเพราะรู้สึกอับอาย และต้องการจะรักษาครอบครัวไว้ให้นานที่สุด (กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์, 2554: 240)

จากกิจกรรมรณรงค์เนื่องในวันยุติความรุนแรงต่อผู้หญิงและเด็ก ภายใต้แนวคิด “ลุกขึ้นป้องกันตนเอง ร่วมก้าวข้ามความรุนแรง” นายจะเด็จ เชาวน์วิไล ผู้อำนวยการมูลนิธิหญิงชายก้าวไกล กล่าวว่า “จากสถิติองค์กรสหประชาชาติปี 2555 พบว่าหญิงไทยยอมรับการถูกทำร้ายมากเป็นอันดับ 2 ของโลก อีกทั้งผู้ถูกกระทำจำนวนไม่น้อยเมื่อโดนทำร้ายจะไม่กล้าร้องเรียนหรือแจ้งตำรวจเพื่อเอาผิด ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเพิกเฉยต่อความรุนแรง” จากผลสำรวจพบว่าเมื่อถามถึง

พฤติกรรมความรุนแรงแบบไหนที่คิดว่ายอมรับได้ กลุ่มตัวอย่าง 46.8% ระบุว่า การเงียบไม่พูดไม่จา นอกจากนี้ผลสำรวจยังสะท้อนสิ่งที่น่าห่วง คือ ผู้หญิง 30% เลือกที่จะอดทนไม่ทำอะไร หากมีความรุนแรงในครอบครัวหรือความรุนแรงทางเพศเกิดขึ้นกับตัวเอง (กรมการพัฒนาสังคมและสวัสดิการ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์, 2556)

จากผลสำรวจดังกล่าวสะท้อนว่าผู้หญิงยังยอมรับพฤติกรรมความรุนแรงของสามี เพราะมีความเชื่อว่าเป็นเรื่องส่วนตัว เมื่อเกิดปัญหาจึงไม่กล้าบอกใคร รวมถึงสังคมแบบชายเป็นใหญ่สอนให้ผู้หญิงเก็บปัญหาไว้ ไม่ควรบอกเล่าให้ผู้อื่นรู้ จึงรู้สึกอายเมื่อต้องพูดเรื่องนี้ รวมถึงยอมอดทนเพื่อลูกและครอบครัว กลัวการถูกกระทำซ้ำ และไม่รู้ช่องทางการช่วยเหลือ หากสังคมปล่อยให้ผู้หญิงอยู่ในวัฒนธรรมแห่งความอาย ความกลัว หรือสังคมนิ่งเฉย ยิ่งส่งผลให้ปัญหาทวีความรุนแรงมากขึ้นเรื่อย ๆ ดังนั้นผู้หญิงต้องไม่อาย กล้าลุกขึ้นปกป้องใช้สิทธิของตนเองในการแก้ปัญหาความรุนแรง

เช่นเดียวกับ ณัฐิยา ทองศรีเกตุ ผู้อำนวยการฝ่ายสังคมสงเคราะห์ สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีฯ ได้กล่าวว่า “ทุกคนในสังคมต้องไม่นิ่งเฉยเมื่อพบปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง และผู้หญิงเองต้องมีสติ ลุกขึ้นมาแก้ปัญหาที่เกิดขึ้น กล้าเผชิญปัญหา ไม่เก็บเงียบไว้คนเดียว” (ณัฐิยา ทองศรีเกตุ, สัมภาษณ์: 26 กันยายน 2557) และจากเอกสารประกอบกระบวนการให้บริการผู้ประสบปัญหาความรุนแรงในครอบครัวและความรุนแรงเกี่ยวกับเพศ มูลนิธิหญิงชายก้าวไกล ได้เสนอแนะแนวทางแก้ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง โดยเริ่มจากตัวผู้หญิงเองที่ต้องสร้างพลังอำนาจในตนเอง ซึ่งหมายถึง กระบวนการในการพัฒนาบุคคล กลุ่มหรือชุมชน ให้มีพลังเข้มแข็งในการดำเนินชีวิตของตนได้อย่างเหมาะสม เป็นการพัฒนาคุณภาพชีวิตให้มีความเชื่อมั่นในตนเอง รู้สึกตนเองมีคุณค่า และสามารถดึงพลัง ศักยภาพในตนเองออกมาใช้ (กรมการพัฒนาสังคมและสวัสดิการ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์, 2556)

ดังที่กล่าวมาแล้ว สรุปได้ว่า ความรุนแรงต่อผู้หญิงไม่ใช่เรื่องส่วนตัว แต่เป็นปัญหาของสังคมที่เกี่ยวกับโครงสร้าง เศรษฐกิจ ระบบคิด ค่านิยม และเจตคติของสังคมในเรื่องบทบาทหญิงชายเข้ามาเกี่ยวข้อง และจากสถานการณ์ความรุนแรงของผู้หญิงในประเทศไทย พบว่า ความรุนแรงในครอบครัวเป็นเรื่องใกล้ตัว เกิดขึ้นมาก และยังส่งผลกระทบแก่ผู้หญิงทั้งทางเพศ ร่างกาย จิตใจ เศรษฐกิจ และสังคม อย่างไรก็ตามครอบครัวเป็นสถาบันแห่งแรกและมีความสำคัญที่สุดในชีวิตของทุกคน เป็นแหล่งเริ่มต้นของชีวิตมนุษย์และเป็นสถาบันที่ปลูกฝังความคิด อุดมการณ์ ระเบียบวินัยและบุคลิกภาพที่จะเกิดขึ้นและอยู่กับสมาชิกในครอบครัวที่ต้องดำเนินชีวิตอยู่ในสังคม

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจและให้ความสำคัญกับประเด็นความรุนแรงในครอบครัว โดยจะนำข้อมูลที่ได้ไปใช้ในบทการแสดง และการออกแบบลีลาที่สะท้อนภาพกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันของผู้หญิงที่สังคมเป็นผู้กำหนด รวมถึงการออกแบบเสียงประกอบการแสดงที่สื่อถึงความรู้สึกภายในของผู้หญิงต่อความรุนแรงต่าง ๆ ที่ถูกกระทำ เพื่อให้สังคมได้รับรู้ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้

2.6 **แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่** (Postmodernism)

คำว่า แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดิร์น อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบาย ไว้ดังนี้

> ศิลปะหลังสมัยใหม่ คือ ศิลปะการเคลื่อนไหว แนวโน้มรูปแบบหรือกระแสความคิดที่ปฏิเสธหรือต่อต้านแนวคิดแบบโมเดิร์น (modernism) เริ่มใช้คำนี้ครั้งแรกเมื่อปี 1949 แต่แพร่หลายในทศวรรษที่ 70 ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในแง่สังคมหมายถึงสังคมที่แปรปรวน ในระบบคุณค่าทำให้ขอบเขตของการแยกแยะสิ่งต่าง ๆ เช่น ความดี ความเลว ความงาม ความอัปลักษณ์ มีความคลุมเครือ เป็นผลมาจากการที่มนุษย์เกิดความอิ่มตัวกับความเจริญ ทันสมัย เทคโนโลยีและอุตสาหกรรมในยุคโมเดิร์น จึงพยายามแสวงหาทางออกใหม่ด้วยการละทิ้ง ระบบคุณค่าเดิมทั้งหมด (อารี สุทธิพันธุ์, 2548: 11)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้สรุปภาพรวมศิลปะหลังสมัยใหม่ ได้ดังต่อไปนี้

> ประการแรก ศิลปะหลังสมัยใหม่ มิได้เกิดขึ้นด้วยตัวของมันเอง แต่เป็นกระบวนการร่วมของการเคลื่อนไหวในสังคม โดยเฉพาะการพัฒนาสังคมภายใต้โครงสร้างเศรษฐศาสตร์ตามกระแสที่ส่งผลกระทบต่อการทำลายธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ที่ทำลายจิตวิญญาณมนุษย์ ที่สร้างปัญหาทางจริยธรรม ทำให้เกิดการวิพากษ์ และการแสวงหาทางออกใหม่ จนเกิดกระแสการผสมผสานจริยธรรมการพัฒนากับสิ่งแวดล้อมเข้าด้วยกัน
>
> ประการที่สอง ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้แสดงความเด่นชัดในเรื่องการสร้างสรรค์ที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้เดี่ยว จึงมีแนวโน้มทางการอาศัยศาสตร์หลายแขนงเข้ามาเกี่ยวข้อง

ประการที่สาม ศิลปะหลังสมัยใหม่ให้ความสำคัญในเรื่องของความคิด สติปัญญา การแก้ไขปัญหาวัสดุ การแก้ปัญหาเรื่องพื้นที่ ความสัมพันธ์ระหว่างผลงานและสิ่งแวดล้อม การผสมผสานสื่อวัสดุ การประสานผัสสะเพื่อการรับรู้จึงมีความแตกต่างไป จากวิจิตรศิลป์ในความหมายเดิมที่ใช้กันอยู่

ประการที่สี่ ศิลปะหลังสมัยใหม่ให้ความสนใจกับชุมชน การมีส่วนร่วมในประชาคม การให้ผู้ชมมีส่วนร่วม ดังนั้นงานศิลปะกลางแจ้ง การแสดงตามฟุตบาท ศิลปะติดตั้งจัดวาง ศิลปะจินตทัศน์ เป็นต้น ศิลปะเหล่านี้แม้มิได้ปฏิเสธหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ศิลปะแต่การเปิดมิติไปสู่การเข้าไปมีส่วนร่วมในชุมชน ถือเป็นมิติที่แตกต่างไปจากเดิม

ประการที่ห้า ศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่เชื่อแนวคิดใดแนวคิดหนึ่งอย่างตายตัว แต่ด้วยหลักแห่งการมีเสรีภาพ การเคารพศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์ จึงนำมาซึ่งความหลากหลายในการคิดสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 112-115)

จันทนี เจริญศรี อธิบายถึงแนวคิดหลังสมัยใหม่นิยม หมายถึงรูปแบบ และลีลา (style) ทางศิลปะ ในความหมายนี้ทัศนภาพแนวหลังสมัยใหม่ถูกใช้เรียกรูปแบบทางศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงจุดเปลี่ยนของศตวรรษที่ 20 ในขณะที่รูปแบบทางศิลปะแนวหลังสมัยใหม่ จะให้ความสำคัญกับความก้าวหน้า (avant-garde) และแปลกใหม่ (novelty) พร้อมกับมีเนื้อหาที่เน้นถึงการตรวจสอบตัวเอง และตรวจสอบความเป็นจริง โดยเผยให้เห็นลักษณะที่ไม่แน่นอนของความจริง อาจระบุได้ดังนี้

1) พยายามที่จะลบล้างเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับชีวิตประจำวัน

2) ยกเลิกการแบ่งลำดับชั้นระหว่างศิลปะชั้นสูงกับศิลปะชาวบ้าน คือไม่จัดศิลปะแบบใดแบบหนึ่งเป็นชั้นสูง มองแต่เพียงว่า มันคือความแตกต่างที่เท่าเทียม

3) เน้นรูปแบบและลีลาที่หลากหลาย ผสมผสานหลาย ๆ รูปแบบเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างความรู้สึกประหลาดพิสดาร (Eclectic) โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากการผสานลีลาทางศิลปะที่ดูแล้วไม่น่าจะเข้ากันได้

4) มีลักษณะเชิงละเล่น (playfulness) ล้อเลียนแบบไม่วิพากษ์ (blank parody) โดยการนำรูปแบบทางศิลปะในอดีตมาผสมผสานกันโดยไม่เน้นความลึกซึ้งทางความคิด (pastiche)

5) เลิกเชิดชูศิลปินว่ามีความริเริ่ม และเป็นอัจฉริยะ โดยมองว่าศิลปะเป็นเพียงสิ่งซ้ำซาก ที่วนเวียนอยู่กับการลอกเลียนแบบสิ่งเก่า ๆ (จันทนี เจริญศรี, 2544: 14-15)

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายเพิ่มเติมว่า

ในบริบทกระแสความคิดแบบลัทธิหลังสมัยใหม่เป็นกระแสความคิดในเชิงบูรณาการที่ ผสานสรรพความคิด ชีวิต ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ศาสตร์และศิลป์ เข้าไว้ด้วยกัน เป็นแนวความคิดแบบองค์รวมที่ศิลปะหรือศาสตร์อื่นใดมิได้แยกอยู่อย่างรัฐ อิสระ ต่างเป็นส่วนหนึ่งของกันและกัน พึ่งพาอาศัยกัน ลัทธิหลังสมัยใหม่ได้สะท้อนให้เห็นกระแสการเปลี่ยนแปลงความคิดความเชื่อมากมายหลายด้านในปัจจุบัน ให้ความสัมพันธ์ที่มีความสมดุลระหว่างสมองซีกตรรกะ เหตุผล ตัวเลข และสมองซีกจินตนาการ สร้างสรรค์ อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 50)

โดยสรุปแล้ว แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่เชื่อแนวคิดทฤษฎีใดแนวคิดอย่างตายตัว แต่เน้นเสรีภาพทางความคิดจึงนำมาซึ่งความหลากหลายในการคิดสร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ศิลปะหลังสมัยใหม่ยังเด่นชัดในเรื่องการสร้างสรรค์ที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ โดยบูรณาการศิลปะหลายแขนงไว้ด้วยกันในองค์ประกอบการแสดง ทั้งบทการแสดง การออกแบบลีลาการ การออกแบบเครื่องแต่งกาย เสียงประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง และการใช้พื้นที่ในการแสดง เพื่อช่วยในการสื่อสารความคิดของผู้วิจัยและเกิดผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่มีความแปลกใหม่ต่อไป

2.7 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

ปลายคริสต์สตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 ได้มีการเปลี่ยนแปลงทางความคิดของศิลปิน ด้วยการไม่เห็นด้วยหรือเริ่มต่อต้านความเป็นระเบียบแบบแผนของบัลเล่ต์ ต้องการสร้างผลงานที่นอกกรอบจากความคลาสสิคและฉีกแนวไปจากเดิม เหตุผลดังกล่าวทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงลักษณะรูปแบบของผลงานการเต้นรำตามความคิด ปรัชญา หรือเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปินแต่ละยุคสมัย ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงศิลปินนักเต้นรำและผู้ออกแบบท่าเต้นที่โดดเด่น และมีอิทธิพลศิลปินรุ่นหลัง ดังนี้

อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan ค.ศ.1878-1927) ถูกยกให้เป็น มารดาของการเต้นสมัยใหม่ เธอเชื่อว่า การเคลื่อนไหวควรสร้างจากธรรมชาติ การพัฒนาเทคนิคเบื้องต้นในการเคลื่อนไหวของ Isadora Duncan ประกอบด้วย การเหวี่ยง (swing) , การกระโดด (hopping) , การวิ่ง (running) , การข้าม (skipping) , การกระโจน (leaping) Isadora พยายามที่จะปลดปล่อยร่างกายจากข้อจำกัดของบัลเล่ต์และสร้างรูปแบบใหม่อย่างแท้จริงของการเต้นรำ (Ambrosio, 1999: 70) นอกจากนี้ ดันแคนยังเป็นเจ้าของทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ หรือฟรีสปิริต (free spirit) ที่ใช้เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ทุกคนให้การยอม รับมาจนทุกวันนี้ ดันแคนค่อนข้างเปิดรับอิสรภาพทางความคิดของสตรีที่มีต่อเรื่องของความรัก และยังให้การสนับสนุนการเรียกร้องสิทธิสตรีในเรื่องการปกครองบุตร ธิดา (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 109-110)

มาธา เกรแฮม (Martha Graham ค.ศ.1894-1991) เป็นผู้มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาของโมเดอร์นดานซ์ สิ่งแวดล้อมในครอบครัวของเกรแฮมมีอิทธิพลต่องานของเธอ เช่น อารมณ์ของการถูกประทุษร้ายอย่างข่มขืนและความอดกลั้นความรู้สึกเอาไว้ภายในซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับการเป็นผู้ประพฤติปฏิบัติอยู่ในกรอบของขนบธรรมเนียมของเพียวริแทน (Puritan Tradition) งานส่วนใหญ่ของเกรแฮมจะแสดงออกถึงความรู้สึกทุกข์ทรมานจากภายในซึ่งสะท้อนออกมาให้เห็นในการแสดง ส่วนเทคนิคการเต้นของเกรแฮมจะเน้นการหายใจซึ่งถือเป็นการปฏิบัติขั้นพื้นฐานของการ เคลื่อนไหวทั้งมวล (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 116-117) “ท่าที่มีชื่อเสียงคือท่าเกร็งกล้ามเนื้อที่เรียกว่า คอนแทรกชั่น (contraction) ที่จะต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็วบังคับกล้ามเนื้อท้องให้โค้งตัว ดันกระดูกสันหลังให้โค้งและท่าผ่อนคลายที่เรียกว่า รีลีส (release)” (Robert & Hutera, 1988: 66)

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่าปี 1927 เกรแฮมจัดตั้งโรงเรียนนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (The Martha Graham school of contemporary dance) ซึ่งยังคงเปิดสอนอยู่จนถึง

ปัจจุบัน และ คณะเต้นประกอบด้วยผู้หญิงล้วน ต่อมาคณะเต้นของเธอก็ขยายตัวขึ้นซึ่งได้เปิดรับนักเต้นชายเพิ่มขึ้น การเต้นของเกรแฮม ส่วนใหญ่จะเป็นละครเชิงจิตวิทยา ซึ่งมีรากฐานจากตำนานของกรีก ผู้บุกเบิกชาวอเมริกันและชาวอินเดียนอเมริกัน (Ambrosio, 1999: 71)

ดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey ค.ศ.1895-1958) และ ชาร์ลส์ ไวด์มัน (Charles Weidman ค.ศ.1901-1975) เป็นผู้พัฒนาเทคนิคการเต้นที่มีแบบฉบับชัดเจนในเรื่องของการล้มลงสู่พื้น การพยุงตัวลุกขึ้น (fall & recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎแรงโน้มถ่วงของโลก (law of gravity) งานของฮัมเฟรย์จะดูค่อนข้างยาก แฝงไปด้วยความแปลกและลึกลับ ฮัมเฟรย์จะให้ความสนใจในความเป็นมนุษย์และปัญหาของมนุษย์เองที่ไม่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการเต้น (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 119-120)

แฮมเฟรย์และรูท เดนิช (Ruth St. Denis) ได้พัฒนาเทคนิคที่รู้จักกันคือ การสร้างภาพทางดนตรี (music visualization) ในบริบท รูปแบบ และจังหวะของการเคลื่อนไหว ที่สอดคล้องกับบทกวีของบทเพลงทั้งรูปแบบและจังหวะ (Ambrosio, 1999: 71)

เมอร์ซ คันนิงแฮม (Merce Cunningham ค.ศ.1919) เป็นหนึ่งในศิลปินนิวดานซ์ (new dance) การเคลื่อนไหวของเขาเกิดจากการที่ไม่ได้ตั้งใจออกแบบแต่จะเกิดขึ้นจากความ คิดที่เกิดขึ้นขณะนั้นอย่างแทบไม่มีเหตุผล ทฤษฎีของเขาบัญญัติไว้ว่า นาฏกรรม ดนตรี การออกแบบจะเป็นอิสระจากกัน เพียงแต่นำมาแสดงในเวลาเดียวกันและขณะเดียวกันเท่านั้น (นราพงษ์ จรัสศรี,2548:127) นอกจากนี้คันนิงแฮมไม่เชื่อว่าการเต้นรำที่แท้จริงนั้นจำเป็นต้องอาศัยแก่น เรื่องหรือรูปแบบใด ๆ มาเจือปน โดยแนวคิดที่สำคัญของคันนิงแฮมได้มุ่งหมายไปที่ความเชื่อว่า “การเคลื่อนไหวเพื่อประโยชน์แห่งการเคลื่อนไหว” (movement for movement’s sake) ดังนั้นการเคลื่อนไหวจึงควรยึดถือเป็นเป้าหมายหลักของนาฏยศิลป์มากกว่าที่จะ มุ่งเน้นการอธิบายเรื่องราวต่อผู้ชม (Ambrosio, 1999: 65)

เดวิด กอร์ดอน (David Gordon ค.ศ.1936) ศิลปินโพสต์โมเดอร์นดานซ์ที่นราพงษ์ จรัสศรีได้เคยร่วมงานเมื่อครั้งที่ยังเป็นนักเต้นของคณะ เอกเทมโพรารีดานซ์เธียเตอร์ (Extemporary dance theatre) ในปี ค.ศ. 1984-87 ณ กรุงลอนดอนในชุด ฟิลด์ สตัดดี (Field Study) ในปี ค.ศ. 1984 และ บาร์ค แอน ออฟเฟน บาร์ค (Bach and Often Bach) ในปี ค.ศ.1987 กอร์ดอน ไม่ได้อ้างว่าตนเองเป็นผู้ออกแบบท่าเต้น (choreographer) แต่จะเรียกตนเองว่าเป็น “ผู้สร้าง” (constructor) ออกแบบงานเต้นรำโดยยึดติดกับความไม่เป็นทางการ จนบางครั้งทำให้ดูเป็นการแสดงที่เกิดจากความบังเอิญซึ่งแสดงออกมาโดยไม่ได้เจตนา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 4 เมษายน 2557)

พีน่า เบาส์ (Pina Bausch ค.ศ.1940) เป็นนักออกแบบท่าเต้นที่ค้นพบภาษากาย โดยปฏิเสธความงามและความกลมกลืนในแบบคลาสสิค กลับไปที่ความงามตามธรรมชาติของการเคลื่อนไหว มุ่งเน้นไปที่รูปแบบลายเส้นที่เล็กที่สุด ของการเคลื่อนไหว ขา สะโพก ไหล่ และสามารถใช้ทุกส่วนของร่างกายให้เคลื่อนไหวได้ด้วยการใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน การด้นสด การแสดงกับสถานการณ์จริงกระตุ้นให้ผู้ชมรู้สึกร่วมกลายเป็นลักษณะเฉพาะของผลงาน ที่มุ่งให้ความสำคัญกับการแสดงออกทางอารมณ์ด้วยการเคลื่อนไหว โดยงานของเธอมักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับความเป็นมนุษย์ โดยเฉพาะความสัมพันธ์ของหญิงและชาย (Bremser, 1999: 25-27)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “ลักษณะที่โดดเด่นของ พีน่า เบาสช์ คือ การนำเสนอผลงานโดยใช้ความสดจากอารมณ์ของนักแสดงหรือความจริงของสถานการณ์ที่เกิดขึ้นบนเวที (real situation)” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

ลูซินดา ไชล์ส (Lucinda Childs ค.ศ.1940) “ได้สร้างสรรค์งานในแบบของงานทดลองซึ่งนับเป็นลักษณะเฉพาะของโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ที่มีรูปแบบเรียบง่ายและจะใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด” (Robert & Hutera, 1988: 199)

ลอรา ดีน (Laura Dean ค.ศ.1945) “สร้างสรรค์ผลงานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ ท่าเต้นที่ดูเป็นสามัญ แบบเรียบง่าย ซ้ำไปซ้ำมา (repetitive movement) สร้างและเปลี่ยนรูปแบบ (pattern)” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 140)

สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton ค.ศ.1993) บิดาแห่ง เทคนิคบอดี้คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Body contact improvisation) ศิลปินโพสต์โมเดอร์นดานซ์อีกคนหนึ่งที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้เคยร่วมงานในชุด ออดิเบิล ซีเนอรี (Audible scenery) ในปี ค.ศ. 1986 เมื่อครั้งที่ยังเป็นนักเต้นของคณะ เอกเทมโพรารีดานซ์เธียเตอร์ (Extemporary dance theatre) ณ กรุงลอนดอนในปี ค.ศ. 1984-87 อัลเลน โรเบิร์ทสันและโดนัลด์ ฮูเตอรากล่าวถึง สตีฟ แพกซ์ตัน ว่า “เป็นผู้คิดค้นเทคนิคบอดี้คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Body contact improvisation)” (อ้างถึงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 139) ซึ่งเป็นการเต้นรำแนวใหม่ที่ใช้น้ำหนักของร่างกายให้มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติของแรงโน้มถ่วงโลก ขณะที่ฟรานคลิน (Franklin) อธิบายว่า “คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น เป็นการเรียนรู้ทางกายภาพเกี่ยวกับ การผลัก การสะท้อนกลับ น้ำหนัก และปฏิกิริยาตอบสนอง ซึ่งมาจากความพยายามที่จะผสมผสานการเต้นระหว่างสองคน การด้นสด และศิลปะการต่อสู้” (Franklin, 1996: 57)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึง ศิลปินนักเต้นรำและผู้ออกแบบท่าเต้นในยุคโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (post-modern dance) ว่า

> ศิลปินในยุคโพสต์โมเดอร์นดานซ์จะเริ่มขจัดท่าทางที่มีแบบแผน มีเทคนิคการเต้นที่มาจากการฝึกฝนมาสู่การละทิ้งเทคนิคเหล่านั้น โดยใช้ท่าทางแบบเรียบง่ายและใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด (minimalistic movement) มีการเคลื่อนไหวด้วยท่าทางธรรมดาสามัญจากชีวิตประจำวัน (everyday movement) ทั้งนี้ นักแสดงต้องมีความน่าสนใจ มีประสบการณ์การเรียนรู้ที่หลากหลายจึงจะสามารถเลือกใช้หรือจัดวางร่างกายให้เคลื่อนไหวได้ดูเป็นธรรมชาติ ในบางกรณีผู้ออกแบบท่าเต้นอาจต้องการนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานหรือทักษะการเต้นมาก่อน ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ออกแบบการแสดง แต่อย่างไรก็ตามกรณีดังกล่าวก็ต้องมีผู้กำกับควบคุมการเคลื่อนไหวของนักแสดง ให้เป็นไปตามความต้องการของแนวคิดในงานนั้น ๆ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 4 เมษายน 2557)

จะเห็นได้ว่ารูปแบบของงานนาฏยศิลป์มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาตามยุคสมัย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาและนำแนวคิด เทคนิค รูปแบบการนำเสนอของศิลปินที่มีความสอดคล้องกับหัวข้อการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ได้แก่

อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) เจ้าของทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ (free spirit)

มาร์ธา แกรแฮม (Martha Graham) ในเทคนิคการเต้น ท่าเกร็งกล้ามเนื้อที่เรียกว่า คอนแทรกชั่น (contraction) และท่าผ่อนคลายที่เรียกว่า รีลีส (release)

ดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) ในเทคนิคการเต้น การล้มลงสู่พื้นและการพยุงตัวขึ้น (fall and recovery) การหยุดนิ่ง (motionless) และใช้หลักพื้นฐานด้านธรรมชาติวิทยาเรื่องกฎแรงโน้มถ่วงของโลก (law of gravity)

รวมถึงการเคลื่อนไหวด้วยท่าทางธรรมดาสามัญจากชีวิตประจำวัน (everyday movement) ตามแนวคิดของยุคโพสต์โมเดอร์นดานซ์ มาใช้เป็นแนวทางการออกแบบลีลาในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้

2.8 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความหมายของนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คือ “งานที่พัฒนาขึ้นมาจากจุดเร้า หรือแรงบันดาลใจ แล้วพัฒนาขึ้นมาเป็นงานนาฏยศิลป์ ความสร้างสรรค์มากน้อยต่างกันขึ้นอยู่กับศิลปิน หากไม่มีกรอบหรือกฎเกณฑ์ใด ๆ ผู้สร้างงานก็จะมีอิสระทางความคิด

สร้างสรรค์มากขึ้นด้วย" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 4 เมษายน 2557) เรื่องของนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้แบ่งสิ่งที่ได้ค้นพบออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

2.8.1 ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในมุมมองเกี่ยวกับผู้หญิง

จากการศึกษาผลงานวิจัย เรื่อง เกณฑ์มาตรฐานศิลปินต้นแบบแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยศึกษาวิเคราะห์ตามเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ได้แก่ จิตวิญญาณ รสนิยม ประสบการณ์ จรรยาบรรณ ปรัชญา ความสามารถหลากหลาย เป็นผู้นำและบุกเบิก ความสามารถในการสร้างสรรค์ และความสามารถในการถ่ายทอด ผู้วิจัยพบว่า นราพงษ์ จรัสศรี เป็นศิลปินผู้มีคุณสมบัติดังกล่าวอย่างครบถ้วน อีกทั้งยังเป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ที่มีเนื้อหาหรือมุมมองเกี่ยวกับผู้หญิงไว้เป็นจำนวนมากทั้งที่จัดแสดงในประเทศไทยและในระดับนานาชาติ นอกจากนี้ จิรายุทธ พนมรักษ์ ได้ศึกษาเอกลักษณ์ไทยในงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี และสรุปลักษณะของศิลปินที่มีเอกลักษณ์ ได้ดังนี้

1) ประสบการณ์และระยะเวลาในการทำงานที่ต่อเนื่อง
2) ความเป็นไทย
3) ความมีจริยธรรม คุณธรรมที่ดี เป็นแบบอย่างที่ดีต่อสังคม
4) คุณภาพผลงานเป็นที่ยอมรับของผู้ที่มีความรู้ของบุคคลในวงการ
5) ความเป็นผู้นำและผู้บุกเบิก
6) ความมีอิทธิพลหรือผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางความคิด วิถีชีวิต
7) ความเป็นผู้อุทิศตนเพื่องานศิลปะ
8) ผลงานที่มีคุณภาพในทางสุนทรียะ
9) การวางตนเป็นศิลปินที่เหมาะสม
10) การบริหารการจัดการในวิชาชีพ
11) รสนิยมและทัศนคติ
12) จำนวนงานที่ทำสอดคล้องกับคุณภาพ
13) ความมีแรงขับ
14) ศิลปินที่เปิดกว้างและมีความสามารถหลากหลาย
15) ความศิลปินที่หายาก
16) ความเป็นผู้มีเอกลักษณ์

(จิรายุทธ พนมรักษ์, 2553: 93-94)

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่มีมุมมองเกี่ยวกับผู้หญิงของ นราพงษ์ จรัสศรี ในช่วง เวลาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 - 2556 เพื่อศึกษาหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ไว้ดังนี้

1) ผู้ชายเจ้าชู้ (Butterfly Man) **พ.ศ**.2527

"ผู้ชายเจ้าชู้" เป็นการเต้นเดี่ยว ในเพลงลูกทุ่ง ชื่อ "หยุดก่อนผู้ชายเจ้าชู้" ซึ่งเพลงนี้ได้เป็นแรงบันดาลใจสำหรับนักร้องหญิงที่ร้องเพลงเพื่อต่อว่า ผู้ชายที่ชอบจีบผู้หญิงหลาย ๆ คน เนื้อเพลงท่อนสั้น ๆ นี้เอง ใช้เป็นตัวเชื่อมระหว่างการแสดงของคณะเอกส์เทมโพรารี ดานซ์เธียเตอร์ (Extemporary dance theatre) คือ โคโค โลโค (Coco Loco) และ อัมโบร อีเลคทริค (Ambro Electric) ผู้เขียนถูกรับเชิญให้พัฒนางานเพื่อเชื่อมต่อการแสดงในรูปแบบของ คาบาเร่ต์ ของ อิมิลีน เครด ซึ่งเป็นผู้จัดการด้านศิลปะของคณะเอกส์เทมโพรารี ดานซ์เธียเตอร์ อิมิลีนรู้ว่านราพงษ์มีประสบการณ์ทางด้านคาบาเรต์โชว์ และสามารถสร้างงานที่จะสามารถหยิบยื่นเอาความตลกขบขันเข้าสู่การแสดงได้ ในการแสดงนี้ได้มีการยกพื้นเวทีสี่เหลี่ยมขนาด 1.5 เมตรขึ้น ซึ่งมีราวจับเพื่อไม่ให้นักแสดงตกลงไป ในการแสดงตนได้ร้องเพลงนี้แบบสดพร้อมวงดนตรีและแสดงลีลาท่าเต้นอยู่บนเวที เล็ก ๆ แม้ว่าผู้ชมชาวอังกฤษจะไม่สามารถเข้าใจในเนื้อหาของเพลงได้ แต่พวกเขาก็พบว่างานชิ้นนี้มีความสนุกสนาน ด้วยท่าเต้นที่ค่อนข้างจะแปลกประหลาด มักจะเป็นที่ประหลาดใจและตลกขบขันในบางครั้ง เช่นเดียวกับการเต้นกับราวจับในรูปแบบต่าง ๆ ในการแสดงมักจะใช้การแสดงออกทางด้านสีหน้า ด้วยวิธีการใช้มือดึงหน้าให้มีรูปร่างต่าง ๆ เพื่อสื่อความคิด อารมณ์โกรธของผู้หญิงที่ตำหนิดุด่าว่าคนรักของเธอ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 เมษายน 2557)

2) กระโปรง (SKIRTS) **พ.ศ**.2525

ผลงาน ชุด "กระโปรง" (skirts) ได้พัฒนามาจากผลงานนาฏยศิลป์การละคร (dance theatre) ที่เกี่ยวกับวงจรชีวิตของผู้หญิง ซึ่งกล่าวถึงผู้หญิงต่างลักษณะและต่างมุมมองกัน ในรอบปฐมทัศน์ที่ เมือง ลิเวอร์พู ล การแสดงชิ้นนี้ได้ถูกออกแบบสำหรับนักแสดงผู้หญิง 3 คน ซึ่งทำงานเป็นนักเต้นให้กับคณะสไปรัล ในเวลานั้น ซึ่งได้แก่ แคโรไลน์ รอมเมอเลอร์ (Caroline Roemmeler) จากลอนดอน สเตนวา พาลซัน (Steinvor Palsson) จาก ไอซ์แลนด์ และ จอยซ์ สปริงเกอร์ (Joyce Springer) จาก สหรัฐอเมริกา เปิดแสดงรอบปฐมทัศน์ ในปี ค.ศ.1982 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เกิดการเต้นแนวใหม่ที่เรียกว่า นิวดานซ์ (new dance) เป็นการพัฒนาของการเต้นแบบโพส-โมเดิร์น (post-modern) ซึ่งไม่เน้นความสวยงาม ความมีระเบียบแบบแผนเหมือนกับการเต้นแบบ คลาสิค แนว

การเต้นที่ต่อต้านรูปแบบ ความสวยงามและรูปแบบการเคลื่อนไหวที่สุภาพสละสลวยของบัลเลต์และนาฏยศิลป์แบบคลาสสิคอื่น ๆ แต่กลับนิยมการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับการใช้ชีวิตประจำวันโดยทั่วไป เช่น การเดินธรรมดา ท่าหยุดนิ่งในระยะเวลาที่ยาวนาน และลักษณะทั่วไปของการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน การแสดงในแนวอาวองค์การ์ด (avant-garde) ไม่ได้รับการตอบรับที่ดีที่สุดจากผู้ชมในงานเทศกาลคลอริโอกราฟิชิชเชอร์ เวตเวอเวิบ เฟสติเวิล (Choreographishischer Wettbewerb Festival) เมืองโคโลญจ์ หรือ เคิร์น (Cologne) ประเทศเยอรมันตะวันตก แต่ได้รับการยอมรับในลิเวอร์พูล (Liverpool) และอัมเตอร์ดัม (Amsterdam)

ภาพที่ 2.1 การแสดงชุด กระโปรง (skirts) โดย นราพงษ์ จรัสศรี

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของ นราพงษ์ จรัสศรี

เมื่อครั้งที่ทำการพัฒนาชิ้นงาน นราพงษ์ จรัสศรีต้องการที่จะนำเสนอความแตกต่างในแง่มุมของความเป็นผู้หญิงซึ่งมี บทบาทที่สำคัญที่มีส่วนเกี่ยวข้องในชีวิตของตน คือ แม่และเพื่อนร่วมงานในคณะนาฏยศิลป์ที่เคยร่วมทำงานมา โดยแบ่งชิ้นงานเป็น 3 ส่วน แต่ละส่วนพัฒนาความคิดของความแตกต่างของผู้หญิงแต่ละประเภท การแสดงใช้เวลา 30 นาที เริ่มต้นด้วยการแนะนำนักเต้น 3 คน ที่เป็นตัวแทนของผู้หญิง 3 แบบ เริ่มต้นการแสดงโดยให้ทั้งสามอยู่บนพื้นลีลาการเคลื่อนไหวที่ดูเป็นการแสดงออกถึงผู้หญิงธรรมดาโดยทั่ว ๆ ไป นักแสดงทั้ง 3 นอนตะแคง

ตัวบนพื้น โดยใช้ลีลาท่าทางของการขยับของสะโพกที่ดูเอวบางร่างน้อยของทั้ง 3 คน ในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน การจัดองค์ประกอบของร่างกายของเธอ จะใช้ส่วนโค้งเพื่อแสดงถึงความเป็นสตรีเพศ นักแสดง 3 คนเข้าสู่เวทีโดยเคลื่อนผ่านอุปกรณ์ที่เป็นกรอบม่านที่ตั้งอยู่ทางซ้ายของ เวทีด้านหลัง บนทิศทางที่เป็นสัญลักษณ์ของการละครสมัยใหม่ กรอบที่มีลักษณะเฉพาะราวจับ และมีความเรียบง่าย สามารถใช้ฟังก์ชั่นได้จำนวนมากระหว่างการแสดง ในหลายช่วงนักแสดงแสดงถึงฉากหลังที่ผู้หญิงจะแต่งตัว แต่กรอบนั้นสามารถมองทะลุเห็น หลาย ๆ ฟังก์ชั่นของกรอบนั้นยังแสดงถึง ต้นไม้ บ้าน ประตู กระจก และกรอบรูป ผลงานในตอนนั้นถูกพัฒนาขึ้นเป็น 3 การแสดงเดี่ยวด้วยแนวคิดที่เรียบง่าย ดังนี้

การแสดงเดี่ยว ชุดที่ 1 “แม่”

การแสดงชุดนี้ เป็นการแสดงออกให้เห็นถึงความเป็นแม่ในตัวของผู้หญิง ท่าทางการเต้นจะมีรูปแบบคือการอยู่บนที่สูงแล้วค่อย ๆ ลงสู่พื้น เสมือนดิน และสงบด้วยท่านั่งที่อยู่บนพื้น ซึ่งได้แนวคิดมาจากพระแม่คงคาเทพแห่งน้ำทางเอเชีย แม่ศักดิ์สิทธิ์อุปมาเป็นแม่น้ำ ผู้ให้แห่งชีวิตและสัญลักษณ์แห่งการชำระล้างและการอุ้มชู สไตล์การเต้นทำให้เข้าใจโดยมีอิทธิพลแบบตะวันออกชัดเจนและอ้างอิงถึง มาร์ธา เกรแฮม (Martha Graham) ซึ่งตัวเธอได้รับอิทธิพลการเต้นในแบบประเพณีนิยมตะวันออก นักเต้นอยู่บนพื้น การเคลื่อนไหวของเธอแสดงถึงความอบอุ่น เธอรู้สึกสบายที่อยู่บนพื้น รู้สึกปลอดภัยและมั่นใจเช่นเดียวกับบทบาทของตัวเองดั่งเป็นแม่ พลังของเธอได้รับการส่งเสริมเหมือนพลังที่ได้จากโลกหรือแผ่นดิน อารมณ์ถูกกำกับด้วยดนตรีสุโขทัย ที่เรียบเรียงสำหรับรำไทยโดยอาจารย์มนตรี ตราโมท งานชิ้นนี้ถูกวางอยู่บนรากฐานของการยึดถือพุทธศาสนาในยุคสุโขทัย รูปทรงโค้งรูปแบบวงกลม และความต่อเนื่อง แสดงออกถึงความเป็นตัวตนของผู้หญิงอย่างมาก ตัวอย่างเช่น การแอบอิงนักเต้นที่อยู่เคียงข้าง การใช้ขาทั้งสองและงอเข่าเข้าด้วยกัน การงุ้มปลายเท้า การเน้นความโค้งเว้าของรูปร่างและสรีระของสตรี รูปทรงโค้งเหล่านี้ในทางกลับกันถูกเน้นให้เห็นถึงความอบอุ่นและธรรมชาติของ การปกป้องของแม่ นี่คือภาพของแม่ผู้ซึ่งปกป้อง ส่งเสริม ปลอบประโลม แต่บางครั้งก็แสดงออกไปในทางตรงกันข้าม เช่น ปลุกและฉุดดึงลูกของเธอไปทุกแห่งที่เธอคิดว่าลูกอยากไป เช่นเดียวกับรูปร่างโค้งที่โดดเด่นในท่าของศิลปินเดี่ยว นักเต้นอีกสองคนถูกนำมาใช้เพื่อย้ำโดยจัดเป็นรูปแบบวงกลมบนเวที พวกเขาเริ่มต้นจากด้านหลังศิลปินเดี่ยวและเดินอย่างละมุนละไม รอบตัวศิลปินเดี่ยว เริ่มต้นเดินเป็นวงกลมและสิ้นสุดบริเวณกรอบที่ศิลปินเดี่ยวเริ่มต้นการแสดง ขณะเดียวกันที่ศิลปินเดี่ยวค่อย ๆ เคลื่อนไปกลางเวที วงกลมเหล่านั้นจะกลายเป็นจุดร่วมของวงกลมขนาดต่าง ๆ ที่ใหญ่ขึ้น ครอบคลุมและแสดงถึงพลังของมารดาแห่งสายน้ำ เคียงคู่กันด้วยวงกลมและแม่น้ำอันแสดงสัญลักษณ์ของ

ผู้หญิง ภายใต้การเคลื่อนไหวที่กว้างบนพื้น การออกแบบท่าเต้นให้ความเคารพต่อประเพณีอินเดีย (พิธีที่เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องเจ้าแม่คงคาตั้งแต่ต้น) ในอันที่โลกและความ จริงของธาตุต่าง ๆ ถูกรับรู้อยู่แล้วด้วยความคารวะและจงรักภักดีก่อนที่จะมี การแสดงใด ๆ

การแสดงเดี่ยว ชุดที่ 2 "ลูกสาววัยรุ่น"

ศิลปินเดี่ยวลำดับสองนำเสนอเกี่ยวกับสาววัยรุ่นหรือ "ลูกสาว" เธอมีบุคลิกที่ดูระแวดระวังอ่อนไหว ค่อนข้างเหมือนเด็กและขี้อาย ซึ่งขัดแย้งกับช่วงก่อนหน้านั้น ศิลปินเต้นด้วยเท้า แต่ที่สำคัญการเต้นนั้นไม่ตั้งตรง การเคลื่อนไหวค่อนข้างเล็กน้อย และแสดงออกถึงคนที่มีความระมัดระวังรอบคอบอยู่ตลอดเวลา สองนักแสดงสมทบแอบมองจากกรอบ ย้ำให้เห็นชีวิตถึงชีวิตของเด็กสาวในโลกส่วนตัว ศิลปินเดี่ยว คือ สเตนวา พัลซัน (Steinvor Palsson) จาก ไอซ์แลนด์ "เด็กสาวชาวทุ่ง" ผู้ซึ่งบางเวลามีบุคลิกแบบเด็กทำให้เธอทำได้ดีในบทบาทนี้ การเคลื่อนไหวได้แรงบันดาลใจจากบริเวณที่กว้างใหญ่ของพื้นที่ทำงานของหญิง ชาวไทยในทุ่งนา และเป็นสภาพทั่วไปของหญิงไทยในชนบท ให้ความรู้สึกไปพร้อมกับเพลงไทยเดิม ในจังหวะและท่าทางที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

การแสดงเดี่ยวชุดที่ 3 "ประสบการณ์หญิงแก่"

ในตอนที่ 3 นี้ ถูกสร้างสรรค์ขึ้นสำหรับ จอยซ์ สปรินเจอร์ (Joyce Springer) ชาวอเมริกันที่เต็มไปด้วยพลังซึ่งขณะนั้นเธอเต้นให้กับคณะสไปรัล (Spiral) ในตอนนี้จะเห็นพัฒนาการของความแน่วแน่ของผู้หญิงที่มีความคิดที่เป็นอิสระ ไม่ขึ้นต่อสิ่งใด โดยเฉพาะ การพยายามสร้างภาพของผู้หญิงที่เป็นตัวของตัวเองเต็มที่ด้วยบุคลิกที่เข้ม แข็ง ที่บางครั้งอาจเจอเรื่องราวที่หนักแต่ต้องเก็บความรู้สึกเกี่ยวกับสามีไว้ ในทางตรงข้ามการเคลื่อนไหวแบบปานกลางและจัดร่างกายทั้งหมดให้ตรงน้อยกว่า ศิลปินก่อนหน้านี้ เป็นการนำเสนอถึงการแสดงออกถึงผู้มีความเชื่อมั่นในตัวเองและเปิดตัวเองสู่ โลกกว้าง การใช้ร่างกายที่ตรงและการเคลื่อนไหวที่โดดเด่นยิ่งขึ้นและเซ็กซี่ด้วยการเขย่าสะโพกและไหล่ วงท่าถูกหยิบยืมและปรับใช้จากยักษ์ทศกัณฑ์ในนาฏศิลป์ไทย เธอยืนด้วยมือด้วยด้านข้างของซี่โครง นิ้วชี้ลง (ขณะที่ทศกัณฑ์ใช้กำปั้น) ขยายพื้นที่ว่างของเธอและบ่งบอกความหมายถึงการมีพลัง ผู้หญิงคนนี้ออกจากพันธะของโลกทั่วไป ไม่กลัวที่จะถูกกล่าวถึงทั้งสิ้น นักแสดงสนับสนุนเฝ้ามองกริยาของผู้หญิงคนนี้อย่าเปิดเผย เธอไม่รังเกียจที่จะเปิดเผยอารมณ์แม้แต่ความโกรธ และการแสดงนี้ถูกแสดงในจุดหนึ่งโดยความกล้าที่จะฉีกกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ของการเคลื่อนไหวของการเต้นสมัยใหม่ แต่มีการเคลื่อนไหวใหม่อย่างสมบูรณ์จากขนบนิยมการแสดงแบบคลาสสิก ดนตรีประกอบการแสดงในตอนนี้ ใช้เพลงลพบุรี ให้ความรู้สึกที่เข้มแข็ง เร็วและมั่นใจ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 เมษายน 2557)

3) ปาร์ฟูม (Parfum) **พ.ศ**. 2532

“ปาร์ฟูม” มาจากคำว่าน้ำหอมในภาษาฝรั่งเศส เป็นการแสดงที่มีความยาวประมาณ 90 นาทีเป็นการแสดงของนักเต้นที่เชี่ยวชาญและมีเทคนิคการเต้นขั้นสูง 8 คน ชื่อเรื่องได้ถูกเลือกเพราะสามารถใช้เป็นสัญลักษณ์ของผู้หญิงและมุ่งเน้นที่ วงจรประสบการณ์ชีวิตของผู้หญิง เป็นการผสมผสานดนตรีไทย โดยการเรียบเรียงของนิโน โรต้า (Nino Rota) และดนตรีพื้นบ้านกรีซ การแสดงพรรณนาถึงความแตกต่างที่หลากหลายของบทบาทตัวละครผู้หญิงที่เป็นแม่ ลูกสาว น้องสาว ภรรยา คนงาน และโสเภณี

ภาพที่ 2.2 การแสดงชุด ปาร์ฟูม (parfum) **โดย นราพงษ์ จรัสศรี**

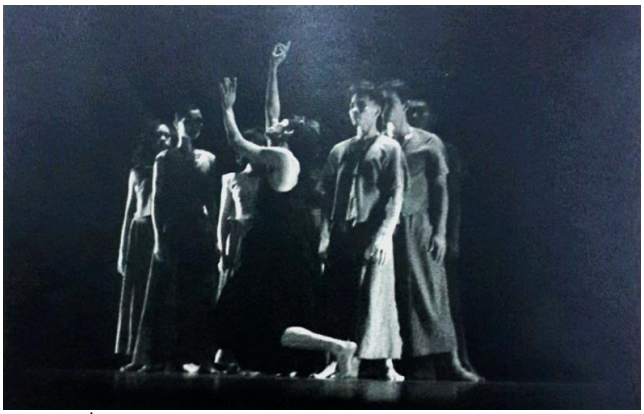
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของ นราพงษ์ จรัสศรี

นราพงษ์ จรัสศรีกล่าวว่า“ปาร์ฟูม” ได้แรงจูงใจจากการทุ่มเททำงานเพื่อแม่ ผู้หญิงที่ตนให้ความเคารพอย่างที่สุด และสำหรับผู้หญิงทุกคนในโลก งานชิ้นนี้ถูกสร้างจากความคิดที่พัฒนามาจากผลงานชิ้นก่อน “กระโปรง”โดยเฉพาะในตอนที่ 3 แต่ด้วยแรงบันดาลใจจากพลังและความทรงจำในฉากสะเทือนใจของภาพยนตร์เรื่อง ซอร์บา เดอะ กรีก (Zorba the Greek) ในปี ค.ศ.1964 ทำให้คิดถึงผู้หญิงอีกร้อยพันที่ไม่ได้รับความยุติธรรมและตกเป็นแพะรับบาป ถูกกีดกันและลงโทษ ซึ่งเกิดขึ้นบ่อย ๆ ในสังคม ที่ค่อนข้างไม่ให้ความสนใจกับความคับข้องใจของผู้หญิงที่อ่อนต่อโลกมากกว่า ที่จะตื่นขึ้นมาเผชิญหน้ากับปัญหาจริง ๆ ที่ต้องการรับการแก้ปัญหา โดยเฉพาะกลุ่มโสเภณีในไทย ซึ่งมีความรู้ค่อนข้างน้อย การแสดงบทบาทด้านที่เลวร้ายของการพัฒนาเศรษฐกิจไทยและเพียงเพื่อจุดหมายด้าน การท่องเที่ยวนับตั้งแต่สงครามอินโดจีน แทนที่จะถูกรับรู้แต่กลับถูกประจานโดยสังคมส่วนใหญ่ บุคคลผู้ได้รับผลประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อมจากการเพิ่มจำนวนของนักท่อง เที่ยวเก็บเกี่ยวผลประโยชน์และภาพที่ปรากฏต่อนานาชาติส่งผลกระทบต่อชื่อเสียงที่ดีงามของประเทศไทย ว่าเป็นผู้หญิงใจง่ายอันเป็นที่โปรดปรานของทหารอเมริกันที่รบในเวียดนาม การแสดงชุดนี้พยายามที่จะเสนอสภาพของผู้หญิงมากมายที่ต้องสละตัวเอง แต่กลับถูก

ตำหนิและต่อต้านจากสังคม ถูกเอาเปรียบจากผู้ชาย รับเคราะห์และโชคร้าย “ตายในร่างที่มีชีวิต” และยังเป็นตัวแทนของผู้ที่ใช้จ่ายเพื่อความสุขของชีวิต การเต้นสามารถมองเห็นศิลปะของภาษาร่างกาย เป็นรูปแบบศิลปะที่สามารถสื่อถึงความแตกต่างทางศิลปะในการใช้ชีวิตของมนุษย์ นักเต้นสามารถเขียนภาพบนเวทีแสดง ชักนำดนตรีและบทกวีไปในทางที่สามารถโต้ตอบบนพื้น ที่ว่างและแรงโน้มถ่วง พวกเขาเคลื่อนไหวแตกต่างบนเวที ร่างกายเป็นภาษาที่สามารถปะติดปะต่อด้วยรูปแบบศิลปะที่ยากยิ่ง ถ้ามองสู่ธรรมชาติเราเห็นการปะติดปะต่อของส่วนต่าง ๆ ที่แตกต่างกันสร้างสรรค์ ขึ้นจนเกิดสุนทรียภาพอันแสนประทับใจ สำหรับ “ปาร์ฟูม” ความคิดสำคัญคือร่างกายมนุษย์เสมือนประติมากรรมที่สร้างการเคลื่อนไหวได้ หลากหลายโดยได้แรงบันดาลใจจากต้นไม้ มีความสัมพันธ์กับผู้หญิงโดยอุปมาเหมือนแม่ของธรรมชาติ ซึ่งง่ายกว่ามนุษย์ทั่วไป ต้นไม้มีโครงสร้างที่สวยงามซึ่งสามารถสร้างความสัมพันธ์กับอารมณ์ของมนุษย์ ถ้ากิ่งก้านของต้นไม้โน้มลงต่ำ สามารถสื่อถึงความรู้สึกเศร้า พลาดหวัง ในทางกลับกัน กิ่งก้านที่คู่ชูสูงบานรับแสงตะวันชวนให้เกิดความรู้สึกท้าทาย อหังการ และมีความสุข เหมือนร่างกายของเราซึ่งแสดงความยืดตรง การขด และโค้งรูป ต้นไม้ยังคงเติบโตเปลี่ยนแปลงตามวัฏจักรของธรรมชาติ เช่นเดียวกับมนุษย์ แรงกระตุ้นจากธรรมชาติมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อชิ้นงาน โดยเฉพาะในกลุ่มงานที่เสนอเรื่องราวสังคมทั่วไป

ดนตรีประกอบการแสดงใน “ปาร์ฟูม” มาจากหลายแหล่งสะท้อนให้เห็นถึง แรงจูงใจและความต้องการที่จะอธิบายสถานการณ์ต่าง ๆ ของผู้หญิงทั่วโลก โดยใช้ดนตรีของ Mikis Theodorakis ซึ่งเป็นเพลงในภาพยนตร์เรื่อง ซอร์บา เดอะ กรีก (Zorba the Greek) ชิ้นงานยังใช้เพลงประกอบภาพยนตร์ของโนน่า โรต้า (Nino Rota) (จาก Fellini’ La Strada and La Dolce Vita) ร่วมกับดนตรีไทยเดิม

ภาพที่ 2.3 การแสดงชุด ปาร์ฟูม (parfum) โดย นราพงษ์ จรัสศรี



ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

ภาพรวมของการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบมีความยาว 90 นาที ถูกกำหนดโดยกลุ่มนักเต้นซึ่งขึ้นอยู่กับดนตรี โดยโนน่า โรต้า เป็นสัญลักษณ์ของชีวิตประจำวันในสังคมทั่วไป ในฉากเหล่านี้เป็นรูปแบบร่วมสมัย การเคลื่อนไหวได้รับแรงบันดาลใจจากต้นไม้ถูกใช้สร้างแนวคิดของชีวิตในสังคม ธรรมดาสามัญ ดนตรีของ Nino Rota ช่วยเน้นย้ำให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ผู้หญิงในที่ทำงาน (Women at work)

การแสดงจะเปลี่ยนเป็นฉากที่แสดงถึงผู้หญิงที่ทำงานหนักในบทบาทต่าง ๆ ที่ สะท้อนความวุ่นวายในสังคมนี้ ฉากนี้จะรวมไปถึงความกระตือรือร้นและความอ่อนโยนที่ชี้ให้เห็นการใส่ใจในการ ทำงานของผู้หญิงในวิธีที่แตกต่างกันและความตั้งใจที่จะทำเพื่อประโยชน์ส่วน รวม

การเติบโต (Growing up)

แสดงสัญลักษณ์การเติบโต “การค้นหาตัวตน” ศิลปินเดี่ยวหญิงเดิน ผ่านไหล่และสวนไปมาของนักแสดงชายสี่คน ในตอนต้น การเคลื่อนไหวเป็นแบบลังเล เป็นนัยของวิถีทางของเด็กหญิงในก้าวแรก แต่ในขณะเดียวกันฉากนี้ต้องการสื่อความหมายในอีกมุมหนึ่งด้วย นักแสดงหญิงใช้ท่าทางตรง แต่การก้าวค่อนข้างละเอียดอ่อน ขณะที่เธอค่อย ๆ ถูกยกขึ้นสูงเหนือนักแสดงชาย ซึ่งนักแสดงชายทั้งหมดเป็นฐาน หลังจากฉากนั้นเธอเดินในขณะที่ถูกยก กระทั่งยืนตรงในท่าเดินทำซ้ำกลับไปอีกด้านหนึ่งของนักแสดงชายคนหนึ่ง เป็นฉากที่แสดงความซับซ้อนของปฏิกิริยาระหว่างชายหญิง

การหาคู่ – คู่ – ความหลากหลายของมุมมอง (Finding a mate – Couples – Multiple perspective)

ฉากนี้ใช้นักเต้นสามกลุ่ม โดยใช้พื้นที่แยกกันสามส่วนของเวที ในส่วนหน้าของเวทีทางขวาจากมุมมองผู้ชม ผู้ชายและผู้หญิงนั่งข้าง ๆ กันบนม้ายาวหรือจะพูดว่าผู้หญิงนั่งข้าง ๆ ผู้ชาย ผู้ชายนั่งหันหน้าไปทางผู้ชมและพูดกับผู้ชม ขณะที่ผู้หญิงเปลี่ยนท่วงท่าตลอดเวลา เพื่อดึงดูดความสนใจและเพื่อให้ฝ่ายชายรับรู้ถึงแรงปรารถนาของเธอ แต่มันไร้ผล และเขายังคงไม่สนใจเธอต่อไป เขายังคงเย้ยหยันเธอกับผู้ชม เป็นตลกร้าย ในความพยายามที่ไร้ประโยชน์ในการหว่านเสน่ห์ มุมเล็ก ๆ ด้านหลังทางซ้าย มีนักแสดง 3 คนเคลื่อนไหวอย่างสอดกลมกลืนกัน สง่างามและตัวตรง เป็นสัญลักษณ์แห่งความสมดุลและบรรลุเป้าหมายของความสุขในชีวิตการแต่งงานและ การอยู่กับลูก ๆ พื้นที่ด้านหลังเวทีเป็นดินแดนแห่ง “บ้านแตก” ที่ผู้หญิงกรีดร้อง ถูกกระชากลากถูตามพื้นโดยชายผู้เป็นสามีกำลังทำลายภาพครอบครัวของเธอ ระหว่างการแสดงพื้นที่ทั้ง 3 ส่วนจะมองเห็นพร้อม ๆ กันทั้งเวที แสงและเสียงจะคอยจับที่จุดใดจุดหนึ่ง สลับไปมาสื่อถึงประสบการณ์ที่ผลัดเปลี่ยนเข้ามาในชีวิตของผู้หญิง

ตลกร้าย หญิงสาวที่ถูกทิ้ง (Black humour – The hanging girl)

ระหว่างสี่ฉากแรก เป็นฉากของหญิงสาวที่พยายามจะฆ่าตัวตายคนหนึ่งเข้าสู่เวที และปีนขึ้นม้านั่งที่มีท่าทางเหมือนแขวนคอตัวเอง ดนตรีของโนน่า โรต้า (Nino Rota) แสดงถึงความพยายามของเธอ อย่างไรก็ตาม เมื่อเธอตัดสินใจจะทิ้งตัวลงแต่ไม่ใช่ในความตายแต่ลงมาสู่อ้อมแขนของผู้ชาย และครั้งที่สามเมื่อเธอพร้อมจะแขวนตัวเอง กลับถูกผู้ชายยิงเธอแทน แทนที่จะจับเธอไว้เมื่อเธอหล่นลงมา ตอนนี้ได้รับเสียงหัวเราะและปรบมือของผู้ชมทั้งหมด แต่กระนั้นได้แสดงให้เห็นถึงความโน้มเอียงของผู้หญิงบางคนที่จิตใจอ่อนไหว เจ้าน้ำตาหรือแกล้งร้องไห้แบบ หมาป่าร้องไห้ เพื่อเรียกความสนใจ

เพลงแห่งการตั้งครรภ์ครั้งแรก (The song of the first who got pregnant)

เป็นฉากหนึ่งที่ใช้เพลงลูกทุ่งที่โด่งดัง “ดาวเรื่อง ดาวโรย” นักเต้นหญิงคนหนึ่ง ร้องเพลงนี้คนเดียว ขณะที่นักเต้นอื่น ๆ ใช้การเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน และหอบหิ้วดอกไม้ และเคลื่อนมันจากล่างสู่บนและกลับสู่ล่างอีกครั้ง

แกะดำ - การสบประมาทพวกแพะรับบาป (The black sheep-abuse of the outcast scapegoat)

ฉากต่อมาแสดงให้เห็นถึงบางสิ่งบางอย่างที่อาจจะเกิดขึ้นได้ของเด็กผู้หญิงคน หนึ่ง ซึ่งประสบการณ์เหล่านั้นอาจจะเกิดขึ้นกับผู้หญิงอีกหลายคนที่กลายเป็นแพะรับ บาปในสังคม คล้ายกับบุคลิกของวิโดว์ (Widow) ในภาพยนตร์ซอร์บา เดอะ กรีซ และคล้ายกับโสเภณีในประเทศไทย ศิลปินเดี่ยวซึ่งมาในความมืด มีแต่เงาที่ทำให้สามารถมองเห็นได้ หลังฉากทางขวา นักแสดงเหล่านี้กำลังแสดงเดี่ยว แต่เมื่อเขา (ผู้หญิง ที่ถูกแสดงโดยผู้ชาย) เข้าใกล้คนเหล่านั้น เขาแอ่นหลังเหมือนกลับคนเป็นลมและต้องการผู้ประคับประคองหรือรองรับ แต่กลับถูกผลักออกไป ศิลปินเดี่ยวฟื้นตัวขึ้นหลังจากนั้น และกลับมาสู่หน้าเวทีด้านซ้าย ด้วยความรวดเร็ว และแสดงเดี่ยวต่อไป ในการเต้นนั้นประกอบด้วยท่าทางการสั่นตะโพกและไหล่ ไม่แตกต่างจากศิลปินลำดับที่ 3 ใน Skirts บ่งบอกซึ่งความแข็งแรงเป็นอย่างยิ่ง ผู้หญิงที่มีความอิสระเสรี ผู้หญิงที่มีอิสระทางการเงินคนหนึ่ง แต่หล่อนหาเงินมาได้อย่างไร กลุ่มของนักเต้นอยู่ในความเงียบ เป็นช่วงเวลาที่สงบบนเวที ศิลปินเดี่ยวดูเหมือนกับคล้ายอยู่ในกระจก และตรวจสอบร่างกายของเธอเอง ก่อนที่จะพบกับผู้ชาย หลังจากที่ทุกคนหยุด ชายคนหนึ่งที่มองเห็นชุดสีดำ ที่คลุมอยู่บนตัวศิลปินเดียว ซึ่งกำลังเริ่มต้นร้องเพลงซินยอ รัสโควตา (Singnor’Ascolta!) จากโอเปร่าเรื่อง ทูรันดอต (Turandot) ใน การใช้เพลงนี้ เป็นการชี้นำให้ความเป็นตัวตนของผู้หญิงทำงานหลายคนได้รับการสนับสนุนและปกป้องคนรักของพวกเธอด้วยความเสียสละ ศิลปินเดี่ยวเดินแยกออกจากกลุ่ม เขาทำตัวให้ต่ำลง และใช้ดนตรีของ

นิโน โรต้า (Nino Rota) เน้นให้เห็นกลุ่มของการเต้นที่มีความสุข ชีวิตเป็นไปอย่างไม่ถูกรบกวน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 เมษายน 2557)

4) อีตัว (E-Toor) **พ.ศ**.2539

"อีตัว" เป็นมุมหนึ่งซึ่งหมายความว่า "ผู้หญิงหากิน" ในประเทศไทย มันมีความหมายเหมือนสัตว์เดรัจฉาน การแสดงชุดนี้ถูกพัฒนาขึ้นในเทศกาล ศิลปะแห่งเอเชีย ปี 1996 นำเสนอโดย สภาเมืองของฮ่องกง ซึ่งเป็นเทศกาลที่ถูกจัดขึ้นก่อนที่อังกฤษจะส่งมอบฮ่องกงให้กับจีนในปี 1996 นำเสนอในงาน เทศกาลศิลปะการแสดงอาเซียน 1990 (Asian performing art festival 1990) ซึ่งเป็นการรวมการแสดงจากศิลปินทั่วเอเชีย จุดเริ่มต้นการแสดงเกิดจากสิ่งเร้าที่สัมผัสและรับรู้กลิ่นในความทรงจำและ ความรู้สึก เมื่อไหร่ก็ตามที่ได้กลิ่นผสมของความชุ่มชื้นของดิน ซึ่งเต็มไปด้วยโคลนและฟาง มันทำให้นึกย้อนกลับไปในวัยเด็กที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และทั้งหมดของร่างกายที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกนี่คือความแข็งแรง นั่นแม้ว่าสายตา กลิ่น หรือสัมผัส ดินชื้นสามารถที่จะกระตุ้นทำให้นึกถึงที่มาในชนบทภาคกลางของประเทศไทย กลิ่นเฉพาะของโคลนและฟางเป็นสัญลักษณ์ ที่ถูกนำมาเชื่อมโยงหลายประเด็นเข้ากับชีวิตของประชาชนชาวไทย ที่ไม่ได้มาจากกรุงเทพ กลิ่นหรือพื้นผิวโคลน ทำให้นึกถึงสมัยก่อนที่อบอุ่น บรรยากาศที่บริสุทธิ์ของชนบท ที่เติบโตมา ซึ่งตรงกันข้ามกับโลกอันหยาบกระด้างในเมืองหลวง "อีตัว" มีเจตนาที่จะนำเสนอชะตากรรมของผู้หญิงบริสุทธิ์ซึ่งล้วนเป็นคนต่างจังหวัด ที่ต้องทำงานหนักเพื่อหาเลี้ยงครอบครัวของพวกเธอและในขณะเดียวกัน จะเห็นเศษหนึ่งของสังคมที่มิได้ขาวสะอาดอย่างที่หลาย ๆ คนคาดหวัง โดยชิ้นงานนี้หวังที่จะกระตุ้นสังคม แม้จะอับอายแต่เป็นมาตรการเชิงรุกที่จะหยุดทำลายประเทศและคนของพวกเรา ชิ้นงานนี้เกี่ยวกับปัญหาที่แท้จริง ที่ถูกกระตุ้นจากประสบการณ์จริง หากชิ้นงานนี้สามารถพูดเสียงดัง ได้อย่างชัดเจนเกี่ยวกับปัญหาเหล่านี้ จะเป็นการสร้างคุณค่าของการแสดงได้อย่างแท้จริง

ฉากและอุปกรณ์ที่ ใช้ในการแสดง เป็นผ้าผืนใหญ่ถูกใช้เพื่อแสดงถึงแผ่นดิน ตอนเริ่มต้นของการแสดง นักแสดงถูกคลุมด้วยผ้าผืนนี้ ในลักษณะเดียวกับการเก็บเกี่ยวเม็ดข้าว เป็นวิธีที่ชวนให้คิดถึงการเดินของชาวนาในทุ่งพร้อมกับควาย เสื้อตัวหนึ่งถูกหอบขึ้นและหมุนวนรอบศีรษะ โดยผ้าจะถูกแช่ไว้ในโคลนซึ่งต้องคุณภาพดีและยังอ่อน การจัดการต้องดูสมจริงโดยใช้เทคนิคพิเศษเสียงของผ้าที่หมุนกลายเป็นเหมือนเสียงลมในทุ่ง ทำให้เห็นภาพเมฆในทุ่งนา ฝุ่นในพื้นที่ว่าง และเมล็ดข้าวกระเด็นสู่ผู้ชม จำเป็นต้องทำให้ชัดเจนว่าฝุ่นของอะไร ซึ่งกลิ่นช่วยได้เป็นอย่างดี เทคนิคนี้ช่วยให้เกิดความรู้สึกร่วมได้มากในการแสดงแบบความคิดหลังสมัยใหม่ ในแนวประเพณี ในส่วน

ดนตรีประกอบการแสดง ใช้นักดนตรีไทยฝีมือดี 3 คน ได้แก่ ระนาดเอก ขลุ่ยและฉิ่ง โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีที่อยู่ในท้องที่ภาคกลางซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา

เครื่องแต่งกายในการแสดงเป็นเสื้อผ้าชาวอยุธยาที่อยู่ในชุดเปี้อนโคลน ซึ่งโคลนและดินเหนียวเป็นสัญลักษณ์แทนผู้หญิงในชนบท นักแสดงแต่ละคนจะสวมใส่ชุดที่มีรูปแบบแตกต่างกันไปในแต่ละวัน และจะไม่มีการแบ่งเพศของนักแสดง โดยเครื่องแบบของนักแสดงจะชุ่มไปด้วยโคลน ในการออกแบบชุดนั้น ก็มีความสำคัญเช่นกัน แต่อย่างไรก็ต้องเอื้อต่อการเคลื่อนไหวของนักแสดง และสร้างความแตกต่างในแต่ละบทบาทนักแสดง สำหรับศิลปินเดี่ยวที่แสดงในบทบาทเป็นเหยื่อ ผู้ถูกค้าซึ่งการแต่งตัวต้องให้ดูเยอะมากจนดูเป็นโสเภณี เครื่องแต่งกายต้องเด่นชัดกว่าความเป็นหญิง ความวาวของกระโปรงจะเห็นได้ชัดแม้จะอยู่ในระยะไกล ทำให้สามารถมองเห็นนักแสดงคนนี้ได้อย่างชัดเจน แม้เป็นผู้ชายก็ต้องแสดงให้เป็นหญิง ชุดนี้ยังมีความแตกต่างเพราะในขณะที่คนอื่น ๆ จะเป็นเสื้อผ้าในชีวิตประจำวันประเภทต่าง ๆ นักแสดงเดี่ยวจะการแต่งกายที่เช่นเดียวกับสิ่งที่คนจะสวมใส่บนเวทีแต่จะเห็นได้ชัดเจนกว่า ซึ่งเป็นเช่นนี้ก็เพราะถูกออกแบบมาอย่างละเอียด แสดงให้เห็นว่าผู้หญิงจากชนบทที่ต้องกลายมาเป็นอีตัวในบาร์และสถานที่จำพวกนี้

ภาพที่ 2.4 การแสดงชุด อีตัว (E-Toor) โดย นราพงษ์ จรัสศรี

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

การเคลื่อนไหวในตอนต้นของการแสดง การเคลื่อนไหวร่วมกับองค์ประกอบต่าง ๆ ของการจัดวาง เพื่อนำคนดูให้รู้สึก ราวกับอยู่ในชนบทไทย ตลอดจนการเน้นย้ำของนักแสดงเดี่ยว เหล่านักแสดงเคลื่อนในลักษณะเดินทำงานข้าวเปลือก บางครั้งมีการโซเซบ้าง เหมือนเดินบนสิ่งอ่อนนุ่ม หรือย่ำโคลนอยู่ บางส่วนแสดงราวกับกำลังตกปลา หรือกำลังปลูกข้าว ในตอนแรกนี้เน้นบรรยากาศชนบทและบุคลิกของชาวบ้าน การเคลื่อนไหวค่อนข้างสงบเงียบ นอกจากนี้นักเต้นแสดงให้เห็นกริยามารยาทที่ดีของชาวชนบทไทย เช่น การโน้มต่ำเมื่อผ่านผู้อื่นซึ่งเป็นเรื่องปกติสำหรับพฤติกรรมของพวกเขา ความสุภาพและเคารพผู้อื่นเป็นเสน่ห์อย่างยิ่งสำหรับคนไทย อย่างไรก็ตาม ยังมีด้านที่เลวร้ายของชาวกรุงเทพที่แสวงหาประโยชน์จากสุภาพชนเหล่านี้ ที่เป็นคนดีแต่มีการศึกษาน้อย การกระทำของคนเมืองอาจเทียบกับสุภาษิตไทยได้ว่า ทำนาบนหลังคน ความคิดรวบยอดที่ต้องการเสนออย่างชัดเจน โดยนักเต้นที่ปีนป่ายอยู่บนตัวศิลปินเดี่ยวและเดินอยู่บนนั้น ครู่หนึ่งก่อนที่จะลากเธอไปรอบ ๆ เสมือนการลากจากบ้านนาสู่กรุงเทพฯ การเดินนำหรือยืนอยู่เหนือใครบางคน ในความหมายของไทยนั้นเป็นการสื่ออย่างชัดเจนว่าเขาหรือเธออยู่ใต้อำนาจและ เป็นเครื่องหมายของการดูถูกเหยียดหยาม ในพื้นที่แสดง จะเห็นนักเต้นเดี่ยวแสดงการขายบริการ ใช้เล็บยาว ซึ่งเป็นอุปกรณ์การแสดงของภาคเหนือและภาคใต้ใส่บนนิ้วเท้าของนักแสดง ในการเต้นทางเหนือและใต้ สำหรับผู้ชมชาวไทย อาจเป็นฉากซึ่งดึงดูดความสนใจ ที่มองเห็นเครื่องประดับที่ใช้ในการรำพื้นบ้านที่สวยงามแต่กลับมาประดับอยู่ บนเท้าของโสเภณี ในส่วนล่างสุดของร่างกาย แต่ที่ค่อนข้างเป็นประเด็น คือศิลปินเดี่ยวใส่เล็บเหล่านั้นในนิ้วเท้าของเธอ เธอชี้ให้เห็นถึงสิ่งที่เธอต้องประดิษฐ์ขึ้นในสิ่งที่เธอไม่ได้เป็น แต่ต้องทำเพื่อให้อยู่รอด ยิ่งไปกว่านั้น การสวมเล็บปลอมบนนิ้วเท้า ราวกับนิ้วมือ ตัวละครโสเภณีสามารถทำให้เห็นประเด็นอื่นได้หลายจุด เล็บปลอมของนักเต้นสามารถทำให้นึกถึงเล็บของผู้หญิงที่ร่ำรวย ซึ่งเธอทาสีเล็บ การต่อเล็บหรือการทำเล็บเป็นส่วนหนึ่งของการเอาใจเธอ มันเป็นความหรูหราอย่างหนึ่ง ซึ่งโสเภณีถูกบังคับให้ทำซ้ำ และเล็บราคาถูกเป็นเพียงตัวอย่างหนึ่ง นอกจากจะดูไม่สุภาพและไม่บังควรที่จะสวมเล็บไว้ที่เท้า นอกเหนือมันจะเป็นเรื่องน่าขัน แล้ววิธีที่น่าอับอายก็คือ ผู้หญิงนับพันที่ถูกบังคับให้ค้าบริการทางเพศในแต่ละปีโดยเพศชายที่ไร้ยางอาย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 เมษายน 2557)

5) Salome: Dancing for the head **ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว พ.ศ**. 2556

เรื่องราวของ ซาโลเม่ มีเรื่องเล่าที่หลากหลายแตกต่างกันไป แต่ "ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว" ในครั้งนี้ ได้รับ แรงบันดาลใจมาจากเกล็ดความรู้ในเรื่องการตายของ นักบุญ จอหน์

เดอะ แบปตีสต์ (John the Baptist) และบทละครเรื่อง Salome ของ ออสคาร์ ไวล์ (ค.ศ.1854-1900) นักเขียนและกวีคนสำคัญชาวไอริชที่มีผลงานการเขียนบทละคร และเรื่องสั้นเป็นจำนวนมากสู่งานการแสดง นาฏยศิลป์การแสดง (dance theatre) โดยศิลปินเดี่ยว ที่ใช้ลีลาท่าทาง สัญลักษณ์ ละคร และการแสดง สื่อถึงเรื่องราวของ ซาโลเม่ (Salome) หญิงสาววัยรุ่นวัย 19 ปี ผู้เป็นลูกสาวของพระนาง เฮรอดดิเอส (Herodias) ที่เต้นระบำจนทำให้พ่อเลี้ยงพระเจ้าเฮรอด (Herod) พอใจพร้อมที่จะยกทรัพย์สมบัติอันมีค่า และดินแดนครึ่งหนึ่งที่ปกครองให้เป็นรางวัล แต่เธอกลับต่อรองเพื่อเรียกร้องขอเอาเพียงสิ่งเดียว ซึ่งเป็นสิ่งที่สร้างความลำบากใจเป็นที่สุดให้กับพ่อเลี้ยง คือ ศีรษะของนักบุญจอหน์ เดอะ แบปตีสต์ (John the Baptisit) ท่ามกลางความพอใจของมารดาผู้บังเกิดเกล้า ด้วยความวิตถารของซาโลเม่ หลังจากได้สิ่งที่เธอต้องการแล้ว ทำให้เธอถูกสั่งประหารชีวิตจากผู้ที่ให้รางวัลเธอ การแสดงในครั้งนี้ได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากจินตนาการของนราพงษ์ จรัสศรี เอง โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องเล่าของ 'ซาโลเม่'

เรื่อง “Salome” มีเค้าโครงหลัก ๆ คือกษัตริย์ผู้เป็นพ่อของซาโลเม่ได้แต่งงานกับแม่ของเธอ แต่ นั่นคือการแต่งงานที่ผิดเพราะเป็นการแต่งงานโดยผู้ที่อยู่สายเลือดเดียวกัน จึงทำให้นักบุญผู้หนึ่งออกมาถ้วงว่าไม่ถูกต้อง แม่ของซาโลเม่จึงให้ซาโลเม่ออกมาเต้นระบำเพื่อให้กษัตริย์ถูกใจและออกปากว่า จะให้สิ่งที่ซาโลเม่อยากได้ แล้วก็ให้ซาโลเม่ขอหัวของนักบุญผู้นั้น

ภาพที่ 2.5 การแสดงชุด Salome : Dancing for the head **โดย นราพงษ์ จรัสศรี**

ที่มา : BU Theatre Company

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงมุมมองของผู้สร้างสรรค์การแสดงในการเสวนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นหลังจบการแสดงในวันแรก กล่าวคือ แรงบันดาลใจของการแสดงครั้งนี้เกิดเพราะความหลงรักในเรื่องราวของซาโลเม่ จึงหยิบยกขึ้นมาตีความใหม่ในมุมมองตนเอง ในส่วนการ

เตรียมงานการแสดงได้รับความร่วมมือที่ดีจากคณาจารย์และนักศึกษามหาวิทยาลัยกรุงเทพ ร่วมกันสร้างสรรค์ จึงทำให้การแสดงทุกอย่างดูสดใหม่ การแสดงทั้งหมดแสดงในความเงียบ เพราะศิลปินนึกถึงจิตใจของซาโลเม่ในตอนนั้นที่ต้องต่อสู้กับจิตใจของตนเองจึงต้องการความสงบ แต่ในขณะแสดง ผู้ชมจะได้ยินเสียงจากสิ่งที่ทำให้เกิดเสียงขึ้นโดยธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็น เสียงฝีเท้า เสียงใบไม้ไหว เสียงกำไลกระทบกัน เป็นต้น การออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวเกิดจากลีลาท่าทางในชีวิตประจำวันของซาโลเม่ โดยผู้สร้างงานอยากนำเสนอความสดใสในวัยรุ่นของเธอ เนื่องจากตัวละครอายุเพียง 19 ปี จึงไม่ได้เน้นการเต้นเซ็กซี่ยั่วยวนเหมือนเช่นการแสดงซาโลเม่ก่อนหน้านี้ที่คนส่วนใหญ่คุ้นเคย ในส่วนของฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ศิลปินได้รับแรงบันดาลใจมากจากดินแดนของสุวรรณภูมิโดยมีกลิ่นไอของวัฒนธรรมเข้ามา และมีการสื่อความหมายโดยการใช้สัญลักษณ์ เช่น ในฉากสุดท้ายที่ต้นไม้แห้งอยู่บนหัวแสดงให้เห็นว่าเมื่อสิ้นชีพไปแล้วนั้น ที่ที่มีความสุขที่สุดของทุกคนก็คือธรรมชาติแต่ที่เป็นต้นไม้แห้งก็เพราะ ไม่มีใครรักษาธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นการเสียดสีสังคมด้วย และใบไม้ที่ปลิวลงมาสื่อถึงสิ่งที่มาจากที่สูงจากสรวงสรรค์เป็นตัวแทนของพระเจ้า เป็นต้น

ในมุมมองของ วินิตา ดิถียนต์ ศิลปินแห่งชาติสาขาวรรณศิลป์ เจ้าของนามปากกา ว. วินิจฉัยกุลและแก้วเก้า กล่าวว่า เรื่องซาโลเม่นี้มีการนำมาตีความต่าง ๆ มากมาย แต่ในรูปแบบที่นราพงษ์ จรัสศรี สร้างสรรค์ขึ้นนั้นแตกต่าง ซึ่งตัวละครไม่ว่าจะเป็น กษัตริย์ พระราชินี ซาโลเม่ นักบุญ แสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี คนเดียวทั้งหมด โดยรูปแบบที่ใช้การเคลื่อนไหวแทนทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็น แทนเสียง แทนบทสนทนา แทนอารมณ์ แทนตอนต้นเรื่อง กลางเรื่อง และตอนจบเรื่อง รูปแบบงานที่สร้างสรรค์ในการแสดงนั้น ไม่ใช้เสียงเพลงประกอบเลย แต่ว่าทุกคนสามารถสร้างดนตรีไปในใจของตนเองได้ และยังมีการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงตลอดเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นกระจก ต้นไม้ ใบไม้ที่ปลิวลงมา เครื่องหัว ซึ่งทำให้เพลิดเพลินในการใช้จิตนาการตีความตามไปด้วย นอกจากนี้นราพงษ์ จรัสศรียังมีการนำเอาการเต้นที่เรียกว่า การเต้นผ้าคลุม 7 ชั้น (dance of the 7 veils) มาใช้ในการแสดงด้วย ซึ่งท่าทางการเต้นลักษณะนี้เป็นที่รู้จักและยกย่องมาก เพราะสามารถเต้นระบำแล้วเอาชีวิตคนได้ และยังเป็นแรงบันดาลใจที่ศิลปินต่าง ๆ ที่จะนำมาใช้แสดง แต่ซาโลเม่ได้ใช้ท่าทางการเต้นในลักษณะนี้ทำให้กษัตริย์หลงใหลและยอมให้สิ่งที่ซาโลเม่ปรารถนาได้ซึ่งถือว่าน่าพิศวงมาก และสุดท้ายการแสดงเรื่อง ซาโลเม่ในเวอร์ชั่นนี้เป็นการตีความว่า ซาโลเม่นั้นไม่ได้เป็นหญิงยั่วยวนเหมือนดั่งภาพยนตร์แต่เป็นการต่อสู้กับจิต ใจของตนเองที่ต้องเอาชีวิตของชายที่ตัวเองรักและตายตามไปในที่สุด

6) Ballerina: The pathetic creature **นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา พ.ศ. 2556**

"บัลเลรีน่า" เป็นคำนิยมที่สังคมให้ไว้กับนักเต้นบัลเลต์หญิงที่สามารถดำรงไว้ซึ่งคุณภาพเป็นเวลาที่ยาวนาน ในช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนผ่านจากสมัยกลาง (medieval) สู่โลกสมัยใหม่ (modern time) สังคมไม่ยอมรับที่จะให้สตรีสูงศักดิ์ปรากฏตัวบนเวทีสาธารณะ ผู้ชายจึงรับหน้าที่ในการแสดงบทเด่นแทน ครั้นย่างเข้าสู่ยุคของการเปลี่ยนแปลงทางด้านความคิดในโลกตะวันตก สตรีนักเต้นบัลเลย์ก็เริ่มแย่งพื้นที่บนเวทีของนักเต้นชายจนได้เข้าครองความ นิยมสูงสุดในยุค "โรแมนติค บัลเลต์" และก็สืบทอดความนิยมในตัวสตรีนักเต้นบัลเลต์ ต่อมาจนถึงปัจจุบัน ทั้ง ๆ ฝ่ายชายเป็นผู้ที่มีบทบาทออกแบบและสร้างสรรค์บัลเลต์ที่อยู่เบื้องหลังความ สำเร็จของนักแสดงหญิงมาโดยตลอด อย่างไรก็ตามภาพวาดในอดีตเป็นเพียงสิ่งเดียวที่ทำให้คนในยุคต่อมาสามารถจินตนาการได้ถึงบัลเลรีนาในอดีต เปรียบเทียบกับบรรยากาศที่เกิดขึ้นตามความคิดของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันด้วย มายาแห่งวงการบัลเลต์ที่แสนจะเหน็ดเหนื่อยและท้อแท้ ทำให้บางคนคิดถึงความรุ่งเรืองของสตรีนักเต้นที่เสมือนถูกสาปให้เป็น 'สัต ที่ต้องประสบกับทุกขลาภตลอดเส้นทางแห่งความสำเร็จไปในเวลาเดียวกัน จากประเด็นที่กล่าวมาได้ถูกนำมาถ่ายทอดเป็นการแสดง dance theatre ที่ใช้ลีลา ท่าทาง สัญลักษณ์ และละคร ถ่ายทอดเป็นการแสดงแบบปะติดถึงภาพและวิญญาณของดารานักเต้นระบำบัลเลต์หญิง ที่ยังคงวนเวียนอยู่ ซึ่งรู้จักกันในนามของ "บัลเลรีนา"

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงแนวคิดการแสดงในการเสวนาหลังรอบการแสดงวันที่ 24 ตุลาคม 2556 ว่า จริง ๆ เบื้องหลังท่าทางที่สวยงามของผู้หญิงในบัลเล่ต์จะออกแบบโดยผู้ชายหมด เพราะถ้าไปดูในประวัติศาสตร์บัลเล่ต์ จะเห็นชื่อนักออกแบบท่าเต้นเป็นผู้ชายหมด แต่พอมาถึงยุคโมเดิร์นดานซ์ จึงจะเริ่มมีบทบาทของผู้ออกแบบท่าเต้นผู้หญิงเข้ามา คือ อิสดรอร่า ดันแคน โดยสมัยก่อนช่วงศตวรรศที่14-15 สังคมในยุคนั้นผู้หญิงจะถูกให้ใส่กระโปรงยาวคลุมเท้าหมด ฉะนั้นการเคลื่อนไหวก็เป็นได้แค่เรียบ ๆ ไปกับพื้นมีแต่ท่าแขนเท่านั้น ในขณะที่เครื่องแต่งกายของผู้ชายจะเปิดช่วงขา จึงสามารถเต้นได้มากกว่า แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นชุดของผู้หญิงและผู้ชายหนักหมด ผู้หญิงสูงศักดิ์ไม่ควรขึ้นเวทีเพราะเป็นการไม่เหมาะสม ในบางครั้งผู้ชายจึงต้องแสดงแทนผู้หญิงก็มี ต่อมาในยุคพระเจ้าหลุยที่14 ซึ่งเป็นยุคที่รุ่งเรืองที่สุด จึงโปรดให้มีนักแสดงอาชีพมากขึ้น ซึ่งตัวพระองค์ก็แสดงมาตลอดไม่ว่าจะบทผู้หญิง ผู้ชาย บทตลก พระองค์ได้นำเวทีแบบโพรซิเนียม (proscenium stage) เข้ามาทำให้นักแสดงที่อยู่บนเวทีดูตัวใหญ่และเห็นข้อผิดพลาดได้ง่าย ด้วยลักษณะของเวทีจึงเป็นโอกาสให้นักเต้นอาชีพขึ้นมาแทนที่มือสมัครเล่น และพระองค์ยังทรงเปิดโรงเรียนบัลเล่ต์ขึ้นมา ซึ่งเป็นโรงเรียนที่เก่าแก่ที่สุดและเป็นที่รู้จักมาจนทุกวันนี้ในชื่อ "The Paris opera ballet" ซึ่งในช่วงแรกผู้ชายจะมีโอกาสมากกว่าผู้หญิง แต่พอมาถึงยุคโรแมนติกดาราบัลเล่ต์ทั้งหลายจะเป็น

ผู้หญิงหมด ผู้ชายจะถูกให้ไปอยู่ด้านหลัง ให้อุ้มผู้หญิงบ้าง ให้ยกผู้หญิงบ้าง ในขณะที่ผู้ชายต้องรักษารูปร่างอยู่ตลอดไม่ว่าบทในการแสดงมากหรือน้อยก็ตาม บางครั้งในบทผู้ชาย ผู้หญิงก็แสดงแทนดังนั้นนักเต้นผู้ชายจึงค่อย ๆ หายไปจากเวที จากที่กล่าวมาจะเห็นมุมมองทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังเวทีของระบำปลายเท้า และมุมมองที่ศิลปินนำเสนอจากผลงานการแสดงนี้ หากตีความหมายดี ๆ จะพบว่า ผู้ชายสร้างบัลเลรีน่าขึ้นมาโดยใช้สรีระของผู้หญิงมาเป็นตัวนำเสนอ

ในส่วนของบทการแสดง นราพงษ์ จรัสศรี ได้มาจากประสบการณ์ที่ผ่านมาของชีวิตในคณะบัลเล่ต์ประกอบกับความช่างสังเกต ช่างคิด การรับฟังแลกเปลี่ยนความคิดเห็นระหว่างเพื่อนร่วมงาน นำมาร้อยเรียงเป็นบทการแสดงประกอบกับลีลาที่มีการวางโครงสร้างไว้ผสมผสานการด้นสดระหว่างการแสดง

การออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน นราพงษ์ จรัสศรี จะใช้ทฤษฎีของการเคลื่อนไหว โดยให้ความสำคัญกับทิศทาง ตำแหน่ง ระดับ พื้นที่ว่าง เวลา จนก่อให้เกิดองค์ประกอบทางการแสดงต่าง ๆ ผสมผสานกับการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สามารถใช้ได้ในหลายมิติของการแสดง เช่น เตียงนอนก็จะเปลี่ยนเป็นบ้าน เป็นหน้าต่าง เป็นต้น

ภาพที่ 2.6 การแสดงชุด Ballerina : The pathetic creature **โดย นราพงษ์ จรัสศรี**

ที่มา : BU Theatre Company

ผศ.พรรณศักดิ์ สุขี ผู้อำนวยการศิลป์ คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ บียู เธียเตอร์ คอมพานี (BU Theatre Company) กล่าวถึงผลงานการแสดงชุด บัลเลรีน่า ว่า

เมื่อดูงานของ อาจารย์นราพงษ์ จรัสศรี แล้วจะสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนว่า คือ ศิลปะในแนวเอ็กซเพรชชั่นนิสม์ (expressionism) ที่มีส่วนประกอบและกลไกลของการสะท้อนสภาวะภายในจิตใจของตัวละครออกมา ซึ่งจะเห็นองค์ประกอบการแสดงที่มีทั้งความเหนือจริง (surrealism) บวกกับสัญลักษณ์ (symbolism) และความเป็นโศกนาฏกรรม (tragedy) แต่สุดท้ายแล้ว คือจะรู้สึกถึงความเหงา ความหวนหาอะไรบางสิ่ง ไม่ว่าจะเป็นความรัก เวที เป็นต้น

วรรณ์ขวัญ พลจันทร์ อาจารย์ประจำสาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล่าวว่า

นราพงษ์ จรัสศรี ไม่ได้พยายามทำโชว์ให้สวย ไม่ได้ปกปิดความชราหรือเพศที่แท้จริง ภาพที่เราพบได้จากความอัปลักษณ์แต่มันคือความงามแต่มันเป็นสไตล์แบบหนึ่งเหมือนกัน หากจะกล่าวถึงการตีความมันขึ้นอยู่กับตัวบุคคล ทุกคนสัมผัสได้ถึงความเหงา เพียงแต่ว่าเหตุผลของความรู้สึกน่าจะแตกต่างกันแล้วมุมมองและประสบการณ์ของแต่ละคน งานสมัยใหม่จะเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ตีความไปตามประสบการณ์ในขณะที่ศิลปินก็จะมีแนวคิดของตนอยู่ในใจ

2.8.2 บทวิเคราะห์ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

จากการศึกษาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่มีมุมมองเกี่ยวกับผู้หญิงของนราพงษ์ จรัสศรี จำนวน 6 เรื่อง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์แนวคิดและรูปแบบที่โดดเด่นของศิลปิน เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง โดยสรุปประเด็น ดังนี้

1) บทการแสดง

บทการแสดงหรือโครงเรื่องจากผลงานของ นราพงษ์ จรัสศรี ส่วนใหญ่เป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ แม้บางเรื่องที่นำเสนอจะมีโครงเรื่องหรือตัวละครเดิม เช่น ซาโลเม่ แต่ นราพงษ์ จรัสศรี ก็จะมีการตีความหรือนำเสนอมุมมองของเรื่องใหม่ซึ่งมักจะเป็นประเด็นปัญหาในสังคม ดังที่ผลการวิจัยของ จุติกา โกศลเหมมณี เรื่องรูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ของนราพงษ์ จรัสศรี พบว่า

แนวคิดการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการนำเสนอความเป็นจริงในสังคมและในตัวมนุษย์โดยเฉพาะด้านที่เป็นปัญหาในสังคมปัจจุบัน และมีการให้

ความสำคัญกับบทบาทของสตรี ซึ่งการที่ศิลปินเสนอเนื้อหาที่กระตุ้นความคิดของคนในสังคมเป็นการสร้างคุณค่าให้กับงานเป็นอย่างมาก (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556b: 59)

2) ลีลาการแสดง

เนื่องจาก นราพงษ์ จรัสศรี เป็นศิลปินผู้มีความสามารถทางทักษะด้านนาฏยศิลป์ที่หลากหลายรูปแบบ ทั้งบัลเล่ต์ โมเดิร์นดานซ์ แท็ป แจ๊ส ระบำพื้นเมือง รวมถึงนาฏยศิลป์ไทย ผลงานแต่ละชิ้น จึงมีการออกแบบและเลือกใช้ลีลาที่แตกต่างกัน ซึ่งขึ้นอยู่กับแนวคิดที่ศิลปินต้องการนำเสนอในเรื่องนั้น ๆ นราพงษ์ จรัสศรี ให้สัมภาษณ์ว่า

> เทคนิคการแสดงถึงแม้จะมีมากเพียงใด แต่ก็ควรจะเลือใช้เหมาะสมกับงานนั้น ๆ ซึ่งเป็นเรื่องดีที่ศิลปินมีความรู้อย่างกว้างขวางในนาฏยศิลป์ชนิดนั้น ๆ แต่เมื่อเวลานำไปใช้ต้องเลือกใช้สิ่งที่จำเป็นและมีเหตุมีผล ซึ่งจะสอดคล้องกับแนวคิดศิลปะสมัยใหม่ นั่นคือการใช้สิ่งต่าง ๆ ให้น้อยมากที่สุด แต่ได้ความหมายมากที่สุด เพราะการเลือกใช้สิ่งที่เหมาะสมถือเป็นการแสดงความมีเหตุผลของศิลปินได้อย่างดี (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

การออกแบบเครื่องแต่งกายในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี นั้น ส่วนใหญ่เน้นความเรียบง่าย ใช้เพียงโครงสร้างหลักหรือลดทอนส่วนที่ไม่สำคัญออก เหลือเพียงสัญลักษณ์ที่สำคัญเท่านั้น มีการใช้เครื่องแต่งกายน้อยชิ้น ด้วยแนวคิดที่ให้ความสำคัญกับลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นหลัก นอกจากนี้ยังมีการทาสีที่หน้าและตัว เพื่อขจัดความเปลือยของร่างกาย ซึ่งเพิ่มความน่าสนใจและมิติทางการแสดงได้อย่างมาก นราพงษ์ จรัสศรี อธิบายว่า

> การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงของตนนั้น ได้รับอิทธิพลจากประสบการณ์การทำงานที่ประเทศอังกฤษ ในยุคสมัยโพสโมเดิร์น ทำให้การแสดงได้อิทธิพลทางสังคม การสื่อสารทางสภาวะแวดล้อม ตัวอย่างเช่น เครื่องแต่งกายในเรื่องซาโลเม่ จะมีความคลุมเครือ มีประวัติศาสตร์และการผสมผสานวัฒนธรรมที่หลากหลายแฝงอยู่ในเครื่องแต่งกาย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

4) เสียงประกอบการแสดง

จุติกา โกศลเหมมณี กล่าวถึงดนตรีและเสียงประกอบในผลงานของ นราพงษ์ จรัสศรี ว่า “มีการผสมผสานแนวดนตรีเป็นลักษณะร่วมสมัย ร่วมกับการใช้เสียงประกอบพิเศษซึ่งมีทั้งการบรรเลงสด การใช้เสียงของนักแสดงและการบันทึกเสียง ดนตรีที่นำมาใช้มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมเพื่อเสริมการแสดงทั้งอรรถรสและการสื่อสาร” (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556b: 61) นอกจากนี้ ความเงียบ ก็สามารถใช้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงที่สามารถให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามไปกับอารมณ์ของเรื่องราว ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “ความเงียบ แท้จริงไม่ใช่ความเงียบ แต่เป็นการใช้เสียงบรรยากาศที่เกิดขึ้นในขณะนั้นหรือปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดง ผู้ชม และสภาพแวดล้อมให้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดง” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

5) การคัดเลือกนักแสดง

ในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี ทั้ง 6 เรื่อง มีทั้งการแสดงแบบกลุ่มและการแสดงเดี่ยว นักแสดงที่เลือกใช้ต้องมีทักษะความสามารถเฉพาะ มีเทคนิคการเต้นหลากหลายรูปแบบ มีความน่าสนใจและสามารถถ่ายทอดเรื่องราวหรือมุมมองที่ผู้ออกแบบต้องการนำเสนอสู่ผู้ชมได้

6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง

นราพงษ์ จรัสศรี ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อช่วยเสริมเนื้อหาของเรื่องหรือมุมมองที่ต้องการนำเสนอ โดยใช้เพียงโครงสร้างที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญ และยังคงต้องเอื้อต่อการเคลื่อนไหวของนักแสดงเป็นหลัก นอกจากนี้ยังมีการนำอุปกรณ์การแสดงมาจัดวางองค์ประกอบบนเวทีได้อย่างลงตัว นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

> อุปกรณ์ประกอบการแสดงไม่ว่าจะตัดทอดหรือไม่ ควรมีหลักสำคัญ 3 ประการ คือ ความประณีต ความเชื่อ และการจัดองค์ประกอบ ผู้สร้างสรรค์ต้องใส่ใจความหมาย รายละเอียด รูปร่าง รูปทรง การใช้สี หรือสัดส่วนต่าง ๆ ให้ลงตัวเหมาะสม เพื่อให้เกิดความงาม และความเป็นเอกภาพกับการแสดง ซึ่งองค์ประกอบทั้ง 3 นี้ ไม่จำเป็นที่จะต้องมีหมดในการออกแบบ แต่ควรเลือกใช้และพิจารณาให้สอดคล้องกับผลงานนั้น ๆ ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

7) การออกแบบแสง

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงหลักการออกแบบแสงในผลงานของตนว่า

> ในการแสดง แสงให้อารมณ์ ความหมายและเทคนิคการแสดง ยกตัวอย่างเช่น ในการแสดงบัลเลอรีน่า ฉากของวัยรุ่นแรกแย้ม มีการใช้แสงที่เหมือนเป็นรุ่งอรุณ เปรียบเสมือนกับชีวิตที่เพิ่งเริ่มผลิบาน ขณะที่เทคนิคการใช้แสงเงาในเรื่องซาโลเม่ ก็เปิดโอกาสให้คนดูได้ตีความตามรูปแบบงานศิลปะแบบโพสโมเดิร์น เพราะผู้ชมบางคนดูที่ตัวนักแสดงขณะที่บางคนดูที่แสงเงาที่เกิดขึ้นในการแสง อย่างไรก็ตาม ผลงานศิลปะจะใช้เทคนิคพิเศษน้อย เพราะมันจะเป็นตัวลดคุณค่าของงานนาฏยศิลป์ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

ผลงานส่วนใหญ่ของ นราพงษ์ จรัสศรี ไม่เน้นการจัดแสงที่ใช้สีสันมากจนลดความสำคัญของลีลาการเคลื่อนไหวร่างกาย แต่การออกแบบแสงช่วยในการเล่าเรื่อง สร้างจินตนาการและสร้างความน่าสนใจของการแสดงให้แก่ผู้ชมได้อย่างมาก

8) การใช้พื้นที่ในการแสดง

ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี มีการใช้พื้นที่ในการแสดงที่หลากหลาย ไม่เพียงแต่การจัดแสดงบนเวที หรือโรงละคร ทั้งนี้การออกแบบพื้นที่มีการบูรณาการใช้มุมมองทางศิลปะ การจัดวางองค์ประกอบมาใช้กับงานนาฏยศิลป์ มีการประยุกต์ใช้พื้นที่ของสถานที่จัดการแสดงให้เกิดประโยชน์หลากหลาย โดยศิลปินคำนึงถึงพื้นที่เฉพาะ (size specific) เป็นสำคัญ ซึ่งมีทั้งการใช้รูปแบบเดิมของพื้นที่ หรือการแปลงพื้นที่ให้เป็นสถานที่ต่าง ๆ เช่น การใช้ต้นไม้ขนาดใหญ่ที่ต้องการจำลองให้เหมือนนอกสถานที่ จากเรื่องซาโลเม่ หรือการจำลองฉากการแสดงบนเวทีในเรื่องบัลเลรีน่า เหล่านี้ล้วนเป็นองค์ประกอบที่ช่วยเสริมให้การแสดงมีความหมายมากขึ้น สร้างความน่าสนใจแก่ผู้ชมการแสดงเป็นอย่างมาก

จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง ไม่ว่าจะเป็น บทการแสดง ลีลาการเคลื่อนไหว นักแสดง แสง เสียง อุปกรณ์ประกอบการแสดง และการใช้พื้นที่ในการแสดง ถูกเลือกสรรและตีความผ่านมุมมองของ นราพงษ์ จรัสศรี จนเกิดเป็นผลงานที่มีคุณค่าและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปิน สมควรแบบต้นแบบและแนวทางที่ดีให้ศิลปินรุ่นหลังในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งผู้วิจัยสามารถนำผลการศึกษาที่ได้ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ในงานวิจัยครั้งนี้

2.9 ทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีตามองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ ดังนี้

2.9.1 บทการแสดง

อริสโตเติล กล่าวว่า ละครประกอบด้วยองค์ประกอบ 6 ส่วน คือ โครงเรื่อง (plot) ตัวละคร (character) ความคิด (thought) ภาษา (diction) เพลง (song) และภาพ (spectacle) ซึ่งในองค์ประกอบทั้งหกนั้น อริสโตเติลให้ความสำคัญแก่โครงเรื่องเป็นดันดับแรก โดยกล่าวว่าโครงเรื่องเปรียบเสมือนชีวิตและวิญญาณของบทละคร เพราะคือลำดับของเหตุการณ์ภายในกรอบของบทละคร ตั้งแต่จุดเริ่ม การพัฒนาเรื่อง ไปจนถึงจุดจบของการแสดง (อ้างถึงใน นพมาส แววหงส์, 2550: 3-4)

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) กล่าวว่า สำหรับนักออกแบบท่าเต้น การเต้นคือภาษาร่างกาย การเคลื่อนไหวเปรียบเสมือนคำพูดที่จะบอกกล่าวความรู้สึกให้แก่กับผู้ชม “นักออกแบบท่าเต้นส่วนใหญ่ใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายในการสื่อสารความคิดและข้อความ ง่ายยิ่งกว่าการพูดอธิบายเกี่ยวกับผลงานของพวกเขา” (Ambrosio, 1999: 21) เช่นเดียวกับที่ อัลเฟาลท์ (Ellfeldt) กล่าวว่า “ยากที่จะพูดหรือเขียนเกี่ยวกับการเต้น หรือเรียบเรียงการเคลื่อนไหว อารมณ์ของการเคลื่อนไหว ความคิด ความรู้สึก ความทรงจำให้ออกมาคำพูด เพราะทุกสิ่งสามารถสื่อความออกมาแล้วอย่างสิ้นเชิงผ่านการเต้นนั้นเอง” (Ellfeldt, 1967: 26)

อย่างไรก็ตามการทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ จำเป็นต้องอธิบายแนวคิด กระบวนการสร้างงานออกมาเป็นรูปธรรม ศิลปินทุกคนมีวิธีการออกแบบเฉพาะของแต่ละคน แต่กระบวนการที่สร้างสรรค์ของแต่ละคนนั้นแตกต่างกัน ดังเช่น “แนวความคิดที่เป็นแรงขับเคลื่อนในการสร้างสรรค์บทการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่เน้นการสร้างสรรค์ใหม่ จากความดั้งเดิม โดยปรับแต่งและเสนอมุมมองของเรื่องใหม่ และเน้นในประเด็นที่เกี่ยวกับความจริงในสังคมและความเป็นมนุษย์” (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556b: 60)

ในส่วนของผู้วิจัยนั้น ได้นำแนวคิดด้านสตรีนิยม ความเสมอภาคทางเพศ แนวคิดด้านสัญญะ ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม มาวิเคราะห์เรียบเรียง วางโครงเรื่องเพื่อเป็นบทในการสร้างสรรค์

นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง โดยนำเสนอในมุมมองที่ผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรงและการล่วงละเมิดทางเพศ

2.9.2 **นักแสดง**

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ กล่าวว่า “นักแสดงละครเวที คือบุคคลผู้มีบทบาทในการแสดงงานลักษณะต่าง ๆ บนเวที ซึ่งอาจจะเป็นการผสมผสานกันทั้งการแสดง นาฏยศิลป์ การเล่าเรื่อง ฯลฯ โดยมีการใช้พื้นที่ในการแสดงและมีผู้ชม” (อ้างถึงใน สามมิติ สุขบรรจง, 2546: 8) ดังนั้นคำว่านักแสดงในที่นี้ ผู้วิจัยจึงหมายรวมถึงนักเต้นด้วย แอมโบรสิโอ (Ambrosio) กล่าวว่า “นักเต้นถือเป็นกลุ่มคนที่พิเศษ เพราะการทำงานต้องอาศัยวินัยในการฝึกฝน อุทิศตน และความมุ่งมั่นตั้งใจสูง” (Ambrosio, 1999: 35) นักเต้นจะต้องมีความเข้าใจและมีความโดดเด่นด้านการแสดงได้ดี เช่นเดียวกับความสามารถด้านเทคนิคการเต้น นักเต้นจะต้องมีความแข็งแรง ยืดหยุ่น และจัดระเบียบร่างกายได้ดี ซึ่งเหล่านี้ต้องเกิดจากการฝึกฝนอย่าสม่ำเสมอ และประสบการณ์ในการแสดงก็มีส่วนช่วยให้นักเต้นสามารถแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดผ่านทางร่างกายได้ ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ข้อคิดในการสร้างสรรค์ผลงานว่า “สิ่งที่มากกว่าฉากที่มีความเหมือนจริงก็คือลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง การแสดงท่าทาง และพลังในการสื่อความหมายของร่างกายมนุษย์ ที่สามารถเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่สุดในการสื่อสาร” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 8 ตุลาคม 2557)

ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการคัดเลือกนักแสดง เพราะนักแสดงเป็นส่วนที่ใกล้ชิดและสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้มากที่สุด โดยการคัดเลือกนักแสดงคำนึงถึงความสามารถทางการแสดงออก ความสามารถในเทคนิคการเต้น มีวินัยของนักแสดงที่ดีและมีเวลาในการฝึกซ้อมเป็นสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.9.3 **การออกแบบลีลา**

การออกแบบลีลา (choreography) ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เชนีย์ (Cheney) กล่าวถึงการออกแบบลีลาว่า “เป็นกระบวนการเลือกและการสร้างการเคลื่อนไหวในการเต้นซึ่งเป็นการออกแบบท่าทางตามจุดประสงค์เฉพาะ” (Cheney, 1999: 82) นอกจากนี้การออกแบบลีลายังต้องอาศัยประสบการณ์ของศิลปิน ประกอบกับการจัดวางองค์ประกอบของการเคลื่อนไหว อันได้แก่เวลา พื้นที่ และพลังงาน เพื่อวัตถุประสงค์ในการแสดงหรือการสร้างความรู้สึกแก่ผู้ชม นอกจากนี้ประสบการณ์ในการดำเนินการ การทดลอง การแก้ปัญหาการเคลื่อนไหวหรือปัญหาเฉพาะหน้า การปรับปรุงผลงาน ก็เป็นขั้นตอนที่ต้องดำเนินการควบคู่ไปกับการฝึกซ้อมนักแสดงเพื่อให้ผลงานออกมาอย่างมีคุณภาพ

"นักออกแบบท่าเต้น (choreographer) คือผู้ที่ใช้วิธีการเต้นรำหรือการเคลื่อนไหวในการสร้างศิลปะของพวกเขา โดยใช้การเคลื่อนไหวนั้นผสานกับองค์ประกอบของพื้นที่ เวลา และพลังงาน" (Ambrosio, 1999: 19) เหตุผลสำคัญอย่างหนึ่งที่นักออกแบบท่าเต้นได้สร้างผลงานขึ้นมา คือความต้องการสื่อความบางอย่างกับผู้ชม ซึ่งสิ่งนั้นอาจจะเป็นแนวคิด ความรู้สึก อารมณ์ หรือเรื่องราวเฉพาะที่นักออกแบบท่าเต้นต้องการให้ผู้ชมเข้าถึงและตอบสนองได้ แต่การสื่อข้อความโดยตรงกับผู้ชมไม่ได้เป็นจุดประสงค์ทั้งหมดของนักออกแบบท่าเต้น เพราะฉะนั้นสิ่งสำคัญคือต้องคำนึงไว้ว่า ไม่ใช่ว่าทุกการเต้นต้องมีความหมายเสมอไป เมื่อการเต้นหนึ่งดีพอที่จะเชื่อมโยงและกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ได้ คำถามที่ว่าการเต้นนั้นต้องการจะสื่ออะไร ก็ไม่มีความหมายอีกต่อไป นักออกแบบท่าเต้นสามารถเลือกทำงานกับแนวคิดที่เป็นนามธรรม โดยที่ไม่จำเป็นต้องเป็นแนวคิดหรือเรื่องราวที่เฉพาะเจาะจงก็ได้ ซึ่งการเต้นประเภทดังกล่าวนี้จะรู้จักกันว่าเป็น "การเคลื่อนไหวที่ไม่มีอะไรมากไปกว่าการเคลื่อนไหว" (movement for movement sake) และความสำคัญของมันก็อยู่ที่การเคลื่อนไหวนั้น ๆ ไม่ใช่แนวคิดหรือเรื่องราวใด ๆ (Ambrosio, 1999: 19-20)

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าแรงจูงใจในการออกแบบท่าเต้นนั้นจะเป็นอะไร สิ่งหนึ่งที่แน่ชัดคือ การออกแบบท่าเต้นมีความหมายมากกว่าแค่นำการเคลื่อนไหวมารวมเข้าด้วยกัน แต่ศิลปินคนนั้นต้องคำนึงถึงการจัดระเบียบท่วงท่าการเคลื่อนไหวด้วย นักออกแบบท่าเต้นจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับรูปแบบ รูปลักษณ์ รูปร่าง และความรู้สึกของการเต้นนั้น ซึ่งทุกองค์ประกอบควรมีความต่อเนื่องและสัมพันธ์กันอย่างแนบเนียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.9.4 การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ได้อธิบายความหมายของเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ว่า

> เครื่องแต่งกาย (costume) คือทุกสิ่งทุกอย่างที่ผู้แสดงสวมใส่อยู่บนเวทีแสดง ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้าที่สวมซ้อนกันอยู่หลายต่อหลายชั้นหรือแม้แต่ไม่มีเสื้อผ้าแม้แต่ชิ้นเดียว คำว่าเครื่องแต่งกายหรือในทางเทคนิคจะหมายถึงเสื้อผ้าโดยทั่วไป รวมทั้งเครื่องประดับต่าง ๆ เครื่องประดับศีรษะ การแต่งหน้า และอาจรวมไปถึงชุดชั้นในด้วยในบางครั้ง" (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2545: 24)

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ แสดงทัศนะว่า “การออกแบบเครื่องแต่งกายจะประสบความสำเร็จได้นั้นนอกจากจะขึ้นอยู่กับการ วิเคราะห์ตีความตัวละครอย่างเป็นเหตุเป็นผลแล้ว ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของนักแสดงที่ใช้เครื่องแต่งกายนั้นให้เป็นส่วน หนึ่งของตัวละคร เช่น การเดิน การยืน การนั่ง การเคลื่อนไหวต่าง ๆ ” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 157)

พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ กล่าวถึงหลักการสำคัญในการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่องานนาฏยศิลป์ว่า “สำหรับเครื่องแต่งกายเพื่องานนาฏยศิลป์นั้น การออกแบบไม่ว่าจะอยู่ในรูปแบบหรือรูปทรงใดก็ตาม ต้องคำนึงถึงการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงเป็นหลักสำคัญ” (พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ, สัมภาษณ์: 28 สิงหาคม 2557) สอดคล้องกับความคิดเห็นของ อภิรัตน์ แก้วกัน ที่กล่าวว่า

> เครื่องแต่งกายเพื่องานนาฏยศิลป์ ต่อให้สวยงาม วิจิตรเพียงใด แต่ถ้าไม่เอื้อต่อการเคลื่อนไหวในการแสดงแล้ว เครื่องแต่งกายนั้นก็จะหมดคุณค่าและความหมาย ข้อสำคัญอีกประการของการออกแบบเครื่องแต่งการเพื่องานนาฏยศิลป์คือต้องคำนึงถึงจุดประสงค์หรือความต้องการของผู้ออกแบบท่าเต้น ว่าต้องการให้ความสำคัญในการนำเสนอลีลาท่าทางส่วนใดของร่างกายเป็นหลัก เช่น แขน ขา เท้า เป็นต้น (อภิรัตน์ แก้วกัน, สัมภาษณ์: 29 สิงหาคม 2557)

สรุปได้ว่า เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบหลักในศิลปะการแสดงทุกรูปแบบเพราะสามารถช่วยในการเล่าเรื่องราวการแสดงและลักษณะเฉพาะของตัวละครได้เป็นอย่างดี เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยถ่ายทอดความคิด ความรู้สึกของผู้ออกแบบสร้างสรรค์ผลงานออกมา สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่องานนาฏยศิลป์นั้น ควรคำนึงถึงการเคลื่อนไหวของนักแสดงเป็นหลักสำคัญ เพื่อให้นักแสดงสามารถใช้ร่างกายได้อย่างเต็มศักยภาพซึ่งผู้วิจัยจะนำไปใช้เป็นหลักสำคัญในขั้นตอนของภาคปฏิบัติการต่อไป

2.9.5 **เสียงประกอบการแสดง**

เสียงเป็นองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่มีอิทธิพลต่อการเคลื่อนไหว การใช้ดนตรีประกอบการแสดง ถือเป็นสิ่งสำคัญที่ไม่เพียงสำหรับนักเต้น และผู้ชม แต่ยังรวมถึงการเต้นอีกด้วย เพราะเสียงดนตรีประกอบการแสดงมีพลังที่จะเปลี่ยนผลของการเต้นทั้งหมดและสามารถทำให้ผู้ชมพึงพอใจหรือไม่พึงพอใจได้ ดังนั้นผู้สร้างสรรค์งานจึงควรพิถีพิถันในการค้นหาดนตรีให้

เหมาะสมเข้ากับอารมณ์และลีลาการเคลื่อนไหว บางครั้งผู้ออกแบบท่าเต้นยังสามารถค้นหาแนวคิดการแสดงได้จากการฟังทำนองของดนตรีอีกด้วย

อย่างไรก็ตาม เชนีย์ (Cheney) นำเสนอมุมมองว่า การใช้ดนตรีประกอบการเคลื่อนไหวก็อาจไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร เพราะมีผลงานทางดนตรีอยู่หลายชิ้นที่ออกมาสมบูรณ์แบบและทรงพลังในตัวของมันเองแล้ว ทำให้บางครั้งคณะเต้นรำยังมีปัญหาเมื่อต้องแสดงกับดนตรีดนตรีที่มีความสมบูรณ์แบบอยู่แล้ว ดังนั้นอย่าพลาดที่จะสนใจเสียง คำพูด ดนตรีประกอบ และเสียงต่าง ๆ ในแต่ละวัน เพราะสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้อาจสามารถมาเติมเต็มสิ่งที่ขาดหายในการเต้นได้ดียิ่งขึ้น (Cheney, 1999: 92-93)

เป้าหมายในการเลือกเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงคือการหาดนตรีประกอบที่เหมาะกับแรงจูงใจหรือความตั้งใจที่จะออกแบบท่าเต้น ฮัมฟรีย์แนะนำว่า การเต้นไม่ควรเลียนแบบโครงสร้างดนตรี แต่เพลงที่ใช้ควรจะเอื้อกับการเต้นรำ ผู้ออกแบบท่าเต้นอาจทดลองกับเพลงที่มีความรู้สึกที่แตกต่างกัน โดยการใช้รูปแบบระหว่างการเต้นและดนตรีที่ตรงกันข้ามกัน หรืออาจใช้ดนตรีเป็นเพียงบรรยากาศในการแสดงมากกว่าที่จะใช้ดนตรีเป็นหลักในการเชื่อมโยงและการสื่อสารอื่น ๆ เพื่อให้ผู้ออกแบบท่าเต้นได้ทดลอง ตีความ และหาการเคลื่อนไหวในรูปแบบที่น่าสนใจยิ่งขึ้น (Minton, 1997: 19)

จากการศึกษาค้นคว้าดังกล่าว ผู้สร้างงานเห็นว่าการใช้เสียงประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์อาจไม่จำเป็นต้องเป็นเสียงเพลง หรือดนตรีเสมอไป ดังเช่น ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ “ นราพงษ์ จรัสศรี มีการใช้ดนตรีเป็นลักษณะร่วมสมัย ร่วมกับการใช้เสียงประกอบพิเศษ ซึ่งมีทั้งการบรรเลงสด การใช้เสียงของนักแสดง และการบันทึกเสียงเพื่อให้มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เสริมการแสดงทั้งด้านอรรถรสและการสื่อสาร” (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556b) ซึ่งผู้วิจัยจะนำแนวคิดดังกล่าวไปทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในงานวิจัยครั้งนี้

2.9.6 การออกแบบพื้นที่สำหรับการแสดง

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และวิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายว่า “พื้นที่ หมายถึง มิติสัมพันธ์ + บริเวณ + สถานการณ์ (space + area + situation) การสร้างสรรค์ศิลปะในกระแสคิดของลัทธิหลังสมัยใหม่ล้วนเชื่อมโยงกับการกำหนดหรือจัดสรรบทบาทของทั้งสามสิ่ง เพื่อตอบสนองความคิดสภาพแวดล้อม ภาพซ้อนและพลวัตในสิ่งแวดล้อม ชีวิตและสังคม” (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และวิรุณ ตั้งเจริญ, 2543: 38)

แนวคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่เชื่อมโยงกับการแสดงแบบโพสโมเดอร์นดานซ์ สามารถจัดแสดงในสถานที่ต่าง ๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ โรงยิม หลังคาอาคาร สถานที่เหล่านี้กลับกลายเป็นที่ใช้แสดงนอกเหนือไปจากการแสดงในโรงละครแบบปกติ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 138) ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่า การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไม่จำเป็นต้องจัดแสดงบนเวที หรือในโรงละครเสมอไป แต่สามารถจัดวางให้อยู่ในสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ได้

2.9.7 การออกแบบแสงสำหรับการแสดง

แสงสว่างช่วยให้นักแสดงสามารถแสดงได้ตลอดทั้งเวลากลางวันและกลางคืน โดยมิต้องรอแสงสว่างจากดวงอาทิตย์เพียงอย่างเดียว และแสงช่วยให้แลเห็นรายละเอียดลวดลายที่พลิกแพลงมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังสามารถเน้นที่ส่วนใดส่วนหนึ่งของเวทีโดยเฉพาะ

กฤษรา วริศราภูริชา อธิบายถึงความสำคัญของการออกแบบแสงสำหรับการแสดง ว่า

> แสงบนเวทีสามารถเนรมิตหรือเปลี่ยนแปลงฉากให้ปรากฏได้อย่างที่เราต้องการเห็น สามารถใช้แทนฉากหรือเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบฉาก สามารถสร้างสรรค์มิติและองค์ประกอบอื่น ๆ ให้แก่ฉากได้อย่างน่าพอใจ แสงสว่างถูกใช้ประสานไปกับงานของฝ่ายอื่น ๆ และสามารถเสริมสร้างจินตนาการให้แก่ผู้ชมตามที่ผู้กำกับการแสดงคิดและวางแนวการนำเสนอและตามความประสงค์ของผู้ออกแบบฝ่ายต่าง ๆ ด้วย” (กฤษรา วริศราภูริชา, 2552: 5)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อย่างไรก็ตาม การออกแบบแสในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง นี้ต้องขึ้นอยู่กับช่วงเวลาจัดการแสดงและสถานที่ที่จัดแสดงเป็นสำคัญ

2.9.8 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นส่วนช่วยเสริมหรือเติมเต็มความหมายของการเต้นได้ดียิ่งขึ้น ดังนั้นในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงความคำนึงถึงความสัมพันธ์กับการเต้นในแต่ละช่วง เพื่อไม่ให้เป็นอุปสรรคแก่นักแสดง และยังช่วยให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่ายอีกด้วย

โคเนอร์ (Koner) อธิบายว่า หนึ่งในเหตุผลที่ดอริส ฮัมฟรีย์ ,มาร์ธา เกรแฮมและชาร์ลส์ เวลเมน มักจะใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงอย่างงดงามอยู่บ่อยครั้งนั้น เป็นประสบการณ์ในเชิงลึกที่พวกเขาได้มาในช่วงเวลาที่ทำงานอยู่กับคณะเต้นรำเดนนี่ชอว์น (Denishawn) อุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้นถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในการทำงานของพวกเขา จะเห็นได้จากมาร์ธา

ได้เลือกใช้ผ้าในการแสดงของเธอเพื่อวัตถุประสงค์ของการแสดงที่เกินจริง โดยเธอต้องการแสดงให้เห็นถึงประสบการณ์ที่ผ่านมาในชีวิตและพลังของการแสดง ในทุกวันนี้น้อยคนที่จะสรรหาอุปกรณ์ประกอบการแสดงใหม่ ๆ ซึ่งถือเป็นสิ่งจำเป็นในการเรียนรู้เพื่อเติมเต็มความเป็นศิลปิน (Koner, 1993: 61)

การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้นอาจขึ้นอยู่กับแรงบันดาลใจของผู้สร้างสรรค์ สามารถใช้เพื่อให้ผู้ชมตีความเชิงสัญลักษณ์ในการแสดง ใช้เป็นทิศทางการเข้าออกของนักแสดง เป็นต้น อย่างไรก็ตามการออกแบบอุปกรณ์การแสดงนั้นขึ้นอยู่กับการนำไปใช้และการออกแบบในพื้นที่สำหรับการแสดงนั้น ๆ เป็นสำคัญ

2.10 ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

ในงานวิจัยฉบับนี้ได้ให้ความสำคัญกับความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” ซึ่งมีประเด็นที่น่าสนใจ ดังนี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ความคิดเห็นว่า “การแสดงเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิงควรนำเสนอในแง่มุมหรือมุมมองที่แตกต่างจากที่เคยมีมา เพื่อให้ผู้ชมเดาไม่ได้ จึงจะถือเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่แตกต่างไปจากเดิม” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 เมษายน 2557)

วิชชุตา วุธาทิตย์ แสดงความคิดเห็นในภาพการแสดงเกี่ยวกับการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิงว่า “อยากเห็นการแสดงในแง่มุมที่ให้ผู้ชมได้เห็นความรุนแรงที่ผู้ชายกระทำกับผู้หญิงในหลาย ๆ วิธี โดยไม่จำเป็นต้องทางร่างกายอย่างเดียว เพื่อให้คนดูรู้สึกสงสารและเห็นอกเห็นใจผู้หญิงมากขึ้น” (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 8 ตุลาคม 2557)

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้ให้มุมมองว่า “ปัจจัยที่ก่อให้เกิดความรุนแรงต่อผู้หญิงมีทั้งด้านที่โครงสร้างสังคมตีกรอบไว้ กับด้านที่ผู้หญิงเป็นฝ่ายเลือกหรือเป็นผู้ยอมเอง การยุติความรุนแรงต่อผู้หญิงอาจเริ่มต้นได้จากตัวผู้หญิงเอง ที่ต้องบอกตัวเองว่า อย่ายอม ซึ่งผู้วิจัยสามารถนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์ผ่านการเคลื่อนไหว หรือการออกแบบเครื่องแต่งกายได้” (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, สัมภาษณ์: 10 กันยายน 2557)

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ให้ความเห็นว่า “การแสดงควรสะท้อนภาพที่เกิดขึ้นจริงในสังคมไทย ว่าผู้หญิงโดนทารุณกรรมในด้านใดบ้าง และมีความรุนแรงมากจนถึงขั้นที่ให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกอยากยุติหรือเป็นจุดเปลี่ยนให้ผู้หญิงลุกขึ้นมาสู้ และจะต่อสู้ด้วยวิธีไหนจึงจะเป็นการยุติความรุนแรงได้” (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 8 ตุลาคม 2557)

ณัฐิยา ทองศรีเกตุ แสดงความคิดเห็นว่า “การแสดงนาฏยศิลป์เพื่อการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิงนั้นควรมีแสดงถึงความเท่าเทียมระหว่างของผู้หญิงและผู้ชาย และนำเสนอการกระทำในมุมกลับที่ให้ผู้ชายต้องทำหน้าที่ของผู้หญิง เช่น ต้องดูแลครรภ์จนคลอดและลองเลี้ยงดูลูกด้วยตนเองบ้าง” (ณัฐิยา ทองศรีเกตุ, สัมภาษณ์: 26 กันยายน 2557)

จากการเก็บข้อมูลเบื้องต้นของผู้วิจัย กับผู้หญิงที่มีประสบการณ์ได้รับความรุนแรง นักสังคมสงเคราะห์และอาสาสมัคร จำนวน 47 คน จากบ้านพักฉุกเฉิน โดยใช้แบบสอบถามปลายเปิดในประเด็นคำถามว่า “หากการแสดงนาฏยศิลป์เป็นสื่อกลางระหว่างผู้หญิงกับคนในสังคม ท่านอยากให้การแสดงดังกล่าว มีรูปแบบหรือลักษณะใด” โดยผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่ ซึ่งสามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ ดังนี้

1) ต้องการให้สะท้อนความรุนแรงที่มีอยู่จริงในสังคมปัจจุบัน ในหลายมุมมองของความรุนแรงที่สื่อให้คนดูรู้สึกตามได้ สามารถเข้าใจได้ง่าย ให้แง่คิดแก่สังคม มีเนื้อหาสอนได้ทุกเพศทุกวัย

2) ต้องการให้แสดงภาพผู้หญิงโดนผู้ชายทำร้าย เพื่อให้ผู้ชายและสังคมได้รับรู้ความรู้สึกเสียใจ เจ็บปวด ของผู้หญิงที่ถูกกระทำความรุนแรง และให้แสดงถึงความเข้มแข็งของผู้หญิงด้วย

3) อยากให้ผู้ชายแสดงบทบาทโดยรับหน้าที่แทนผู้หญิง เช่น ดูแลครรภ์ ปวดท้องคลอดลูก ดูแลลูก รวมถึงให้ผู้ชายเป็นฝ่ายโดนกระทำความรุนแรงอย่างผู้หญิงบ้าง

4) อยากให้ผู้หญิงตอบโต้บ้าง ไม่ใช่โดนกระทำฝ่ายเดียว โดยให้การแสดงพูดถึงสิทธิในการป้องกันตนเองของผู้หญิง หรือการแสดงเกี่ยวกับศิลปะป้องกันตัวสำหรับผู้หญิง

5) อยากให้การแสดงเป็นการรณรงค์ให้ครอบครัวเกิดความรักความผูกพัน ไม่ทำร้าย ไม่รุนแรง เพื่อไม่ให้เป็นภาพจำต่อคนรุ่นหลังที่ได้ชม รวมถึงมีการสอนการใช้ชีวิตคู่ให้สามารถใช้ชีวิตรวมอยู่กันได้ โดยใช้เหตุผล การแสดงอาจรวมไปถึงการมีสติ การแก้ไขระงับอารมณ์ตัวเอง เพื่อไม่ให้เกิดความรุนแรงในครอบครัว

จากประสบการณ์ตรงในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ของผู้วิจัยในโครงการนาฏศิลป์สร้างสรรค์เพื่อสังคม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงการบูรณาการการบริการวิชาการแก่สังคม โดยศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทยร่วมกับสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ชุด “WEME ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง เราช่วยกันได้” ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลด้วยแบบสอบถามกับผู้ชมการแสดง พบว่า การแสดงดังกล่าวสามารถสื่อสารความรู้สึกนึกคิดของผู้หญิงได้เป็นอย่างดี และจากการกรอกแบบสอบถามปลายเปิดเกี่ยวกับข้อเสนอแนะของผู้ชม พบว่า การแสดงสามารถสะท้อนความรู้สึกของผู้หญิงที่ถูกกระทำความรุนแรงได้ดี ทำให้

คนดูรู้สึกคล้อยตาม และรู้สึกเห็นใจผู้หญิงมากยิ่งขึ้น แต่ในขณะเดียวกันก็มีผู้ชมบางส่วนเสนอมุมมองว่า ในการแสดงต่อไปอยากให้มีมุมมองที่ผู้หญิงลุกขึ้นต่อสู้เพื่อเรียกร้องสิทธิของตนเองบ้าง มิใช่ต้องทนหรือต้องยอมตลอดไป ซึ่งข้อมูลดังกล่าวเป็นแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งให้ผู้วิจัยในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงต่อไป

ภาพที่ 2.7 การแสดง ชุด “WEME ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง..เรา..ช่วยกันได้

ที่มา : ผู้วิจัย

2.11 สรุปบท

ในบทที่ 2 ที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้นำเสนอเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประกอบไปด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ เพศภาวะ แนวคิดสตรีนิยม ข้อมูลเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ทฤษฎีการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ รวมถึงความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์และหาแนวคิดเพื่อนำไปสู่การทดลองในภาคปฏิบัติ ในบทถัดไป ผู้วิจัยจะกล่าวถึงวิธีดำเนินการวิจัย ซึ่งจะกล่าวอย่างละเอียดต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 อารัมภบท

ในบทที่ 2 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” นี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ เพศภาวะ แนวคิดสตรีนิยม ข้อมูลเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง ศิลปะหลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ทฤษฎีการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ รวมถึงความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ในบทนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึง รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยซึ่งประกอบด้วย วัตถุประสงค์ของการวิจัย คำถามในการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนดำเนินการวิจัย ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยและตัวอย่างคำถามในแบบสัมภาษณ์และแบบสอบถาม

3.2 รูปแบบงานวิจัย

งานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเพื่อหารูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง โดยใช้การวิจัยดังรายละเอียดต่อไปนี้

3.2.1 การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research)

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้นำไปสู่การสร้างงานทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้นำแนวทางของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์มาเป็นหลักในการสร้างสรรค์การแสดง วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายถึงการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ว่า

> แนวทางของการวิจัยและสร้างสรรค์เป็นกระบวนการวิจัยที่ต้องการค้นคว้าและพัฒนา ทดสอบในสภาพจริง ประเมิน และดำเนินการปรับปรุงผลิตภัณฑ์จนได้ผลการพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่มีคุณภาพ การวิจัยสร้างสรรค์จึงเป็นงานที่เกิดขึ้นจากการศึกษาค้นคว้าด้วยกระบวนการเชิงวิทยาศาสตร์ในพื้นที่ของศิลปะและก่อให้เกิดงานศิลปะที่สะท้อนประเด็นกระบวนการคิดวิเคราะห์และข้อมูลหรือเหตุปัจจัยต่าง ๆ เป็นประการสำคัญ” (อ้างถึงใน กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, 2554: 57)

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ กล่าวว่า “การวิจัยสร้างสรรค์ เป็นการวิจัยเพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ เช่น องค์ความรู้ วิธีการ ทฤษฎีผลการประดิษฐ์คิดค้นทางวิทยาศาสตร์ และผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ เป็นต้น” (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 67)

ภรดี พันธุภากร แสดงทัศนะเกี่ยวกับการวิจัยทางศิลปะ ว่า

> ศิลปะเป็นเรื่องกว้างและหลากหลาย ซึ่งมีความแตกต่างกันไปทั้งรูปแบบและวิธีการ ทั้งที่มีกระบวนการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ มีขั้นตอนชัดเจนคล้ายกับงานวิจัย และที่ไม่เป็นระบบขั้นตอนแน่นอนชัดเจน ตลอดจนการไม่ยอมรับระบบและขั้นตอนตามแบบแผน ฉะนั้นการวิจัยทางศิลปะจึงมีสภาวะอัตนัยมากที่สุด เพราะศิลปินเกี่ยวข้องกับความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ จินตนาการอย่างมาก (ภรดี พันธุภากร, 2544: 27)

จะเห็นได้ว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เหมาะสำหรับใช้ในงานวิจัยทางศิลปกรรม กระบวนการค้นคว้า ทดสอบ และพัฒนาในสภาพจริง ตลอดจนการประเมิน เพื่อการปรับปรุงจนได้รูปแบบการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องกับ จินตนาการ อารมณ์ ความรู้สึก ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวทางของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์มาเป็นหลักในการสร้างงานนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

3.2.2 **การวิจัยเชิงคุณภาพ** (Qualitative Research)

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า "ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่ดีมักจะสะท้อนถึงสภาวะแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมที่ต้องใช้การวิเคราะในเชิงลึกตามแบบฉบับของการวิจัยเชิงคุณภาพ" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2557) ซึ่ง วรัญญา ภัทรสุข ได้อธิบายถึงการวิจัยเชิงคุณภาพว่า

> การวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการทำวิจัยโดยการใช้ข้อมูลเชิงคุณภาพที่รวบรวมได้จากแหล่งต่าง ๆ นั่นคือไม่เน้นข้อมูลที่เป็นตัวเลข วัตถุประสงค์ของการทำวิจัยในลักษณะนี้ ก็เพื่อบรรยายหรือพรรณนาสถานการณ์ (situation) สภาพแวดล้อม (phenomenon) ปัญหา (problem) หรือเหตุการณ์ (event) ที่เกิดขึ้นในสังคม การนำเสนอข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล จะทำในลักษณะเชิงพรรณนาความ (descriptive) หรือการวิเคราะห์ด้านคำพูด (words) เช่น จากการสัมภาษณ์ หรือ

วิเคราะห์จากรูปภาพ (pictures) หรือจากสิ่งของ (objects) (วรัญญา ภัทรสุข, 2554: 17)

นอกจากนี้ สุภางค์ จันทวานิช อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับการวิจัยเชิงคุณภาพว่า

> การแสวงหาความรู้โดยพิจารณาปรากฏการณ์สังคมจากสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริงในทุกมิติ เพื่อหาความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์กับสภาพแวดล้อมนั้น วิธีการนี้จะสนใจข้อมูลด้านความรู้สึกนึกคิด ความหมาย ค่านิยมหรืออุดมการณ์ของบุคคลนอกเหนือไปจากข้อมูลเชิงปริมาณ (สุภางค์ จันทวานิช, 2553: 13)

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้นำแนวทางของการวิจัยคุณภาพมาใช้ควบคู่ไปกับการวิจัยสร้างสรรค์ โดยใช้การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ ตีความ และสรุปผล เพื่อให้ได้คำตอบของการวิจัย

3.2.3 **การวิจัยเชิงปริมาณ** (Quantitative Research)

นอกเหนือจากการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพแล้ว นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้กล่าวว่า "บางครั้งในงานศิลปะ เช่น ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ที่ต้องการสื่อสารกับผู้ชม การวิจัยเชิงปริมาณ อาจนำไปสู่ข้อมูลทางตัวเลขที่สามารถใช้ยืนยัน เพื่อเป็นกำลังเสริมที่จะทำให้การวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพ มีความแม่นยำมากขึ้น" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2557) การวิจัยเชิงปริมาณหมายถึง “การวิจัยที่เน้นการใช้ข้อมูลที่เป็นตัวเลขเป็นหลักฐานยืนยันความถูกต้องของสิ่งที่พบและข้อสรุปต่าง ๆ ของเรื่องที่ทำการศึกษาวิจัย” (วัลลภ รัฐฉัตรานนท์, 2554: 11) ซึ่งการวิจัยในลักษณะนี้จะต้องใช้การวัดในเชิงปริมาณดังที่ วรัญญา ภัทรสุข ได้อธิบายว่า “การวิจัยเชิงปริมาณเป็นการวิจัยโดยวิเคราะห์ข้อมูลที่เป็นตัวเลข (numerical data) การวิเคราะห์ข้อมูลทำด้วยเครื่องมือทางสถิติประเภท ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสถิติขั้นต้นหรือสถิติขั้นสูง ข้อสรุปที่ได้ออกมาเป็นตัวเลขที่สามารถอธิบาย พิสูจน์ หรืออ้างอิงได้” (วรัญญา ภัทรสุข, 2554: 17)

ผู้วิจัยได้นำการวิจัยเชิงปริมาณมาใช้ในส่วนของการเก็บข้อมูลด้านทัศนคติในการป้องกันและแก้ไขความรุนแรงต่อผู้หญิงกับผู้หญิงในบ้านพักฉุกเฉิน และความพึงพอใจของผู้ชมการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ในรูปแบบแบบสอบถามภายหลังการแสดงผลงาน เพื่อให้ได้ข้อมูลครบรอบด้านในทุกมิติของการสร้างสรรค์การแสดง

3.3 การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์

การออกแบบงานวิจัยเป็นการกำหนดแนวทางการหาคำตอบในการวิจัย วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” ผู้วิจัยได้ออกแบบตามขั้นตอน ดังนี้

3.3.1 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” นี้ เป็นงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ซึ่งต้องการศึกษาทั้งเพื่อการสร้างสรรค์และหาแนวคิดในการสร้างงาน ดังนั้นจึงแบ่งวัตถุประสงค์ออกเป็น 2 ข้อ ดังนี้

3.3.1.1 เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง

3.3.1.2 เพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ จากความคิดที่ว่าผู้หญิงมีสิทธิเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรง

3.3.2 คำถามในการวิจัย

"คำถามเป็นเสมือนทิศทางที่จะนำไปสู่เป้าหมาย การตั้งคำถามที่ดีจึงนับเป็นการสร้างแนวทางให้ผู้วิจัยได้ก้าวเดินไปสู่จุดหมายปลายทางได้ โดยไม่หลงทาง" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2557) ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยได้ ตั้งคำถามไว้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.2.1 **รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง** โดยผู้วิจัยได้แยกศึกษาตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ตามประเด็นดังนี้

1) บทการแสดง

การสร้างบทการแสดงหรือโครงเรื่องนั้น ถือเป็นขั้นตอนแรกในการสร้างสรรค์ผลงาน นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “การทำงานสร้างสรรค์ควรวางโครงร่างของบทการแสดงทั้งหมดก่อนเพื่อให้เห็นภาพรวม แล้วจึงลงรายละเอียดแต่ละส่วน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557) ซึ่งผู้วิจัยจะมีการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้เพื่อหา แนวทางการแบ่งตอนและช่วงของการแสดงเพื่อหารูปแบบของบทการแสดงที่เหมาะสมกับงานวิจัยครั้งนี้

2) การออกแบบลีลา

ลีลาการเคลื่อนไหว ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของงานนาฏยศิลป์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องเลือกใช้เทคนิคการเต้นหรือแนวคิดการออกแบบทางนาฏยศิลป์เพื่อสร้างสรรค์ลีลาการ

เคลื่อนไหวของนักแสดงให้เหมาะสมกับโครงเรื่อง ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี “การออกแบบลีลา คือการเลือกใช้วัตถุดิบที่มี จากทักษะ และประสบการณ์ของนักแสดงอย่างมีเหตุผลและเหมาะสม” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ กล่าวว่า “เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบหลักในศิลปะการแสดงทุกรูปแบบเพราะสามารถช่วยใน การเล่าเรื่องราวการแสดงและลักษณะเฉพาะของตัวละครได้เป็นอย่างดี” (พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ, สัมภาษณ์: 28 สิงหาคม 2557) ซึ่งสอดคล้องกับ ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้กล่าวไว้ว่า “เครื่องแต่งกายเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดความคิด ข้อมูล ความรู้สึกของเรื่องราวที่นำเสนอ และเป็นสิ่งที่ผู้ออกแบบค้นพบในละครและแสดงความคิดออกมา” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 157) ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้นำการออกแบบเครื่องแต่งกายมาเป็นประเด็นหนึ่งในการวิเคราะห์เพื่อหารูปแบบการแสดง

4) เสียงประกอบการแสดง

เหตุที่ต้องนำประเด็นเรื่องเสียงประกอบการแสดงมาวิเคราะห์เพื่อหารูปแบบการแสดงนั้นเพราะเสียงเป็นองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่มีอิทธิพลต่อการการเคลื่อนไหวและยังช่วยสร้างอารมณ์และบรรยากาศในการแสดง “นอกจากเสียงนักแสดงและเสียงดนตรีแล้ว ในการแสดงยังมีเสียงที่ไม่ใช่เสียงดนตรี เป็นเสียงที่ทำให้เกิดบรรยากาศหรือเพื่อให้เห็นภาพผ่านโสตประสาท” (จารุณี หงส์จารุ, 2550: 127) ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องให้ความสำคัญในการค้นหาเสียงประกอบการแสดงให้เหมาะสมเข้ากับอารมณ์และลีลาการเคลื่อนไหว

5) การคัดเลือกนักแสดง

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ อธิบายความหมายของการคัดเลือกนักแสดงว่า “หมายถึงการจัดวางนักแสดงที่เหมาะสมกับบทบาท” (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2545: 35) สำหรับการคัดเลือกนักแสดงในงานนาฏยศิลป์นั้น นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “อาจเกิดจากการออกแบบท่าเต้นก่อนแล้วจึงหานักแสดง หรือการคัดเลือกนักแสดงก่อนแล้วจึงออกแบบท่าให้เข้ากับนักแสดงนั้น ๆ ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557) ซึ่งผู้วิจัยต้องวิเคราะห์หาแนวทางที่เหมาะสมและให้ความสำคัญกับการคัดเลือกนักแสดง เพราะนักแสดงเป็นส่วนที่ใกล้ชิดและสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้มากที่สุด

6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้กล่าวถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงไว้ว่า “หมายถึงเครื่องประกอบการแสดงที่นักแสดงใช้เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่าฉากเหตุการณ์ และยังอาจเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญในละคร” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 158) ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องวิเคราะห์เพื่อ

หารูปแบบการแสดงเพื่อให้ได้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สามารถสื่อความหมายในการแสดงทั้งทางตรงและเชิงสัญลักษณ์

7) การออกแบบแสง

"การออกแบบแสงเพื่อเนรมิตหรือเปลี่ยนแปลงบรรยากาศของฉากให้ได้ตามที่ต้องการให้ผู้ชมแลเห็น สามารถใช้แสงแทนฉากหรือเป็นส่วนประกอบของฉากและสร้างสรรค์มิติความลึกและองค์ประกอบอื่น ๆ ให้แก่ฉากได้อย่างน่าพอใจ" (กฤษรา วริศราภูริชา, 2556: 182) ดังนั้นการออกแบบแสงจึงเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ได้นำมาวิเคราะห์เพื่อหารูปแบบการแสดง

8) การใช้พื้นที่ในการแสดง

จากมุมมองและแนวคิดทางศิลปะที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยทำให้การจัดการแสดงสามารถเกิดขึ้นในสถานที่ใดก็ได้ ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า "ในยุคโพสโมเดิร์น ที่ศิลปะไร้พรมแดน ปฏิเสธกฎเกณฑ์ พื้นที่ในการแสดงไม่จำเป็นต้องจัดแสดงบนเวทีหรือในโรงละคร งานนาฏยศิลป์สามารถจัดแสดงไปกับสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ได้" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 เมษายน 2557) อย่างไรก็ตามการออกแบบการใช้พื้นที่ได้ดีก็ถือเป็นองค์ประกอบที่ช่วยเสริมให้การแสดงมีความหมายมากขึ้น

3.3.2.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามของงานวิจัยเพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นเป้าหมายในการกำหนดภาพรวมทั้งหมดของการแสดงให้ปรากฏอยู่ในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ประกอบไปด้วยหัวข้อดังต่อไปนี้

1) แนวคิดในเรื่องสตรีนิยม

ฉลาดชาย รมิตานนท์ อธิบายว่า "สตรีนิยม เป็นลัทธิความเชื่อที่มีการระบุว่าผู้หญิงถูกกดขี่อย่างมีระบบ และเชื่อว่าเพศสภาวะไม่ใช่สิ่งที่ถูกกำหนดไว้ในความแตกต่างตามธรรมชาติระหว่างเพศ ดังนั้นสตรีนิยมจึงมีความมุ่งมั่นเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมที่การกดขี่ผู้หญิง ทั้งในฐานะที่เป็นเพศและเพศสภาวะ" (ฉลาดชาย รมิตานนท์, 2555: 57) จากแนวคิดสตรีนิยมดังกล่าว จึงเป็นประเด็นหนึ่งที่ผู้วิจัยให้ความสนใจและนำมาวิเคราะห์เพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

2) แนวคิดของความเสมอภาคทางเพศ

ซีโมน เดอ โบวัวร์ (Simone de Beauvoir,1908-1986) นักคิด นักเขียน นักปรัชญา นักต่อสู้เพื่อความเสมอภาคระหว่างเพศชั้นแนวหน้าชาวฝรั่งเศส เรียกร้องให้ผู้หญิงยืนยันถึงความเป็นอิสระของตนเองในการนิยาม กำหนดให้เอกลักษณ์ ให้ความหมายตนเองในฐานะที่เป็นคนที่อิสระ

แก่ตัวเอง (free being) โดยลุกขึ้นมาเคลื่อนไหว ต่อสู้ เปลี่ยนแปลงตนเองจากสภาพที่เป็นเพียงวัตถุมาเป็นการเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ (อ้างถึงใน ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2553: 29-30)

แม้โดยธรรมชาติหญิงและชายเกิดมาโดยมีความแตกต่างกันทางสรีระ แต่สิ่งนี้ไม่ได้ทำให้หญิงและชายต่างกันอย่างแท้จริง สังคมต่างหากที่เป็นตัวกำหนดความแตกต่างระหว่างเพศทั้งสองและครอบงำลงไปในวัฒนธรรมและความคิดของผู้คน แต่ในความจริงแล้ว ผู้หญิงและผู้ชาย มีธรรมชาติที่เหมือนกัน คือเป็นผู้ที่ดำรงอยู่ด้วยตนเองและเสรี มีคุณค่าเสมอกัน จึงควรจะมีสิทธิที่เสมอภาคกัน ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดความเสมอภาคทางเพศมาเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

3) แนวคิดด้านสัญญะ

จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต กล่าวว่า “สัญญะ คือ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อให้มีความหมายแทนสิ่งต่าง ๆ ในตัวบทและบริบทนั้น ๆ ” (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2550: 274)

Susanne Langer (1982) ผู้ทรงอิทธิพลในการศึกษาเรื่องสัญลักษณ์นิยม (symbolism) เห็นว่าสัญลักษณ์ใช้เพื่อการสื่อสารความคิด มโนทัศน์ หรือรูปแบบใด ๆ เพื่อเป็นการแบ่งปันความหมายร่วมกันระหว่างผู้สื่อสารความหมายที่สื่อถึงกันมี 2 ลักษณะ คือ ความหมายตามรูปศัพท์ (denotative) เป็นความหมายตามพจนานุกรมซึ่งไม่สามารถดิ้นได้ ต้องแปลความหมายไปตามศัพท์ที่ปรากฏ และความหมายตามนัยยะ (connotative) เป็นความหมายที่เกิดขึ้นเพราะสังคมกำหนดหรือเกิดขึ้นตามกระแสจนกลายเป็นความหมาย ที่ยอมรับกันโดยทั่วไปซึ่งอาจถาวรหรือชั่วคราวก็ได้ (อ้างถึงใน สุรพงษ์ โสธนะเสถียร, 2556: 257-258)

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยใช้แนวคิดด้านสัญญะ ในการสื่อสารความหมายทางการแสดง เพื่อให้ผู้ชมเกิดแง่คิด การตีความ หรือมุมมองตามจินตนาการและประสบการณ์ของแต่ละบุคคล ซึ่งถือเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของงานในรูปแบบงานโพสโมเดิร์นดานซ์

4) การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “การนำทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์ที่สามารถนำมาใช้ร่วมกับงานนาฏยศิลป์ สามารถแสดงให้เห็นถึง รสนิยมของคนในสังคม ซึ่งทำให้ปรากฏเป็นเอกลักษณ์ของงานที่สร้างสรรค์ขึ้นจากศิลปินในชาตินั้น” (อ้างถึงใน วรากร เพ็ญศรีนุกูล, 2556: 67)

เช่นเดียวกับผลงานวิจัยของ จุติกา โกศลเหมมณี ที่สรุปว่า นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำแนวคิดศิลปะมาบูรณาการร่วมกับแนวคิดทางด้านนาฏยศิลป์ กล่าวคือ “การสร้างสรรค์โดยใช้ทฤษฎีศิลปะและทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ ซึ่งทำให้วิธีการสร้างสรรค์การแสดงสามารถอธิบายได้ ส่งผลให้

งานสร้างสรรค์มีคุณภาพ การใช้ทฤษฎีทางศิลปะนั้น ช่วยส่งเสริมให้ภาพการแสดงมีความสมดุลมีความงามอย่างมีเหตุผลและมีหลักการ" (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556a: 256)

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงนำทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์มาใช้ควบคู่กันไปกับทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์ในแง่ของหลักการออกแบบและองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์ครั้งนี้

5) การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า "ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้แสดงความเด่นชัดในเรื่องของการสร้างสรรค์ที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้เดี่ยว" (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 114) นอกจากนี้ก็ยังพบว่า เจมส์ มอร์เลย์ (James Morley) ให้คำอธิบายที่เกี่ยวข้องกับลัทธิหลังสมัยใหม่ (postmodernism) ว่าเป็นแนวคิดที่ต่อต้านอำนาจของปัจเจกชนโดยการไปให้ความสำคัญกับการรวมตัวของกลุ่มต่อต้านอำนาจควบคุมในการคิด ให้ความสำคัญกับประสบการณ์ที่เราไม่เคยพบเจอมาก่อน มุ่งให้ความสนใจกับการปะติดปะต่อ (collage) ความแตกต่างหลากหลาย (diversity) เรื่องประหลาดที่ไม่เคยนำเสนอมาก่อนได้รวมทั้งอารมณ์อันอิสระ เช่น การจับเอาเรื่องของจิตกับวัตถุมารวมกัน การนำเอาเรื่องของตัวตนมารวมกับเรื่องของคนอื่น เป็นต้น (อ้างถึงใน พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และวิรุณ ตั้งเจริญ, 2543: 15-16)

กระบวนการแบบปะติดปะต่อ หรือ คอลลาจ ได้ถูกนำมาใช้ในงานหลาย ๆ สาขา รวมถึงงานในรูปแบบนาฏยศิลป์ด้วย โดยผู้วิจัยจะนำความหลากหลายของรูปแบบการแสดงมาปรับใช้ผสมผสานเพื่อให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่มีความน่าสนใจ

6) การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม

ในประเด็นเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิงนั้น เป็นปัญหาที่มีรากฐานมาจากความไม่เท่าเทียมกันทางเพศซึ่งเกิดขึ้นทุกชาติ ศาสนาและวัฒนธรรม ผู้วิจัยจึงนำหัวข้อการบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรมมาพิจารณาใช้ในการวิเคราะห์แนวคิดสื่อผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ในครั้งนี้

7) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์นั้น ต้องคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินจึงจะเกิดเป็นผลงานที่แปลกใหม่และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ดังที่ สเปียแมน (Spearman) กล่าวว่า "ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการของการกระทำเพื่อให้ได้ผลผลิตใหม่ ๆ ทางความคิด ซึ่งจะเกิดจากความคิดจินตนาการมากกว่าใช้เหตุผล" (อ้างถึงใน ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 45) ในส่วนของความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏยศิลป์นั้น นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า "การสร้างผลงานนาฏยศิลป์ในปัจจุบันมีความจำเป็นต้องอาศัยความคิดสร้างสรรค์เพื่อเป็นเครื่องมือในการผลิต

งานให้เกิดความน่าสนใจ และต้องค้นหาสิ่งใหม่ ซึ่งจำเป็นต่อสังคมมนุษย์มาโดยตลอด” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 23 ธันวาคม 2557)

8) การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง

ผู้วิจัยคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดงที่สามารถสร้างความรู้สึกหรือแง่คิดแก่คนในสังคมได้ ดังที่ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ กล่าวว่า

> กิจกรรมและผลงานศิลปกรรมนั้นมีความสัมพันธ์กับพฤติกรรม ความเชื่อ ความรู้สึก และกฎระเบียบสังคม แม้ว่าความคิดริเริ่มแปลก ๆ ใหม่ ๆ จะถูกนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ ผลงานศิลปะในสังคมก็จำเป็นต้องคำนึงถึงการยอมรับในสังคม โดยผู้สร้างสรรค์ต้องพยายามสื่อสารให้ผู้อื่นในสังคมสามารถเข้าถึง เข้าใจ และชื่นชอบได้ (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 64)

อาจกล่าวได้ว่า ในศาสตร์ของการแสดง การสื่อสารระหว่างผู้แสดงและผู้ชมเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับแนวคิดการสื่อสารทางการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้

9) การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม ว่า

> นาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งที่อยู่คู่กับมนุษย์มาตั้งแต่อดีต ปัจจุบันและยังคงต่อเนื่องไปในอนาคต ซึ่งถือว่าเป็นส่วนสำคัญที่ยังคงให้ประโยชน์ต่อสังคมมนุษย์ บทบาทของนาฏยศิลป์ที่ดำเนินมาตั้งแต่การทำพิธีกรรมปรับเปลี่ยนไปเป็นการแสดงเพื่อศาสนา ราชวงศ์ แม้กระทั่งการประกอบอาชีพ ล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นถึงความเป็นส่วนหนึ่งและสามารถสะท้อนถึงสังคมและวัฒนธรรมนั้น ๆ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 23 ธันวาคม 2557)

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงคำนึงถึงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ที่เป็นประโยชน์ต่อสังคมเป็นสำคัญเพื่อให้เกิดผลงานที่มีคุณค่า สามารถชี้นำให้สังคมอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุข

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

"ความหลากหลายของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเปรียบเสมือนกระจกเงาหลายบานที่สะท้อนวัตถุได้หลายมุม ช่วยให้เห็นข้อเท็จจริงในแง่ต่าง ๆ ได้กระจ่างขึ้น ซึ่งจะทำให้ความเบี่ยงเบนในการวิเคราะห์งานลดน้อยลง ความจริงก็จะปรากฏขึ้น" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 23 ธันวาคม 2557) วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

3.4.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ ตำรา เอกสาร บทความทางวิชาการต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ดังนี้

3.4.1.1 เพศภาวะ

เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้เป็นประเด็นการศึกษาเกี่ยวกับเพศ จึงจำเป็นต้องศึกษาถึงบทบาททางเพศที่ถูกกำหนดโดยสังคมและวัฒนธรรม เป็นฐานข้อมูลเพื่อนำไปสู่การหาแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

3.4.1.2 แนวคิดสตรีนิยม

ผู้วิจัยต้องการศึกษาแนวคิดสตรีนิยมในสายความเชื่อต่าง ๆ เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ภายใต้มุมมองความคิดที่ว่าผู้หญิงมีสิทธิเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรง

3.4.1.3 ความรุนแรงต่อผู้หญิง

ผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงสถานการณ์ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิงในปัจจุบัน ทั้งด้านประเภท ลักษณะ สาเหตุ ปัจจัยที่ก่อให้เกิดความรุนแรง ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนแนวทางการป้องกันแก้ไข เพื่อหาแนวในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง

3.4.1.4 ศิลปะหลังสมัยใหม่

ผู้วิจัยได้ศึกษาปรัชญาแนวคิด ตามความเชื่อของศิลปะลัทธิหลังสมัยใหม่ หลักแห่งการมีเสรีภาพและความหลากหลายทางความคิด เพื่อเป็นแนวทางหารูปแบบและวิธีการนำเสนอ ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ เพื่อให้เกิดผลงานในรูปแบบใหม่จากศิลปะที่หลากหลาย

3.4.1.5 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ในด้านของแนวคิดการแสดงและเทคนิคการเต้นของศิลปินบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ เพื่อหาแนวคิดและทิศทางการเคลื่อนไหวในภาคปฏิบัติของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

3.4.1.6 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์

เพื่อเป็นแนวทางการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาแนวคิด หลักการและตัวอย่างผลงานด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ จากศิลปินทั้งในประเทศและต่างประเทศ เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาเป็นแนวคิดในการพัฒนาผลงานของผู้วิจัยต่อไป

3.4.1.7 ทฤษฎีการสร้างสรรค์และองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์

เนื่องจากวิจัยฉบับนี้ เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงต้องศึกษาหลักการออกแบบจากทฤษฎีการสร้างสรรค์และองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ เพื่อนำไปสู่การทดลองพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในภาคปฏิบัติต่อไป

3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์กับกลุ่มตัวอย่างเพื่อให้ได้ข้อมูลหลากหลายมุมมอง โดยแบ่งกลุ่มตัวอย่างออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

3.4.2.1 การสัมภาษณ์ผู้หญิงที่เข้ารับความช่วยเหลือจากปัญหารุนแรงในครอบครัวหรือการล่วงละเมิดทางเพศ รวมถึงบุคลากรที่เกี่ยวข้องกับการให้ความช่วยเหลือในบ้านพักฉุกเฉิน สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีในพระอุปถัมภ์ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี พระวรราชาทินัดดามาตุ โดยใช้แบบสอบถามควบคู่ไปกับแบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง เพื่อสามารถนำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียง จัดหมวดหมู่ และใช้ประกอบการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

3.4.2.2 การสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้เชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย รวมถึงองค์ประกอบอื่นที่เกี่ยวข้องกับการแสดง เพื่อนำข้อมูลแนวคิดที่ได้มาวิเคราะห์และหาแนวทางการสร้างสรรค์ในขั้นตอนต่อไป

3.4.3 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ

ผู้วิจัยศึกษาสื่อสารสนเทศต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง อาทิ การแสดงสด ภาพยนตร์ ศิลปะป้องกันตัว นิทรรศการศิลปะ วีดีทัศน์ เพื่อศึกษาข้อมูลที่จะเป็นประโยชน์ในการหาแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้

3.4.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยใช้การสำรวจข้อมูลการศึกษาด้วยการลงพื้นที่ร่วมกิจกรรมและสังเกตการณ์ โดยแบ่งกิจกรรมเป็น 2 ส่วน ได้แก่

3.4.4.1 สำรวจข้อมูลและเก็บข้อมูลจากมูลนิธิหญิงชายก้าวไกลและบ้านพักฉุกเฉิน สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีฯ

3.4.4.2 ร่วมชมกิจกรรมการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ที่มีแนวคิดเชื่อมโยงหรือเกี่ยวข้องกับผู้หญิง ได้แก่

1) อิสตรีเอเชีย (women of Asia) วันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ.2556 ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome: Dancing for the head) วันที่ 17 ตุลาคม พ.ศ.2556 ณ Black Box Theatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต

3) นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา (Ballerina: The pathetic creature) วันที่ 24ตุลาคม พ.ศ.2556 ณ Black box theatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต

3.4.5 การสัมมนา

ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสัมมนาในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี จัดโดย คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU theatre company) มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต ดังนี้

ครั้งที่ 1 ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome: Dancing for the head) วันที่ 17 ตุลาคม 2556

ครั้งที่ 2 นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา (Ballerina:The pathetic creature) วันที่ 24 ตุลาคม 2556

ครั้งที่ 3 เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นรำ (Dance Laboratory: back and front in dance) วันที่ 1 พฤศจิกายน 2556

3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

เกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ในที่นี้ เป็นการคัดสรรศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางนาฏยศิลป์ เพื่อเป็นการยกย่องศิลปินเหล่านั้นว่ามีความรู้ความสามารถในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานสู่แวดวงนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน โดยมีหลักเกณฑ์ในการพิจารณามาตรฐานของศิลปินแบ่งออกเป็น 8 ประการ ได้แก่ จิตวิญญาณ รสนิยม ประสบการณ์ ปรัชญา ความสามารถหลากหลาย

เป็นผู้นำและบุกเบิก ความสามารถในการสร้างสรรค์ และการถ่ายทอด (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557) โดยผู้วิจัยศึกษาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินดังกล่าว เพื่อเป็นกรอบของงานวิจัยในการคัดเลือกศิลปินต้นแบบเพื่อศึกษาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ อันจะเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้

3.4.7 ประสบการณ์ของผู้วิจัย

ประสบการณ์ตรง (direct experience) คือ ได้จากประสบกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือสัมผัส หรือกระทำกิจกรรมใด ๆ ด้วยตนเอง ประสบการณ์ตรง คือ ความรู้เชิงประจักษ์ หรือ ความรู้เชิงประสบการณ์ (empirical knowledge) นับว่าสำคัญมากในการแสวงหาความรู้หลายสำนักปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์เชื่อว่าความรู้ที่แท้จริงจะต้องอาศัยประสบการณ์ตรงเสมอ ลัทธิปฏิบัตินิยม (pragmatism) เชื่อว่ามาตรการความจริงได้มาจากการปฏิบัติอย่างมีประสิทธิภาพ ความรู้จากประสบการณ์นี้ เรียกว่า เป็นความรู้โดยประจักษ์ (knowledge by acquaintance) เป็นความรู้ที่เกิดจากสิ่งที่ถูกรู้ ปรากฏตรงต่อผู้รู้ ผ่านทางตา หู จมูก ลิ้น หรือกาย ตรงกันข้ามกับความรู้โดยบอกเล่า (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2556: 104-105)

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “หากผู้วิจัยเป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยสามารถเป็นเครื่องมือที่ดีในการทำวิจัยเชิงสร้างสรรค์” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 23 ธันวาคม 2557) ได้ เนื่องจากผู้วิจัยมีประสบการณ์ตรงด้านการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์และเคยเป็นผู้จำทำโครงการนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อสังคม เรื่อง “WEME ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง เราช่วยกันได้” จึงต้องการนำประสบการณ์จากการสร้างสรรค์และความคิดเห็นจากผู้ชมมาเป็นข้อมูล ส่วนหนึ่งในงานวิจัยครั้งนี้

3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

3.5.1 ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลเอกสารวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความ วารสาร สื่อสารสนเทศอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.5.2 ศึกษาข้อมูลและสังเกตการณ์รูปแบบและลักษณะของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

3.5.3 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยรวมถึงองค์ประกอบอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดง เพื่อหาแนวคิด มุมมอง และเป็นข้อมูลประกอบในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

3.5.4 ลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลกับผู้หญิงที่มีประสบการณ์ด้านความรุนแรง ณ มูลนิธิหญิงชายก้าวไกล และบ้านพักฉุกเฉิน (ดอนเมือง) สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีในพระอุปถัมภ์ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี พระวรราชาทินัดดามาตุ

3.5.5 วิเคราะห์เปรียบเทียบข้อมูลทั้งหมด เพื่อหาคำตอบของงานวิจัย “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”

3.5.6 ทดลองปฏิบัติการกิจกรรม “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” เพื่อหาคำตอบงานวิจัย

3.5.7 วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อศึกษารูปแบบและองค์ประกอบสำหรับการแสดง ได้แก่ บทการแสดง นักแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรี พื้นที่จัดแสดง ฉาก แสง อุปกรณ์ประกอบการแสดง และระยะเวลาแสดง เป็นต้น

3.5.9 นำปัญหาจากการวิจัยเข้าปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อแก้ไขและปรับปรุงงานวิจัยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

3.5.10 จัดแสดงผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์สู่สาธารณชน

3.5.11 พัฒนางานวิจัยขั้นสุดท้ายเพื่อเตรียมจัดพิมพ์และจัดทำรูปแบบรายงานการวิจัย

3.5.12 จัดพิมพ์และจัดทำเอกสารการวิจัยเพื่อนำเสนอต่อหน่วยงานที่เกี่ยวข้องและทำการเผยแพร่ต่อไป

3.6 ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

<u>กลุ่มที่</u> 1 ผู้มีประสบการณ์ด้านปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ดังนี้

1) คุณณัฐิยา ทองศรีเกตุ ผู้อำนวยการฝ่ายสังคมสงเคราะห์ สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีฯ ผู้มีบทบาทในการรณรงค์เพื่อเสริมสร้างสถานภาพ ศักยภาพ สิทธิและโอกาสของผู้หญิงในสังคม

2) ผู้หญิงที่มีประสบการณ์ความรุนแรงในครอบครัวหรือการล่วงละเมิดทางเพศ ที่เข้ารับความช่วยเหลือจาก จากบ้านพักฉุกเฉิน สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีในพระอุปถัมภ์ฯ จำนวน 45 คน ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างที่ไม่สามารถเอ่ยนามได้

โดยผู้วิจัยเข้าเก็บข้อมูลทั้งหมด ณ บ้านพักฉุกเฉิน ดอนเมือง ในวันที่ 26 กันยายน 2557

<u>กลุ่มที่ 2</u> ผู้เชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ด้าน การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์รวมถึงองค์ประกอบอื่นที่เกี่ยวข้องกับการแสดง เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ดังนี้

1) ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อีกทั้งยังเป็นศิลปินผู้บุกเบิกและมีอิทธิพลกับวงการนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทยและสร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

2) อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์

3) ผศ.ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ รองคณบดีฝ่ายบริหาร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

4) อาจารย์พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

5) อาจารย์อภิรัตน์ แก้วกัน อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

6) อาจารย์พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์

7) คุณสุพัตรา เครืองครองสุข นักออกแบบแสง ผู้เชี่ยวชาญและมีประสบการณ์การด้านการออกแบบแสงสำหรับงานศิลปะการแสดง

8) คุณเฉลิมชัย เตรียมพัฒนา อาจารย์พิเศษรายวิชาการแต่งหน้าเพื่อการแสดงและผู้เชี่ยวชาญด้านเทคนิคพิเศษสำหรับการแสดง

3.7 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

วันที่สัมภาษณ์	ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
4 เมษายน 2557 25 เมษายน 2557 24 มิถุนายน 2557 9 กรกฎาคม 2557 8 ตุลาคม 2557	ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	แนวคิดการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

วันที่สัมภาษณ์	ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
16 ธันวาคม 2557 17 ธันวาคม 2557 23 ธันวาคม 2557		
6 ตุลาคม 2557 8 ตุลาคม 2557	อาจารย์ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์	เกณฑ์มาตรฐานศิลปินแนวคิดการ สร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง
10 กันยายน 2557	ผศ.ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์	หลักการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่องานนาฏยศิลป์,เครื่องแต่งกายสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง
28 สิงหาคม 2557	อาจารย์พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ	หลักการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่องานนาฏยศิลป์,เครื่องแต่งกายผ่านมุมมองด้านเพศ
29 สิงหาคม 2557	อาจารย์อภิรัตน์ แก้วกัน	หลักการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่องานนาฏยศิลป์,เครื่องแต่งกายสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง
8 ตุลาคม 2557	อาจารย์พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	แนวคิดการออกแบบนาฏยศิลป์เพื่อยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง
1 ตุลาคม 2557	คุณสุพัตรา เครืองครองสุข	การออกแบบแสงเพื่องานนาฏยศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วันที่สัมภาษณ์	ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
20 พฤศจิกายน 2557	คุณเฉลิมชัย เตรียมพัฒนา	แนวคิดและการออกแบบอุปกรณ์สำหรับการแสดง

3.8 ประเด็นคำถามในแบบสอบถามและแบบสัมภาษณ์

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งแบบสัมภาษณ์เป็น 2 ชุด เนื่องจากประเด็นที่ต้องการศึกษามีความแตกต่างกัน จำแนกตามกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

3.8.1 แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้หญิงที่ประสบปัญหารุนแรงในครอบครัวหรือการล่วงละเมิดทางเพศ รวมถึงบุคลาการที่เกี่ยวข้องกับการให้ความช่วยเหลือในบ้านพักฉุกเฉิน สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีในพระอุปถัมภ์ฯ โดยแบ่งประเด็นคำถามเป็น 3 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปสำหรับผู้ตอบแบบสอบถาม

ในส่วนนี้จะเป็นการศึกษาข้อมูลพื้นฐานทั่วไปของกลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ เพศ อายุ ระดับการศึกษา สถานภาพสมรส ประสบการณ์เกี่ยวข้องกับปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิงความรุนแรง มีลักษณะใดและสาเหตุของความรุนแรง โดยใช้แบบสอบถามปลายปิด

ส่วนที่ 2 ทัศนคติในการป้องกันและแก้ไขความรุนแรงต่อผู้หญิง

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้หญิงที่มีประสบการณ์ด้านความรุนแรงโดยใช้แบบสอบถามปลายปิดในแนวคำถาม ดังนี้

1) ปัญหาความรุนแรงในครอบครัวเป็นเรื่องส่วนตัว

2) สังคมมีส่วนช่วยให้ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิงลดลงได้

3) ความรุนแรงต่อผู้หญิงมีแนวโน้มลดลง เพราะมีการรณรงค์มากขึ้น

4) การใช้กฎหมายเพียงอย่างเดียวไม่สามารถแก้ไขปัญหาความรุนแรงแก่ผู้หญิงได้

5) การเงียบเฉยและเก็บปัญหาเป็นความลับ เป็นการป้องกันปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง

7) การได้พูดหรือระบาย ถือเป็นการปลดปล่อยความรู้สึกถึงความรุนแรงในจิตใจของผู้หญิง

8) การมี สติ สามารถยับยั้งความรุนแรงที่เกิดขึ้นได้

9) เครื่องแต่งกายของหญิงและชาย เป็นส่วนแสดงออกถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ

10) งานบ้านและการเลี้ยงดูบุตรเป็นหน้าที่รับผิดชอบของผู้หญิง

11) การปรับเปลี่ยนทัศนคติ มุมมอง หรือความคิดเดิมของตัวผู้หญิงเอง ถือเป็นส่วนหนึ่งของการยุติความรุนแรง

12) ผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรงในครอบครัวได้หรือการล่วงละเมิดทางเพศได้

ส่วนที่ 3 ข้อมูลสำหรับ "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการการยุติความรุนแรง"

ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ด้วยคำถามแบบปลายเปิด เพื่อให้กลุ่มตัวอย่างได้แสดงความคิดเห็นในประเด็นต่อไปนี้

1) ข้อเสนอแนะหรือข้อคิดเห็น เกี่ยวกับปัญหา แนวทางแก้ไข และอุปสรรคต่อปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง

2) หากการแสดงนาฏยศิลป์เป็นสื่อกลางระหว่างผู้หญิงกับคนในสังคม ท่านอยากให้การแสดงดังกล่าว มีรูปแบบหรือลักษณะใด

3) หากท่านมีโอกาสได้พูดสื่อสารความคิด ความรู้สึกอะไรก็ได้ถึงผู้ชาย 1 ประโยค เกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง ท่านจะพูดว่าอย่างไร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.1 บรรยากาศการลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลในบ้านพักฉุกเฉิน สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรีฯ

ที่มา ผู้วิจัย

3.8.2 การสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้เชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย รวมถึงองค์ประกอบอื่นที่เกี่ยวข้องกับการแสดง เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และหาแนวทางการสร้างสรรค์ในขั้นตอนต่อไป

1) ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย

2) ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับประเด็นการออกแบบและคัดเลือกองค์ประกอบด้านการแสดงนาฏยศิลป์

3) ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับประเด็นการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

เมื่อได้ข้อมูลจากเครื่องมือดังกล่าวแล้ว ผู้วิจัยจะนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ เพื่อตอบคำถามงานวิจัยและหาแนวทางการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงต่อไป

3.9 **สรุปบท**

ในบทที่ 3 ที่ผ่านมาผู้วิจัยได้กล่าวถึงวิธีการดำเนินการวิจัย สำหรับในบทที่ 4 ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการนำเสนอข้อมูลและการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ได้แก่ บทการแสดง นักแสดง การออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่ง การออกแบบดนตรี การออกแบบพื้นที่แสดง การออกแบบแสง และการออกแบบอุปกรณ์การแสดง รวมถึงการวิเคราะห์แนวคิดของการแสดงจากคำถามงานวิจัย ดังจะกล่าวอย่างละเอียดในบทถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์งาน

4.1 อารัมภบท

ในบทที่ 3 ผู้วิจัยได้กล่าวถึงวิธีดำเนินการวิจัยในหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” ซึ่งประกอบด้วย รูปแบบงานวิจัย การออกแบบการวิจัยตลอดจนเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเพื่อใช้เป็นแนวทางในการทำวิจัยครั้งนี้ ในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการวิเคราะห์ข้อมูล การทดลองปฏิบัติและพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานงาน แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน และการอภิปรายผลเพื่อสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง โดยแบ่งหัวข้อ ดังนี้

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาวิจัยเรื่อ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”นี้ ผู้วิจัยได้นำคำถามของงานวิจัยมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาคำตอบของรูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งแยกเป็น 2 ประเด็น ที่ประกอบด้วยรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยวิเคราะห์จากองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เรียงลำดับตามขั้นตอนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานและพัฒนางาน 6 ครั้ง ก่อนนำเสนอการแสดง ซึ่งในแต่ละขั้นตอนการปฏิบัติได้วิเคราะห์ประเด็นตามองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ดังที่ได้กำหนดไว้ ดังนี้

4.2.1.1 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1

ผู้วิจัยได้เริ่มต้นทำการทดลอง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง โดยแยกอธิบายตามองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ ดังนี้

1) บทการแสดง ครั้งที่ 1

"นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คือ งานที่พัฒนาขึ้นมาจากจุดเร้าหรือแรงบันดาลใจแล้วพัฒนาขึ้นมาเป็นงานนาฏยศิลป์" (ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ในหัวข้อ2.8) ขณะที่สมิธ (Smith) อธิบายว่า "สิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์ (stimuli for dance) เป็นตัวกำหนดหรือปลุกจิตวิญญาณในการสร้างสรรค์กิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ สำหรับสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์สามารถเกิดขึ้นได้จากการได้ยิน การมองเห็น แนวความคิด การสัมผัสหรือการ" (Smith, 1985: 29) ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการสร้างบทการแสดง ดังนี้

1.1) แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนั้น ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เพื่อใช้สื่อสารทางความคิดแก่คนในสังคม โดยได้รับสิ่งเร้าจากสื่อต่าง ๆ ในประเด็นความรุนแรงต่อผู้หญิงที่เป็นปัญหาสำคัญในระดับสากลจนเกิดแรงบันดาลใจในการหยิบยกประเด็นสิทธิสตรีขึ้นมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

1.2) แนวเรื่องในมุมมองที่ผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรงและการล่วงละเมิดทางเพศมาเป็นโครงสร้างรวมของการแสดงทั้งหมด

1.3) โครงสร้างบทการแสดง ผู้วิจัยได้สร้างโครงสร้างบทการแสดงขึ้นมาใหม่จากข้อมูลที่ได้จากเอกสาร การสัมภาษณ์ และสถานการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในปัจจุบัน ในการทดลองครั้งแรกและแบ่งช่วงการแสดง ดังนี้

องก์ที่ 1 สิทธิ เป็นการนำเสนอมุมมองด้านเพศภาวะของหญิงและชาย ที่ถูกกำหนดโดยเงื่อนไขทางสังคมและวัฒนธรรม จนเกิดความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดด้านสัญญะ ในการสื่อสารความหมายทางการแสดง เพื่อให้ผู้ชมเกิดแง่คิด การตีความ หรือมุมมองตามจินตนาการและประสบการณ์ของแต่ละบุคคล

องก์ที่ 2 เสียง มีที่มาจากพลังเงียบของผู้หญิงหรือเสียงส่วนใหญ่ในสังคมที่ไม่ได้แสดงออก แนวคิดในการแสดงต้องการส่งเสริมให้ผู้หญิงเกิดการสร้างพลังอำนาจในตนเอง โดยเริ่มจาก ให้มีความเชื่อมั่นในตนเอง รู้สึกตนเองมีคุณค่า กล้าเผชิญปัญหา ไม่เก็บเงียบไว้คนเดียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องก์ที่ 3 สติ เป็นการนำเสนอแนวคิดของ ไอคิโด ศิลปะป้องกันตัวที่เหมาะกับผู้หญิงในการฝึกฝน รวมถึงมีปรัชญาที่สอนให้ต่อสู้กับคู่ต่อสู้ด้วยการใช้ร่างกายและจิตใจด้วยหลักของสติเป็นสำคัญ

นอกจากเรื่องผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงแล้ว ในด้านของลีลา ผู้วิจัยยังได้รับจุดเร้าหรือแรงบันดาลใจจากแนวคิดของ ไอคิโด ซึ่งถือเป็นสิ่งเร้าที่เกิดจากการเคลื่อนไหว (kinesthetic stimuli) ดังที่ สมิธ (Smith) อธิบายไว้ว่า

> การเคลื่อนไหวในที่นี้ไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปที่นาฏยศิลป์ แต่เป็นการเคลื่อนไหวที่เป็นไปตามอาการปกติธรรมชาติ เช่น การเดิน การก้าว การวิ่ง การหมุน การหัน ฯลฯ การเคลื่อนไหวเหล่านี้เรียกว่าเป็น วลี ของนาฏยศิลป์ วลีเหล่านี้มิได้มีจุดประสงค์ในการสื่อสารความหมายและไม่มีเจตนาในการส่งผ่านความคิดใด หากแต่วลีต่าง ๆ เมื่อรวมกันมาก ๆ เข้าก็จะกลายเป็นคำหรือประโยค ก่อให้เกิดอารมณ์หรือรูปแบบต่าง ๆ ที่ใช้ในการสื่อสาร ซึ่งสิ่งเร้าที่เกิดจากการเคลื่อนไหวมิจำเป็นต้องมาจากการชื่นชมงานนาฏยศิลป์ แต่เป็นการเคลื่อนไหวที่เป็นปกติธรรมชาตินั่นเอง (Smith, 1985: 30-31)

จากสิ่งเร้าที่เกิดจากการเคลื่อนไหวผู้วิจัยได้นำแนวคิดและปรัชญาของ ไอคิโด มาใช้ในการออกแบบลีลา

คำว่า “ไอคิโด” มาจากคำ 3 คำคือ

> *ไอ – Ai* หมายถึงการประสานสัมพันธ์หรือการทำให้ประสมกลมกลืน (harmony) *คิ – Ki* หมายถึงพลังภายใน (inner energy) พลังจิตหรือวิญญาณ (mental energy spirit) *โด - Do* หมายถึงหนทางหรือวิถีทาง (way) หรือเทคนิค (techniques) รวมคำแล้ว *ไอคิโด* จึงหมายถึง หนทางหรือวิถีทางสำหรับทำให้ร่างกายและจิตใจมีความผสมกลมกลืนประสานสัมพันธ์กันด้วยดีกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัวเอง (ประพัฒน์ ลักษณพิสุทธิ์ และยุวดี ลักษณพิสุทธิ์, 2547: 5-6)

ข้อคิดจากปรมาจารย์อุเยชิบะ ที่ว่า “ลีลาการเคลื่อนไหวเพื่อป้องกันตัวของไอคิโด ไม่มีแบบฉบับที่แน่นอนเพราะเป็นลีลาของธรรมชาติ อันเป็นลีลาที่มีแต่ความลี้ลับ ไม่รู้จักจบสิ้น เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ” (อ้างถึงใน ประพัฒน์ ลักษณพิสุทธิ์ และยุวดี ลักษณพิสุทธิ์, 2547: 143)

จากโครงสร้างของบทการแสดง ผู้วิจัยได้เลือกบางส่วนไปทดลองออกแบบลีลา เพื่อหาแนวทางการเคลื่อนไหวที่เหมาะสมสอดคล้องกับประเด็นหลักที่ต้องการสื่อสาร ดังจะกล่าวต่อไป

2) **การออกแบบลีลา ครั้งที่** 1

จากบทการแสดงครั้งที่ 1 และจากปรัชญาแนวคิดของศิลปะป้องกันตัว ไอคิโด ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบลีลาใหม่ด้วยการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ในการทดลองออกแบบลีลาในองก์ที่ 3 มีการผสมผสานจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัย โดยเริ่มต้นหาลีลาการเคลื่อนไหวด้วยการให้นักแสดงทำการด้นสด (improvisation) ซึ่ง มัทนี รัตนิน ได้ให้ความหมายไว้ว่า

> การด้นสด คือการฝึกฝนขั้นพื้นฐานของการแสดงโดยใช้วิธีสมมติเหตุการณ์ สถานการณ์ สถานที่ เวลาและลักษณะของตัวละครโดยสังเขป ผู้แสดงจะใช้จินตนาการของตนแสดงการเคลื่อนไหวบทเวที การกระทำที่แสดงออกด้วยท่าทาง คำพูด เสียงร้อง ออกมาสด ๆ ด้วยความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ที่ผลักดันจากภายในจิตใจ ออกมาเป็นการแสดงภายนอกให้สมจริง เป็นธรรมชาติที่สุด โดยใช้สัญชาตญาณของมนุษย์อย่างอิสรเสรี (มัทนี รัตนิน, 2549: 14)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) อธิบายว่าการด้นสด คือ การเต้นที่แสดงออกผ่านการเคลื่อนไหวอย่างเป็นธรรมชาติ บ้างก็ถูกสร้างจากการกระตุ้นจากการเคลื่อนไหวที่ง่ายและเป็นสิ่งที่ทำเป็นธรรมชาติ การด้นสดจึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจเพราะมันอาจจะง่ายสำหรับคนที่ไม่ได้ฝึกฝนหรือไม่มีทักษะทางด้านการเต้น มากกว่าผู้ที่มีทักษะสูงทางด้านการเต้น กล่าวคือ การด้นสด มิใช่การเคลื่อนไหวโดยการเต้นที่เรียนรู้จากชั้นเรียน กลุ่มของผู้ที่ทำการด้นสดจะค่อย ๆ เคลื่อนไหวอย่างอิสระจะดูกลมกลืนกันอย่างเป็นธรรมชาติด้วยตัวของพวกเขาเอง หลายครั้งที่การเคลื่อนไหวประเภทนี้เกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ ของร่างกายในการเคลื่อนไหว หรือ การเคลื่อนไหวที่มาจากธรรมชาติ (Ambrosio, 1999: 87-89)

การไม่คำนึงถึงทักษะหรือความสามารถของนักเต้น เป็นสิ่งที่เหล่านักเต้นและผู้คนสามารถได้รับประโยชน์จากการด้นสดได้มากที่สุด การเต้นประเภทนี้มักจะสร้างความรู้สึกที่ดี

ให้แก่ผู้คน ทำให้สามารถเข้าถึง และรู้สึกสนุกกับการเคลื่อนไหวไปพร้อมกับกลุ่มและดนตรี อีกหนึ่งประโยชน์ของการด้นสดคือ ได้ช่วยพัฒนาความสามารถในการเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระโดยปราศจากการขัดขวางหรือความขวยเขิน โดยผู้วิจัยกำหนดโจทย์จากความหมายของคำว่า ไอคิโด ให้นักแสดงทดลองด้นสด ดังนี้

ไอ หมายถึงการประสานสัมพันธ์หรือการทำให้ประสมกลมกลืน ผู้วิจัยจึงทดลองให้นักแสดงด้นสดภายใต้โจทย์การเคลื่อนไหวในทิศทางของวงกลม โดยตีความ วงกลมของไอคิโดในมุมมองวิทยาศาสตร์ 3 ประการ คือ

1) วงกลมเพื่อลดแรงเสียดทาน หรือลดแรงที่มากระทำ

2) การใช้พลังงานน้อยที่สุดในเพื่อการรักษารูปร่างความเป็นทรงกลม

3) จากวงกลมมีการนำแรงของผู้กระทำเคลื่อนที่ไปในทิศต่าง ๆ ได้

การเคลื่อนที่เป็นวงกลมของไอคิโด เป็นการเคลื่อนไหวอวัยวะหลายตำแหน่งของร่างกายพร้อมกันในรูป 3 มิติซับซ้อนซึ่งยากที่จะจินตนาการและเข้าใจได้ง่าย ซึ่งการเคลื่อนที่ทุกส่วนของร่างกายเพื่อใช้กระบวนท่าต่าง ๆ นั้นร่างกายจะพยายามรักษาสมดุลของการเคลื่อนที่และการทรงตัวที่มีความ สัมพันธ์กับพื้นโลกอันเป็นฐานที่แข็งแกร่ง

ภาพที่ 4.1 การทดลองให้นักแสดงด้นสดภายใต้โจทย์
การเคลื่อนไหวในทิศทางของวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

คิ หมายถึง พลังจิตหรือวิญญาณ ผู้วิจัยจึงทดลองให้นักแสดงด้นสดภายใต้โจทย์การกำหนดจิตให้เป็นหนึ่งเดียว โดยใช้สติจดจ่อ กำหนดโฟกัสเพียงตำแหน่งเดียว เคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ

ภาพที่ 4.2 การทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวภายใต้โจทย์การกำหนดจิตให้เป็นหนึ่งเดียว

ที่มา : ผู้วิจัย

โด หมายถึง เทคนิคหรือวิถีทาง ในการฝึกไอคิโดมีหลักการเคลื่อนไหวโดยการนำแรงและการตามแรง ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับเทคนิคของการเต้นรำ คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Contact Improvisation) ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี อธิบายว่า “เป็นการเต้นรำที่ใช้น้ำหนักของร่างกายให้มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติของแรงโน้มถ่วงของโลก นักเต้นต่างผลัดกันส่งแรงและรับแรงกับคู่ของตน ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับความสามารถในการเคลื่อนไหวของแต่ละบุคคล” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 139)

ภาพที่ 4.3 การทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวภายใต้โจทย์คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น

ที่มา : ผู้วิจัย

ในการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติตามองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์เพียง 3 หัวข้อ ได้แก่ บทการแสดง นักแสดง และการออกแบบลีลา เนื่องจากอยู่ในช่วงทดลองหาแนวคิดและทิศทางการเคลื่อนไหว การออกแบบองค์ประกอบส่วนอื่น ๆ นั้นต้องขึ้นอยู่กับบทการแสดงเป็นสำคัญ ซึ่งในการทดลองครั้งนี้ ยังไม่ใช่ข้อสรุป อาจมีการเปลี่ยนแปลงได้อีกหลังจากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลและลงรายละเอียดได้ชัดเจนเพิ่มมากขึ้น

3) การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 1

ผู้วิจัยเริ่มจากการคัดเลือกนักแสดงเพื่อเป็นตัวอย่างในการทดลองเบื้องต้น เนื่องจากการนำเสนอมุมมองด้านเพศภาวะของหญิงและชาย ที่ถูกกำหนดโดยเงื่อนไขทางสังคมและวัฒนธรรม ในเบื้องต้นการคัดเลือกนักแสดง 6 คน เป็นผู้หญิง 3 คน ผู้ชาย 3 คน จะแสดงให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดด้านสัญญะ ในการสื่อสารความหมายทางการแสดงเพื่อให้ผู้ชมเกิดแง่คิด การตีความ หรือมุมมองตามจินตนาการและประสบการณ์ของแต่ละบุคคล

เนื่องจากในด้านของลีลาผู้วิจัยได้รับจุดเร้าหรือแรงบันดาลใจมาจาก แนวคิดของ ไอคิโด ศิลปะป้องกันตัวดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยจึงคำนึงถึงบุคคลที่แข็งแรง มีการเคลื่อนไหวร่างกายที่ดี และมีทักษะการเต้นที่หลากหลาย เพื่อทดลองหาลีลาการเคลื่อนไหว โดยใช้นักแสดงทั้งหญิงและชายที่มีรูปร่างต่างกัน เพื่อแสดงถึงความหลากหลาย เพื่อทดลองเรื่องการถ่ายเทน้ำหนักตามหลักการของไอคิโด

ตารางที่ 4.1 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 1

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหาและ วิธีการแก้ไขในประเด็นต่าง ๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1) บทการแสดง	ยังไม่มีความชัดเจนของเนื้อหาและที่มาของแต่ละช่วงการแสดง	กำหนดให้ที่มาของแต่ละช่วงการแสดง เป็นประเด็นเกี่ยวกับผู้หญิงเป็นหลัก เพื่อให้แต่ละองก์ของการแสดงมีความสอดคล้องกัน

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
2) การออกแบบลีลา	ผู้วิจัยไม่มีประสบการณ์ตรงด้านการฝึกไอคิโด จึงอาจเป็นเรื่องยากในการทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้งและถ่ายทอดให้นักแสดงเข้าถึงได้	ทดลองใช้แนวทางอื่นเพื่อความชัดเจนในการออกแบบลีลา
3) การคัดเลือกนักแสดง	เนื่องจากเป็นช่วงทดลองเพื่อหาลีลาการเคลื่อนไหวที่เหมาะสมกับนักแสดงแต่นักแสดงยังขาดความเข้าใจและประสบการณ์ในการด้นสดจึงยังใช้ศักยภาพของร่างกายได้ไม่เต็มที่	อธิบาย ยกตัวอย่าง และฝึกฝนนักแสดงเพิ่มขึ้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจในแนวทางการออกแบบลีลาของผู้วิจัย

จากผลการทดลองในครั้งนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ข้อแนะนำว่า

> ในส่วนของบทการแสดงควรหาที่มาและเหตุผลในการแบ่งช่วงการแสดง และควรหาความชัดเจนด้านที่มาของแนวคิดที่เกี่ยวกับผู้หญิงเป็นหลัก ส่วนการใช้ปรัชญาแนวคิดของไอคิโดในการออกแบบลีลานั้น เห็นว่า ไอคิโดเป็นศิลปะป้องกันตัวที่ฝึกได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง และเทคนิคใกล้เคียงกับการเต้นรำ จึงเสนอแนะให้ผู้วิจัยทดลองใช้แนวทางอื่นเพื่อความชัดเจนในการออกแบบลีลา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 กรกฎาคม 2557)

จากข้อเสนอแนะ ผู้วิจัยได้เล็งเห็นข้อบกพร่องในเรื่องความไม่ชัดเจนของบทการแสดงและการขาดประสบการณ์ตรงด้านการฝึกไอคิโด จึงต้องหาแนวทางอื่นในการปรับเปลี่ยนบทการแสดงและการออกแบบลีลาใหม่ ในการทดลองสร้างสรรค์ขั้นต่อไป

4.2.1.2 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 2

จากการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้นำข้อเสนอแนะมาทบทวนและปรับแก้ โดยนำเสนอตามองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ ดังนี้

1) บทการแสดง ครั้งที่ 2

ผู้วิจัยได้มีการปรับบทการแสดง เพื่อให้เกิดความชัดเจนในด้านการสื่อสาร และปรับช่วงการแสดงทั้งหมดให้มีที่มาจากผู้หญิง โดยแบ่งองก์การแสดงตามองค์ประกอบหลักทางนาฏยศิลป์ ได้แก่ ลีลา เครื่องแต่งกายและเสียงประกอบการแสดง และให้ความสำคัญในแต่ละองค์ประกอบอย่างชัดเจน โดยคำนึงถึงแนวคิดการใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง ดังนี้

องก์ที่1 ผู้หญิงกับพันธนาการ นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับ พันธนาการ ที่เปรียบได้กับเครื่องแต่งกายของผู้หญิงในยุคสมัย หรือวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่แสดงถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ ดังที่ ฉลาดชาย รมิตานนท์ ได้อธิบายว่า “เครื่องแต่งกายของผู้หญิง นักสตรีนิยม ไม่ได้มองเพียงการแต่งกาย และเครื่องหมายบ่งบอกสถานะหรืออัตลักษณ์ทางชนชั้น เพศ เพศสภาวะ อายุ และภาวะทางกายเท่านั้น แต่ยังมองรวมไปถึงเนื้อตัวว่าร่างกายเป็นสิ่งทางชีววิทยา ที่ถูกสร้างโดยทางวัฒนธรรมและสังคม แนวคิดด้านเพศสภาพ” (ฉลาดชาย รมิตานนท์, 2555: 19) นอกจากนี้ผู้วิจัยยังคำนึงถึงการบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม และใช้แนวคิดด้านสัญญะ ในการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้

องก์ที่ 2 เสียงจากผู้หญิง นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านเสียง

แนวคิดสตรีนิยมยุคหลังสมัยใหม่ สนใจในประสบการณ์ที่หลากหลายของสตรีในการเล่าประสบการณ์ด้านเพศสภาพในแง่มุมต่าง ๆ จากทั้งระดับจิตสำนึกและจิตใต้สำนึก รวมทั้งในเรื่องการพัฒนาความเป็นตัวตนทางเพศในแง่มุมของภาษาศาสตร์ โดยผู้วิจัยจะนำเสนอผ่านเสียงการบอกเล่าเรื่องราว ประสบการณ์ความรุนแรงของผู้หญิง โดยกำหนดขอบเขตการแสดงจากความรุนแรงในครอบครัว ดังที่ ณัฏฐินี คงทรัพย์สินสิริ อธิบายว่า

> ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิงเป็นปัญหาของสังคมที่เกี่ยวกับโครงสร้างเศรษฐกิจ ระบบคิด ค่านิยม และเจตคติของสังคมในเรื่องบทบาทหญิงชายเข้ามา

> เกี่ยวข้อง การตีเส้นแบ่งภาระการเลี้ยงดูลูกและการดูแลเรื่องความเป็นอยู่ในครอบครัว ส่วนใหญ่จะตกเป็นหน้าที่ของผู้หญิง ในขณะที่สังคมมองว่าผู้ชายต้องเป็นผู้นำ ผู้หารายได้ ผู้มีบทบาทในทางสาธารณะ ส่งผลให้มีการกำหนดคุณลักษณะที่ตายตัวให้ทั้งแก่ผู้หญิงและผู้ชายด้วยภาระหน้าที่ที่แตกต่างกัน สิ่งเหล่านี้ล้วนซึมลึกจนทั้งผู้หญิงเองก็ยอมรับความรุนแรงและตัวผู้ชายเองก็ไม่ได้มองว่าความรุนแรงในครอบครัวเป็นเรื่องผิดปกติแต่อย่างใด (ณัฏฐินี คงทรัพย์สินสิริ, 2552: 5)

ด้วยบทบาททางเพศที่สังคมเป็นผู้กำหนดแก่ผู้หญิง จนก่อให้เกิดความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ ผู้วิจัยจึงต้องการนำประสบการณ์ความรุนแรงในครอบครัวในแง่มุมต่าง ๆ ที่ผู้หญิงถูกกระทำนำเสนอโดยให้ผลงานการแสดงเป็นตัวกลางสื่อผ่านความรู้สึกที่แท้จริงจากภายในของผู้หญิงออกสู่ภายนอกมาตีแผ่ให้สังคมรับรู้ นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านเสียง

องก์ที่ 3 ลีลาจากผู้หญิง นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านการออกแบบลีลา

ผู้วิจัยนำแนวคิดและเทคนิคของนาฏศิลป์ร่วมสมัย ในแนวทางของศิลปินผู้หญิง ที่มีมุมมองด้านสตรีนิยม 3 คน ได้แก่

อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) เจ้าของทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ (Free Spirit)

มาร์ธา แกรแฮม (Martha Graham) ในเทคนิคการเต้น คอนเทรกชั่น และ รีลีส (Contraction and Release)

ดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) ในเทคนิคการเต้น การล้มลงสู่พื้นและการพยุงตัวขึ้น (Fall and Recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และใช้หลักพื้นฐานด้านธรรมชาติวิทยาเรื่องกฎแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of Gravity)

โดยผู้วิจัยได้นำเทคนิคที่โดดเด่นของศิลปินทั้ง 3 คนมานำเสนอและสร้างสรรค์ใหม่ผ่านองค์ประกอบด้านการออกแบบลีลาภายใต้แนวคิดการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง

2) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 2

ผู้วิจัยยังคงใช้การด้นสด เป็นการเริ่มต้นหาทิศทางการเคลื่อนไหว การด้นสดเป็นอีกหนึ่งวิถีทางสำหรับนักเต้นเพื่อที่จะเรียนรู้เกี่ยวกับตัวพวกเองเพื่อที่จะสร้างการเคลื่อนไหว มิใช่เพียงแค่ทางกายภาพ แต่รวมถึงองค์ความรู้และระดับของอารมณ์ของตนเองอีกด้วย เพราะการด้นสดต้องการสิ่งที่เป็นธรรมชาติอย่างมาก ซึ่งอยู่บนพื้นฐานธรรมชาติของแต่ละคน

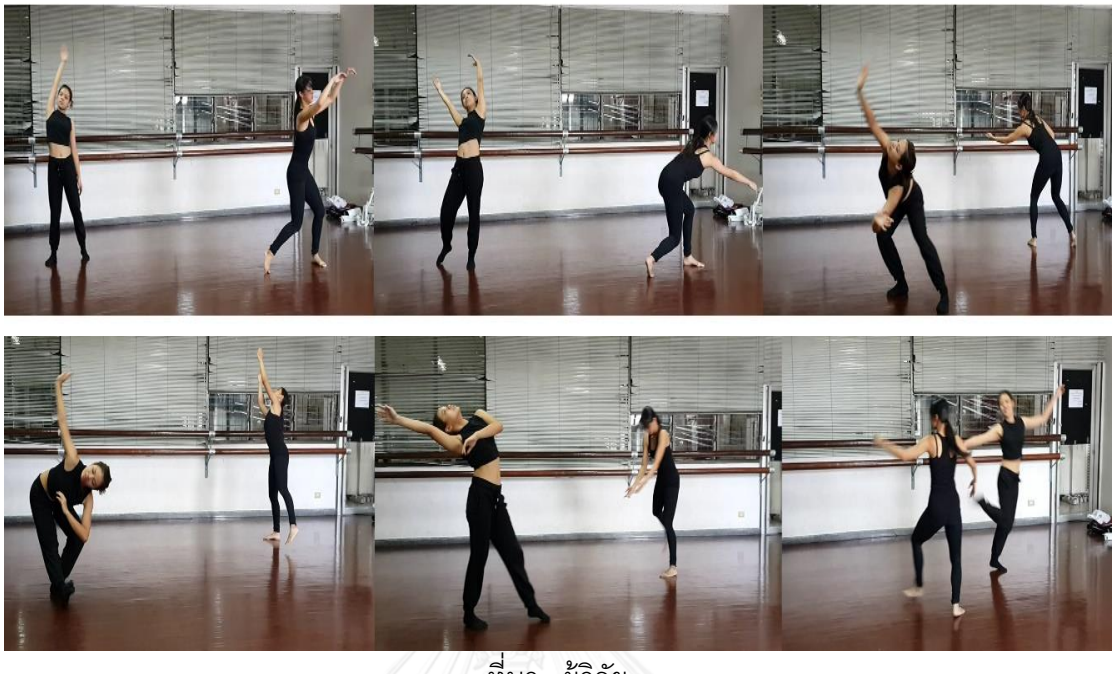
บรรดานักออกแบบท่าเต้นมักจะใช้การด้นสดเพื่อสร้างการเคลื่อนไหวใหม่ ๆ จากนักเต้นของพวกเขา ในกระบวนการของการค้นคว้า นักออกแบบท่าเต้นจะให้นักเต้นได้ทดลองเคลื่อนไหวตามโจทย์หรือคำบอกของนักออกแบบท่าเต้น นักออกแบบท่าเต้นบางคนจะใช้การด้นสดเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงบนเวที ในบางครั้งการด้านด้นสดระหว่างการแสดงมักจะอาศัยทักษะและความสามารถขั้นสูงของนักเต้น เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพ (Ambrosio, 1999: 88-89) การด้นสดจึงถือเป็นอีกเครื่องมือหนึ่งอันน่าอัศจรรย์ที่นักเต้นและนักออกแบบท่าเต้นสามารถใช้ในการค้นหาตัวตนของตนเอง และสร้างการเคลื่อนไหวรูปแบบใหม่ และประสบการณ์การเคลื่อนไหวอย่างอิสระและเป็นธรรมชาติ ในการทดลองออกแบบลีลาครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดโจทย์การเคลื่อนไหวให้นักแสดงใหม่ เป็นการคำนึงถึงเทคนิคการเต้นของศิลปินทั้ง 3 คน โดยแบ่งกลุ่มการทดลองเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ผู้วิจัยทดลองให้นักแสดงด้นสดภายใต้โจทย์ จิตวิญญาณแห่งความอิสระ (Free Spirit) จากปรัชญาการต่อสู้เพื่ออิสรภาพ ของอิสดอรา ดันแคน ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี อธิบายว่า

> ลักษณะลีลาการเคลื่อนไหวของดันแคนค่อนข้างจำกัดอยู่บนพื้นฐานของการเดิน การกระโดดเล็ก ๆ กระโดด และวิ่ง การเต้นรำดูคล่องแคล่วที่มาจากลีลาของการเร่งของจังหวะที่แตกต่างกันไป เกิดเป็นสุนทรียะของลีลาที่มีความต่างกันระหว่างหยุดนิ่ง และการเคลื่อนไหว การหยุดและการลื่นไหลของลีลาทำให้เกิดความรู้สึกของสิ่งต่าง ๆ ทางธรรมชาติที่ มนุษย์ได้ผ่านพบมาในชีวิตจริง (นราพงษ์ จรัสศรี, ม.ป.ป.: 99)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.4 การทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวภายใต้โจทย์ Free Spirit



ที่มา : ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 2 ผู้วิจัยทดลองให้นักแสดงด้นสดภายใต้โจทย์ คอนเทรกชั่น และ รีลีส (Contraction and Release) ซึ่งเป็นเทคนิคการเต้นที่มีชื่อเสียงของ มาร์ธา แกรแฮม

นอกเหนือจากเทคนิคคอนเทรกชั่น และ รีลีส ผู้วิจัยได้นำแนวทางที่ จาเน็ท อิลเบอร์ (Janet Eilber) นักเต้น และครูสอนเต้นของคณะเต้นรำมาร์ธา เกรแฮม (Martha Graham Dance Company) ที่ได้สรุปเทคนิคของมาร์ธา เกรแฮมในเอกสารประกอบการแสดง Virginia Arts Festival 2005 มาใช้ประกอบในแนวทางการออแบบลีลา ดังนี้

1) ร่างกายมีวิธีการแสดงออกตามธรรมชาติของตัวมันเองและ “ร่างกายไม่เคยโกหก”

2) วิธีที่เราเคลื่อนไหวเผยให้เห็นความคิดและ ความรู้สึกจริง ๆ ของเรา

3) เกรแฮมเอาภาษาร่างกายตามธรรมชาตินี้ มาสร้างภาษาของการแสดงละครเต้นรำ

4) อารมณ์ถูกเปิดเผยโดยลมหายใจ เช่นเมื่อเราหัวเราะหรือร้องไห้ และทุกการเคลื่อนไหวของเกรแฮมออกมาจากศูนย์กลางหรือร่างกาย

5) กุญแจสำคัญในการเคลื่อนไหวคือการหดตัวและการคลายตัว ที่จะขึ้นอยู่กับกลไกการทำงานของการหายใจ

6) ทางร่างกายและอารมณ์ มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันของทั้งสองส่วนซึ่งการเคลื่อนไหวจำเป็นต้องมีทั้งสองสิ่ง จึงจะเป็นการสื่อสารอย่างแท้จริง

7) เทคนิคของเกรแฮมเป็นระบบของการสื่อสาร ที่ไม่ใช่เพียงแค่เทคนิคที่น่าประทับใจหรือการออกแบบที่น่าสนใจในพื้นที่เท่านั้น

ภาพที่ 4.5 การทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวภายใต้โจทย์ Contraction and Release

ที่มา : ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 3 ผู้วิจัยทดลองให้นักแสดงด้นสดภายใต้โจทย์ เทคนิคการเต้นของ ดอริส ฮัมเฟรย์ คือ การล้มลงสู่พื้นและการพยุงตัวขึ้น (fall and recovery) และการใช้หลักแรงโน้มถ่วงของโลก (law of gravity) จากการศึกษา พบว่า เทคนิคการเต้นเรื่องการล้มลงสู่พื้นและการพยุงตัวลุกขึ้นของฮัมเฟรย์ มีความสัมพันธ์กับปรัชญาแนวคิดของไอคิโดที่สอนในแง่มุมการใช้ชีวิต ดังที่สมบัติ ตาปัญญา เขียนบทความไอคิโดกับชีวิต ในมุมมอง “ล้มเพื่อรู้” กล่าวคือ

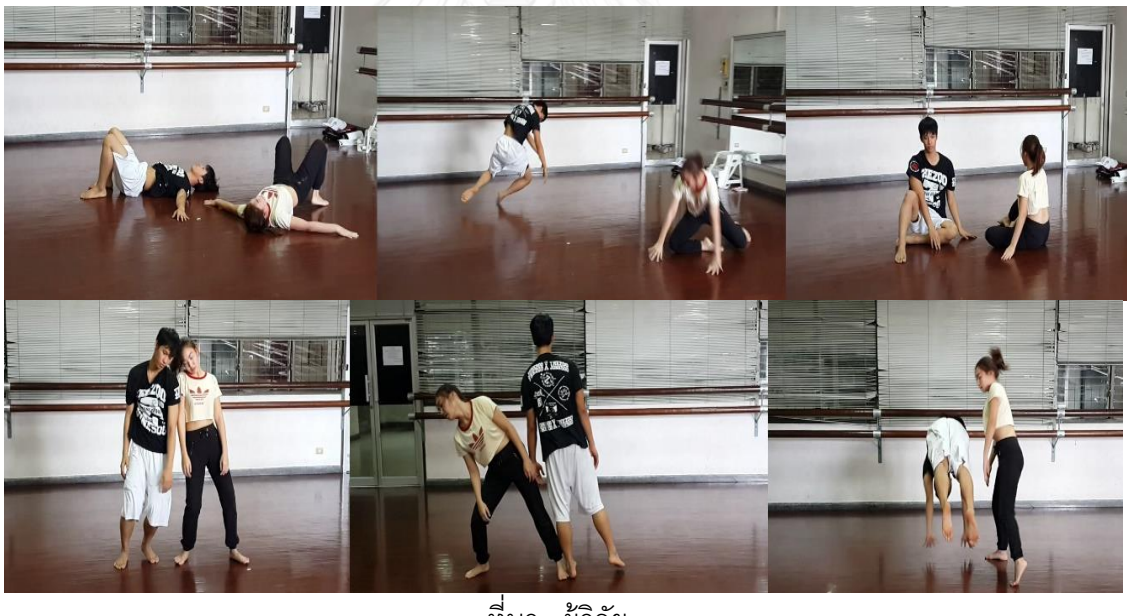
> สิ่งแรกที่ทุกคนต้องทำให้ได้ในการฝึกไอคิโด คือการล้ม เพราะในการฝึกวิชาไอคิโด นั้นเราต้องล้มอยู่ตลอดเวลา ในการดำเนินชีวิตก็เช่นเดียวกัน ย่อมเป็นไปได้เสมอว่าเราจะเกิดความผิดพลาด ล้มเหลว สูญเสียในรูปแบบต่าง ๆ อยู่ตลอดเวลา ก็เหมือนกับการ “ล้ม” ในชีวิตจริงนั่นเอง และสภาพจิตใจของคนที่ต้องเผชิญกับการ “ล้ม” เช่นนี้ก็มักจะย่ำแย่ รู้สึกอับอาย เสียศักดิ์ศรีหมดความมั่นใจและคุณค่าในตนเอง การฝึกล้มในวิชาไอคิโด ยิ่งชำนาญมากก็สามารถประคองตัวให้ล้มได้อย่างนุ่มนวลและปลอดภัยแม้จะถูกทุ่ม ด้วยเทคนิคที่รุนแรงเพียงไหนก็ตาม นอกจาก

> จิตใจจะไม่หวั่นไหวหรือขลาดกลัวแล้ว ยังรู้สึกท้าทายความสามารถที่จะล้มแล้วลุกขึ้นใหม่ เรื่อย ๆ การล้มยังทำให้เราพร้อมเสมอที่จะยอมรับความผิดพลาดหรือบกพร่องของตัวเองโดยไม่ต้องหาเหตุผลมาอธิบายเพื่อแก้ตัวหรือกล่าวโทษผู้อื่น หาก เรานำวิธีคิดเช่นนี้มาใช้กับการดำเนินชีวิต ทุกครั้งที่เราผิดพลาด ล้มเหลว สูญเสียหรือมีใครมาทำให้เราเจ็บปวดหรืออับอาย หรือ “ล้ม” ลงไป เราก็จะไม่เสียกำลังใจ พร้อมที่จะลุกขึ้นมาใหม่และขอบคุณเขาได้ทุกครั้งที่ช่วยให้เราเข้มแข็งและอด ทนมากยิ่งขึ้น (สมบัติ ตาปัญญา, 2549: 3)

จากบทความนี้ จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยสอดแทรกแนวคิดดังกล่าวนี้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดง เพื่อเตือนสติให้ผู้หญิงลุกขึ้นสู้อย่างเข็มแข็งและมีสติในการใช้ชีวิต

ภาพที่ 4.6 การทดลองให้นักแสดงเคลื่อนไหวภายใต้โจทย์

Fall and Recovery **และ** Law of Gravity



ที่มา : ผู้วิจัย

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 2

เนื่องจากผู้วิจัยให้ความสำคัญกับองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย เป็นองก์หนึ่งในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ จึงทำการศึกษาหาข้อมูลด้านเครื่องแต่งกายที่แสดงถึงบทบาทความไม่เท่าเทียมกันทางเพศจากวัฒนธรรมที่หลากหลาย ดังนี้

ยกทรง (Bra)

"คำว่า ยกทรง ในภาษาไทยเป็นคำนามหมายถึง เสื้อหรือผ้ายกทรวงผู้หญิง" (ราชบัณฑิตยสถาน, 2525: 650) นักสตรีนิยมตะวันตกบางคนกล่าวว่า "เสื้อผ้าชั้นในที่ผูกมัดรัดทรวงอกอันเป็นสัญลักษณ์ของความพร้อมของผู้หญิงที่จะทำให้รูปร่างตามธรรมชาติของเธอผิดรูปไปเพื่อให้เหมาะกับรูปแบบของกระแสแฟชั่นในขณะนั้น ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะได้รับการยอมรับของผู้ชาย" (Kramarae & Treichler, 1992: 79)

ดร.ซูซาน (Susan) ได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับผู้ป่วยของเธอ เกี่ยวกับการใส่ยกทรง บางคนจะรู้สึก เป็นอิสระเมื่อไม่มียกทรง และเห็นว่ายกทรงก็เปรียบเหมือนปลอกคอสุนัขที่คอยรัดผู้หญิงไว้นั้นเอง ในบางครั้งการใส่ยกทรงจะทำให้รู้สึกเจ็บปวดในขณะที่วิ่ง แต่เมื่อถอดมันออกความจ็บปวดที่มีก็จะหายไป ไม่มีประเภทของยกทรงชนิดไหนที่ดีกว่าหรือแย่กว่าสำหรับเรื่องของสุขภาพ ขึ้นอยู่กับวัสดุที่ทำว่าทำจากเหล็ก หรือลักษณะของตะขอด้านหน้า หรือว่าด้านหลัง รวมไปถึงเรื่องของเนื้อผ้า ที่มีผลต่อผู้ใส่ (Love, 2010: 26-27)

ภาพที่ 4.7 ยกทรง (Bra)

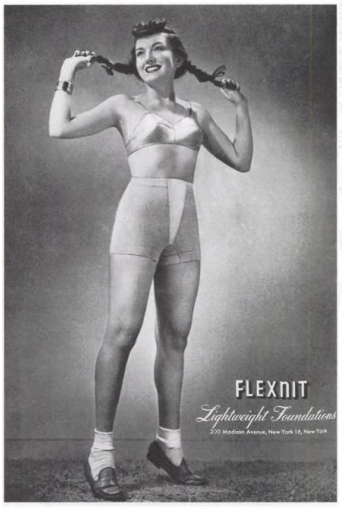


Figure 31. Youthful model with bobby-soxer image wearing Flexnit brassiere. *Vogue*, August 15, 1946.

ที่มา : (Farell-beck & Gau, 2002: 109)

Figure 39. Consumer advertisement illustrating Warner's Merry Widow and other popular silhouettes of the 1950s. *Mademoiselle*, August 1952. Reproduced with permission. All trademarks and copyrights are owned by Warnaco, Inc.

ที่มา : (Farell-beck & Gau, 2002: 127)

กระโปรงสุ่ม (Crinoline)

คอนดรา (Condra) อธิบายถึงลักษณะกระโปรงสุ่มว่า "เป็นกระโปรงชั้นในที่แข็งมีลักษณะเป็นห่วง ๆ ซึ่งมีมาตั้งแต่ปี 1857 บ้างก็ทำขึ้นจากไม้, กระดูกปลาวาฬ, หรือเหล็ก ซึ่งจะถูกเย็บติดอยู่ภายในชุดโดยเนื้อผ้าในการตัดเย็บจะแตกต่างกันไปตามแต่ละฤดู" (Condra, 2008: 59) การ

เคลื่อนไหวในขณะที่ใส่กระโปรงสุ่มในลักษณะนี้จะต้องอาศัยทักษะที่ค่อนข้างละเอียดอ่อน เพราะต้องผ่านการฝึกฝนซึ่งค่อนข้างลำบาก ด้วยขนาดที่ใหญ่เกินไปในการใช้พื้นที่จึงทำให้การลุก นั่ง ตลอดจนการใช้ชีวิตประจำวันค่อนข้างมีปัญหาสำหรับผู้หญิงเพราะตัวห่วงนั้นเมื่อเวลาแกว่งไปมาจะค่อนข้างอันตราย ดังนั้นจึงจำเป็นต้องอาศัยทักษะการทรงตัวและการควบคุม เพอร์รอตท์ (Perrot) กล่าวว่า “กระโปร่งสุ่มนี้จึงเป็นอุปสรรคชั้นดีของผู้หญิงในยุคนั้นเลยก็ว่าได้ ทุกมารยาทและปัญญา ที่นำไปสู่การหยุด ก่อนป้อมปราการเหล็กเหล่านี้จะตกสู่เท้า และถูกับขาทั้งสองข้างของพวกเธอ เมื่อมันไม่ได้อยู่ในระดับศอก” (Perrot, 1994: 108)

ภาพที่ 4.8 กระโปรงสุ่ม (Crinoline)

ที่มา : (Thesander, 1997: 52)

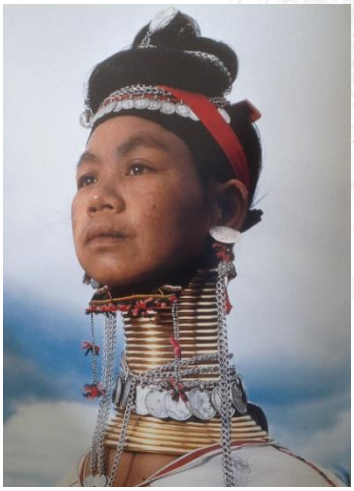
ที่มา : (Gernsheim, 1981: 12)

เดี้ยงตือ

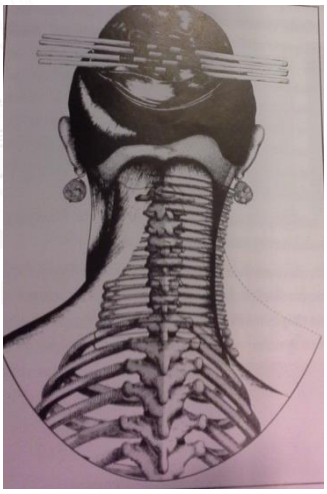
“เดี้ยงตือ” คือลักษณะของการสวมห่วงคอทองเหลืองของผู้หญิงกระเหรี่ยงกะยัน การใส่ห่วงคอทองเหลืองของสาวชาวกะยันจะเริ่มตั้งแต่อายุ 5-9 ปี โดยต้องเข้าพิธีใส่ห่วงคอทองเหลืองตามความเชื่อก่อนใส่จะต้องใช้กระดูกไก่ทำนายหาฤกษ์ในการใส่ และแต่เดิมต้องเป็นหญิงที่เกิดวันพุธที่ตรงกับวันเพ็ญเท่านั้น จำเป็นต้องเป็นชาวกะยันอย่างแท้จริงเท่านั้นด้วย หากผู้ใดไม่ยอมใส่ห่วงคอทองเหลืองจะถูกขับไล่ออกจากเผ่าทันที และไม่ให้การช่วยเหลือใด ๆ แก่ผู้นั้น ในบางรายเกิดความอับอาย จนต้องฆ่าตัวตาย น้ำหนักของห่วงที่ใส่คนละประมาณ 13-15 กิโลกรัม มีความยาวสูงสุด 35 เซนติเมตร ก่อนใส่ห่วงคอจำเป็นต้องนำไปอังไฟและชุบน้ำมะนาวให้อ่อน แล้วนำมา

ขดรอบคอเป็นวง ๆ โดยไม่แยกออกจากกัน วิธีการนี้จำเป็นต้องทำโดยผู้ที่มีฝีมือ มิฉะนั้นจะเกิดการบาดเจ็บแก่ผู้ที่ใส่ การสวมห่วงที่คอทำให้เวลาดื่มน้ำ หรือการก้มเงยลำบาก โดยผลการวิจัยของนายแพทย์จอห์น เกชิเชียน (John Greysian) และ โจฮาน แวน โรลเกเกรม (Johan Van Roekegham) สอดคล้องกันว่าการที่ใส่ห่วงคอทองเหลืองมิได้ทำให้คอยาวขึ้นแต่อย่างใด กลับเกิดจากการที่ถูกกดลงไปยังกระดูกซี่โครงทำให้กระดูกสันหลังยืดตัว ซึ่งทำให้กระดูกซี่โครงเกิดการผิดรูปร่างจากปกติ โดยมีผลทำให้กล้ามเนื้อถูกผลักลงมา จึงทำให้ดูคอยาวอย่างที่คนอื่น ๆ เข้าใจกัน เหตุผลของการใส่ห่วงคือเพื่อความสวยงามและเพื่อความแตกต่างจากชนกลุ่มอื่น หรือกระทั้งเป็นเหตุผลตามความเชื่อของคนโบราณที่เล่าต่อกันมา เช่น ความเชื่อที่ว่าเมื่อก่อนภูตผีและวิญญาณเกิดความไม่พอใจในเผ่ากะยัน จึงส่งเสือมากัดกินผู้หญิง บรรพบุรุษเลยให้ใส่ห่วงคอทองเหลืองเพื่อที่ว่าเสือจะกินไม่ได้ หรือกระทั้งตำนานต่าง ๆ ที่ผู้เฒ่าผู้แก่ได้เล่าสืบต่อกันมันซึ่งล้วนแล้วแต่สอดคล้องกับประวัติศาสตร์ที่ค้นพบ (สมทรง บุรุษพัฒน์ และสรินยา คำเมือง, 2542: 9-14)

ภาพที่ 4.9 ห่วงคอทองเหลืองของผู้หญิงกระเหรี่ยงกะยัน



ที่มา : (Koda, 2001: 28)



ที่มา : (สมทรง บุรุษพัฒน์ และสรินยา คำเมือง, 2542)

รองเท้าส้นสูง (High Heels)

การใส่รองเท้าส้นสูงถือเป็นเหตุแห่งความเจ็บปวดและอาจจะทำให้ผู้หญิงพิการได้ การปฏิบัติอันเป็นอันตรายยังคงอยู่ในสังคมการใส่ส้นสูงไม่ได้สร้างความรู้สึกที่เป็นจริงอย่างปกติมัน ไม่ได้มีประโยชน์ที่หลากหลายในการใช้งาน ไม่ใช่ธรรมชาติทั่วไปของรูปทรงรองเท้าที่ทำให้การยืน

การเดินน่ากลัวและเมื่อย อีกทั้งยังเสี่ยงในความปลอดภัยหรือเรียกได้ว่าเป็นเครื่องยึดเกาะร่างกายและสร้างความเจ็บปวดให้แก่ร่ายกายก็เป็นได้แต่สำหรับบางคนความเจ็บปวดคือส่วนสำคัญของความตื่นเต้นทางเพศที่พวกเขาได้รับจากครอบงำทางความคิดหากมองในบทบาททางเพศความสนใจทางเพศในเท้าที่ผิดรูปแบบและลดทอนความสามารถที่ส่งผลในเรื่องเพศของผู้ชายที่มีอิทธิพลต่อชีวิตความเป็นอยู่ของผู้หญิง (Jeffery, 2005: 128)

ภาพที่ 4.10 รองเท้าส้นสูง (High Heels)

ที่มา : (Bee, 2011: 64)

เครื่องรัดตัว (Corset)

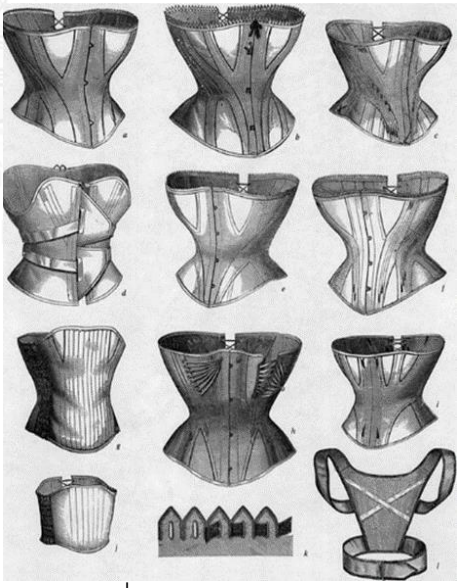
จากประวัติศาสตร์ในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 16 เครื่องแต่งกายเดินหน้าเข้าสู่การทำหน้าที่เป็นพันธนาการของร่างกายอย่างแท้จริง พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ อธิบายว่า

> เครื่องแต่งกายของบุรุษนั้นสามารถทำให้ร่างกายเคลื่อนไหวได้ อย่างคล่องแคล่วเพื่อเปิดโอกาสให้ทำกิจกรรมนอกบ้านได้อย่างสะดวก ขณะที่เครื่องแต่งกายของผู้หญิงกลับรัดตรึงไว้ด้วยคอร์เส็ต (Corset) ที่ดามด้วยกระดูกวาฬ จนลำตัวเกิดรูปทรงคล้ายกรวยที่เรียบเกลี้ยงและปราศจากส่วนโค้งเว้าตามธรรมชาติ ในขณะที่ร่างกายส่วนล่างถูกพยุงไว้ด้วยโครงสุ่ม ที่มีบทบาทให้รูปร่างผู้หญิงบานออกเป็นรูปกรวยจากเอว และลำคอก็ตั้งตรงด้วยการสวมเครื่องสวมคอขนาดใหญ่ที่ทำจากผ้าลูกไม้ลงแป้งจนแข็ง เรียกว่า รัฟ (ruff) น่าแปลกที่การลบสรีระตามธรรมชาติแล้วแทนที่ด้วยรูปทรงเรขาคณิตผ่านโครงร่าง ของเครื่องแต่งกาย (พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ, 2555: 29)

ในขณะที่นักเขียนชาวอังกฤษนาม เดวิท คันเซิล (David Kunzle) กล่าวว่า เครื่องรัดตัวหรือคอร์เส็ต (corset) มีสัญลักษณ์ 2 แง่ โดยส่วนใหญ่ชุดชั้นในจะสื่อถึงการกดขี่ทางเพศ แต่สามารถสื่อถึงความเป็นผู้หญิงได้ด้วย ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ คอร์เส็ตที่จัดระเบียบหน้าอกผู้หญิงให้อยู่ในรูปทรงและขนาดในอุดมคติ เครื่องรัดตัวของผู้หญิงในช่วง 400 ปีที่ผ่านมามีการจัดระเบียบและเปลี่ยนแปลงรูปทรงของผู้หญิงให้เป็นไปตามนิยามของความสวยงามของคนส่วนใหญ่ โดยที่จะเน้นย้ำไปที่การกระตุ้นทางเพศของตัวเครื่องรัดตัว โดยความคิดเห็นของคันเซิล (Kunzle) อาจจะโดยครอบงำโดยความเห็นแค่ในกรอบของผู้ชาย ที่อาจจะมองเครื่องแต่งกายชนิดนี้เป็นเครื่องกระตุ้นทางเพศ คันเซิล สงสัยว่าทำไมผู้หญิงจึงยอมที่จะใส่ชุดในประเภทที่รัดมากขนาดที่ทำให้เกิดการเจ็บปวดได้ คำตอบคือ ผู้หญิงยอมที่จะเจ็บปวดเพื่อที่จะได้มาซึ่งความสวยงาม การที่ผู้หญิงใส่คอร์เส็ตที่รัดมากนั้น อาจจะไม่ได้มาจากความเต็มใจ ซึ่งผู้หญิงลูกเลี้ยงและสั่งสอนมาให้แต่งงานและมีลูก และผู้หญิงมีสิทธิที่จะถูกขอแต่งงานมากกว่า ถ้าเธอคนนั้นสวยและในการที่จะทำตามมาตรฐานของคำว่า สวย ในอุดมคติของคนทั่วไป ผู้หญิงจึงถูกบังคับโดยสังคมในการใส่ corset เพื่อความสวยงามไปโดยปริยาย (Thesander, 1997: 43)

ภาพที่ 4.11 เครื่องรัดตัว (corset)

ที่มา : (Thesander, 1997: 45)

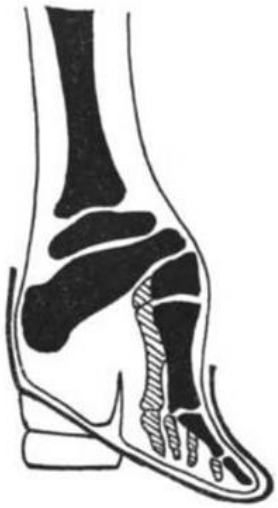


ที่มา : (Blum, 1974)

การรัดเท้า

ทุกย่างก้าวของรองเท้ากีบบัว เต็มไปด้วยสะท้อนของรองเท้าที่ทำเพื่อเท้าที่ถูกบีบ มีปัญหาในการรัดเท้าเพื่อที่จะสามารถใส่รองเท้ากีบบัวได้ ถูกส่งเสริมให้ได้รับความสนใจในรูปแบบของความโหดร้ายต่อผู้หญิง ทำให้มีการคิดค้นเครื่องดัดเท้าสำหรับผู้หญิงในสังคมจีนโบราณขึ้นมา ซึ่งจะมีผู้หญิงไม่กี่คนที่ไม่เห็นด้วยกับการรัดเท้า ซึ่งส่วนใหญ่ต่างชื่นชมเท้าที่เล็กของด้วยวัฒนธรรมความเชื่อที่ถูกปลูกฝังมา ผู้ที่อดทนจำยอมต่อความเจ็บปวดด้วยวิธีการพันเท้า ก็เพียงเพื่อต้องการทำตามขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งการพันเท้าก็เป็นการปฏิบัติทางวัฒนธรรมที่เป็นอันตราย แต่สิ่งเหล่านี้ก็ส่งผ่านถึงผู้หญิงในยุคต่อ ๆ มา (Jeffery, 2005: 133-134) “ในรูปแบบการนิยมพันเท้า ถือเป็นสิ่งที่ถูกยอมรับในสังคมยุคเก่า ที่สร้างรูปแบบความงามตามความคิดนิยมในสมัยนั้น แต่ปัจจุบันก็ถูกต่อต้านและละทิ้งไปจากสังคมยุคใหม่” (Korbin, 1983: 173-174)

ภาพที่ 4.12 การรัดเท้าสำหรับผู้หญิงในสังคมจีนโบราณ



ที่มา : (Gulik, 2003: 220)

ที่มา : (Ko, 2001: 126)

ฮิญาบ (Muslim hijab)

ฮิญาบ แปลว่า ปิดกั้น ศาสนาอิสลามระบุให้ผู้หญิงสวมผ้าคลุมผมจนปิดหน้าอก เพื่อเป็นการปกปิดร่างกายให้มิดชิด การคลุมฮิญาบเพื่อปกปิดร่างกายในกลุ่มหญิงมุสลิมมีอยู่ 2 ทัศนะดังนี้

ทัศนะที่ 1 คือให้ผู้หญิงมุสลิมปกปิดร่างกายทั้งหมดรวมทั้งใบหน้า ตาและมือ

กล่าวคือ หญิงมุสลิมควรปกปิดใบหน้า เพราะใบหน้าคือจุดดึงดูดสายตาซึ่งเป็นสิ่งแรกที่คนจะมอง ถ้าใบหน้างาม ส่วนอื่น ๆ ก็จะแลดูงาม ดังนั้นการปิดใบหน้าของผู้หญิงมุสลิมก็เป็นสิ่งที่

สมควร แม้ในบางข้อความตามอัลกุรอ่านให้ผู้หญิงสามารถเปิดเผยบางส่วน ซึ่งบางส่วนในที่นี้ คือ เครื่องประดับ ซึ่งเครื่องประดับอย่างเช่นแหวน และกำไลจะมีเพียงสามีของตนเท่านั้นจึงจะเห็นได้ และบุคคลที่ได้รับกรณียกเว้นที่สามารถเห็นบางส่วนของร่างกายได้คือ ชายที่หมดความรู้สึกทางเพศ หรือเด็กที่ไร้เดียงสา ในอัลกุรอ่านได้อนุโลมให้ผู้หญิงสามารถเปิดเผยในส่วนของใบหน้า แขน หรือขา เท่านั้น ส่วนการเปิดเผยความงามส่วนใบหน้านั้น มีข้อผ่อนผันให้สำหรับหญิงชราที่หมดความรู้สึกทางเพศแล้ว อิบนุอับบาส ได้กล่าวไว้ หากมีความจำเป็นที่ผู้หญิงต้องเปิดเฉพาะตาข้างขวาข้างเดียว ด้วยการเจาะรูที่ผ้าคลุม ในกรณีการสู่ขอดูตัว อนุญาตให้ฝ่ายชายสามารถ เห็นได้เฉพาะส่วนของใบหน้า โดยเพื่อเจตนาของการสู่ขอ เพื่อเท่านั้น ถึงแม้ฝ่ายหญิงจะไม่รู้ตัวก็ตามว่าจะมาสู่ขอ

ทัศนะที่ 2 คือ ถือว่าใบหน้าและมือเป็นส่วนที่อนุญาตให้เปิดเผยได้โดยไม่มีเงื่อนไข

ในทัศนะนี้ท่านอิบนุอับบาส ได้อธิบาย เกี่ยวกับการเปิดเผยใบหน้าและมือทั้งสองข้างของผู้หญิงได้เนื่องจากอวัยวะทั้งสองจะเกิดความลำบากจากการปกปิด เมื่อต้องหยิบจับหรือทำงานต่าง ๆ และติดต่อสื่อสารกับผู้คน จึงทำให้มีการเปิดเผยใบหน้าและมือในกลุ่มมุสลิมบางกลุ่ม

ในการคลุมฮิญาบต่างมีเงื่อนไขดังนี้

1. ปกปิดร่างกายหมดทุกส่วน (เว้นแต่ส่วนที่ได้รับการยกเว้น)
2. ต้องไม่มีการตกแต่งอย่างสวยงามในชุดฮิญาบ
3. เนื้อผ้าที่สวมใส่ ต้องไม่เบาบางและโปร่งใส จนเห็นเนื้อ หรือสีผิวของผู้ส่วนใส่
4. จะต้องเป็นชุดที่หลวมและกว้าง ไม่รัดรูปจนเห็นสัดส่วนชัด
5. เสื้อผ้าต้องไม่เหมือนเครื่องแต่งกายของผู้ชาย
6. จะต้องไม่ใช่เสื้อผ้าที่อบด้วยเครื่องหอม หรือใส่น้ำหอม
7. จะต้องไม่เหมือนเครื่องแต่งกายของนักบวช หรือเลียนแบบแฟชั่นเครื่องแต่งกายของผู้ปฏิเสธศรัทธา (มยุรา วงษ์สันต์, 2550: 9-26)

ภาพที่ 4.13 ฮิญาบ (Muslim hijab)

ที่มา : (Amer, 2014: 61)

ที่มา : (Pena, 2011: 97)

ในบทบัญญัติของศาสนาอิสลาม ได้กำหนดบทบาทของผู้หญิงผ่านลักษณะการสวมใส่เครื่องแต่งกาย ในคริสต์ศาสนาก็เช่นเดียวกัน ดังที่ พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ กล่าวว่า ในยุโรปสมัยยุคกลาง คริสต์ศาสนามีบทบาทสำคัญมากขึ้นในสังคมยุคนั้นก็เพิ่มความเข้มงวดกับแนวคิด ที่หมกมุ่นกับสภาวะการเปลือยเปล่าของร่างกาย โดยพยายามเชื่อมโยงนัยทางความหมายเข้ากับสัญลักษณ์ของตัณหา (Lust) ซึ่งเป็นหนึ่งในบาป 7 ประการ (Seven Deadly Sins) อันเป็นคำสอนที่มีจุดประสงค์เพื่อควบคุมพฤติกรรมมนุษย์ แนวคิดเรื่องเพศตกอยู่ภายใต้การควบคุมของหลักปฏิบัติทางศาสนา ร่างเปลือยของสตรีกลายเป็นต้นกำเนิดแห่งปรารถนาต้องห้าม การควบคุมร่างกายให้พ้นจากการเป็นบ่อเกิดของราคะจึงกลายเป็นความจำเป็นที่ เครื่องแต่งกายต้องทำหน้าที่ให้สอดคล้องกับความต้องการของสังคม อันมีส่วนให้ร่างกายของผู้หญิงต้องถูกปกคลุมไว้อย่างมิดชิด (พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ, 2555: 26-27)

ผ้าคลุมหน้าเจ้าสาว (Veil)

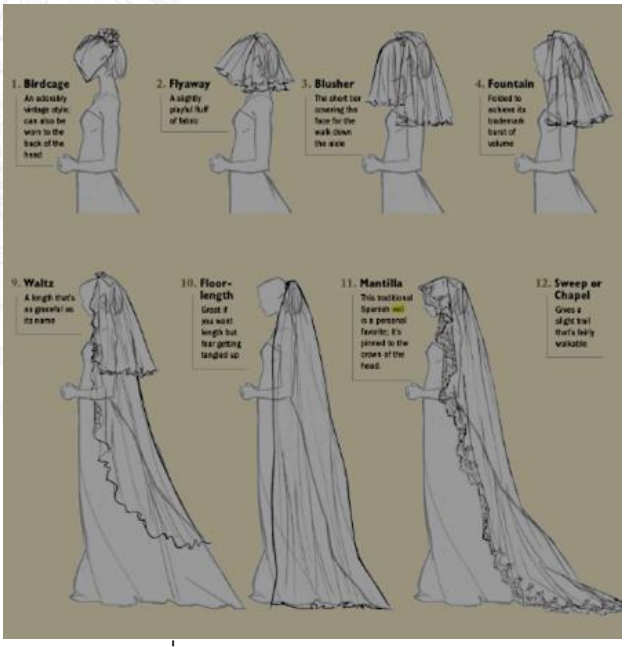
ผ้าคลุมหน้าหญิงสาว ถือเป็นอีกสัญลักษณ์หนึ่งของการแต่งงานที่เห็นได้ชัดเจนและมีมานาน แชร์รอน เนเลอร์ (Sharon Naylor) กล่าวว่า “การคลุมหน้าเสมือนการนำพาผู้หญิงเข้าสู่การวิวาห์ ลักษณะของผ้าคลุมจะประดับอยู่บนด้านหน้าหรือด้านหลังของศีรษะ หรือบ้างครั้งจะอยู่บริเวณต้นคอประดับอยู่บนเส้นผมของผู้หญิง ทำให้เกิดความสวยงาม และค่อนข้างเป็นที่

แพร่หลาย” (Naylor, 2012: 57) ขณะที่ “อีกนัยหนึ่งการคลุมผมเจ้าสาวเป็นสัญลักษณ์ของการแบ่งแยกทางเพศที่ถูกบังคับเพราะผู้หญิงเป็นที่ดึงดูดของชายอื่น” (Tad Tuleja, 2012)

โครอน (Choron) อธิบายว่า ในสมัยกรีกและโรมันโบราณ การใส่ผ้าคลุมหน้าของเจ้าสาวมักจะยาวตั้งแต่หัวจรดเท้า เพื่อปกป้องวิญญาณชั่วร้ายที่จะเข้าสิงผู้หญิงและจะนำความไม่ดีสู่ผู้ชายอีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ตัวแทนการเป็นผู้ใต้อานัดของฝ่ายชาย ในกรีกผ้าคลุมจะเป็นสีเหลืองและในโรมจะเป็นสีแดง ซึ่งสีทั้งสองเปรียบเสมือนตัวแทนของไฟ โดยความหมายคือการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย และในโลกตะวันตกผ้าคลุมหน้าเจ้าสาวก็มีความหมายไม่ต่างจากยุคกรีกและโรมันโบราณไปมาเท่าใด ซึ่งทางยุโรปผ้าคลุมหน้าเจ้าสาวจะเปรียบเสมือนสัญลักษณ์ความสงบเสงี่ยมและความบริสุทธิ์ โดยการเปิดผ้าคลุมหน้าถือว่าเป็นการยอมรับในตัวเจ้าสาวตามที่ฝ่ายชายปรารถนาและอยากได้เป็นที่ครอบครอง (Choron, 2010: 58-59)

ภาพที่ 4.14 ผ้าคลุมหน้าเจ้าสาว (Veil)

ที่มา : (Tobin, 2009: 35)



ที่มา : (Weiss, 2008: 208)

จะเห็นได้ว่า บทบาทของเครื่องแต่งกายในยุคสมัยและวัฒนธรรมต่าง ๆ ดังที่ผู้วิจัยได้ศึกษาล้วนสะท้อนให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ ดังที่ อภิรัตน์ แก้วกัน กล่าวว่า “ความงามควรเป็นสิทธิของผู้หญิง แต่กลับถูกตัดสิน บังคับ ตีความ หรือให้ค่าความงามโดยผู้ชาย” (อภิรัตน์ แก้วกัน, สัมภาษณ์: 29 สิงหาคม 2557) จากมุมมองและการศึกษาค้นคว้าข้อมูลด้าน

เครื่องแต่งกายดังกล่าว ผู้วิจัยจะนำไปเป็นฐานข้อมูลในการพัฒนาออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายสำหรับงานนาฏยศิลป์ในขั้นต่อไป

4) **เสียงประกอบการแสดง ครั้งที่** 2

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ครั้งนี้ ผู้วิจัยออกแบบให้ช่วงการแสดง 1 องก์ เน้นให้ความสำคัญกับองค์ประกอบด้านดนตรี ในขณะที่อีก 2 องก์ เป็นเรื่องของเครื่องแต่งกายและการออกแบบลีลาเพื่อความชัดเจนในบทบาทหน้าที่ขององค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ในแต่ละส่วน ผู้วิจัยจึงไม่ใช้ดนตรีใด ๆ ให้นักแสดงแสดงในความเงียบในการแสดง 2 องก์ดังกล่าว

แอมโบรสิโอ กล่าวว่า “นอกเหนือจากการเต้นรำที่ได้รับการออกแบบท่าเต้นให้กับเพลง การเต้นรำสามารถออกแบบท่าเต้นให้กับคำพูด ข้อความ เสียง และ แสดงอยู่ในความเงียบได้” (Ambrosio, 1999: 31) ประกอบกับผู้วิจัยได้ชมผลงานการแสดงเรื่อง "ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว" ของ นราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งแสดงในความเงียบ เพราะศิลปินนึกถึงจิตใจของซาโลเม่ในตอนนั้นที่ต้องต่อสู้กับจิตใจของตนเองจึงต้องการความสงบ ด้วยพลังทางการแสดง สามารถสะกดผู้ชมและสร้างอารมณ์ร่วมให้กับคนดูได้อย่างดี ถือเป็นแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งให้ผู้วิจัยนำมาใช้ในส่วนของการออกแบบดนตรี

นราพงษ์ จรัสศรี ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับเสียงประกอบการแสดงว่า

> เมื่อนึกถึงดนตรีในงานเกี่ยวกับผู้หญิง จะนึกถึงบทเพลงหวาน ๆ แต่ในการสร้างสรรค์การแสดง อาจเลือกสิ่งที่ค้านกัน ให้เกิดความขัดแย้งประชดประชัน เพื่อให้คนดูเกิดความประหลาดใจ ในงานสร้างสรรค์ ไม่จำเป็นต้องทำตามความคาดหวังของผู้ชม ไม่ต้องตามกระแส ให้สร้างงานจากแรงบันดาลใจและจินตนาการของศิลปินเป็นหลัก (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 24 มิถุนายน 2557)

ในส่วนองก์ที่ 2 เสียงจากผู้หญิง ซึ่งนำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านดนตรีนั้น ผู้วิจัยออกแบบจากเสียงที่เกิดขึ้นจริงจากผู้หญิงรูปแบบต่าง ๆ ดังที่ เชนีย์ กล่าวว่า “อย่าพลาดที่จะสนใจเสียง คำพูด ดนตรีประกอบ และเสียงต่าง ๆ ในแต่ละวัน เพราะสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้อาจสามารถมาเติมเต็มสิ่งที่ขาดหายในการเต้นได้ดียิ่งขึ้น” (Cheney, 1999: 93) โดยผู้วิจัยออกแบบองค์ประกอบด้านดนตรีจากแหล่งที่มาของเสียงจากผู้หญิงในประเด็นเกี่ยวกับความรุนแรงในครอบครัว ยกตัวอย่างเช่น

เสียงที่มาจากบทบาทหน้าที่ของผู้หญิง ที่สังคมมักเป็นผู้กำหนด เช่น เสียงเพลงกล่อมลูก เสียงทำความสะอาดบ้าน เสียงทำอาหาร เป็นต้น

เสียงที่ออกมาจากอารมณ์ของผู้หญิง เช่น เสียงถอนหายใจ เสียงร้องไห้ เสียงกรีดร้อง ฯลฯ

เสียงที่มาจากความรู้สึกภายในของผู้หญิง โดยให้ผู้หญิงระบายออกมา ได้แก่ คำพูดต่าง ๆ ที่ผู้หญิงเก็บความรู้สึกไว้ ไม่กล้าพูด ต้องเก็บไว้คนเดียว

ผู้วิจัยเห็นว่า เสียงจากผู้หญิงเหล่านี้ จะเป็นส่วนหนึ่งให้ผู้ชมและสังคมรับรู้ความรู้สึกภายในของผู้หญิง ให้เกิดความเข้าใจ เห็นใจผู้หญิงมากยิ่งขึ้น และจากแหล่งที่มาของเสียงดังกล่าว ผู้วิจัยจะกำหนดจังหวะ ช่วงอารมณ์ของเสียงต่าง ๆ ที่จะเกิดขึ้นในการแสดง และทดลองฝึกซ้อมกับนักแสดงในขั้นต่อไป

5) **การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่** 2

ในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้นักแสดง 7 คน เป็นผู้หญิง 4 คน ผู้ชาย 3 คน ผู้วิจัยเริ่มต้นพัฒนาทักษะด้านการแสดงออกของนักแสดงด้วยการให้นักแสดงฝึกการใช้จินตนาการ (Imagination) ซึ่ง มัทนี รัตนิน อธิบายว่า

> การฝึกจินตนาการนักแสดงต้องสมมติสถานการณ์ (Situation) บทบาทของตัวละครและสิ่งแวดล้อมและสมมติตัวเองเข้าไปอยู่ในสถานการณ์และชีวิตนั้น ให้รู้สึกสำนึกได้ทางประสาทสัมผัสร่างกายภายนอกและความคิดจิตใจภายในเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน จึงจะเกิดเป็นแรงผลักดัน (Motivation) ที่แสดงออกมาอย่างสมบทบาท ผู้แสดงจะต้องเชื่อและศรัทธาในสิ่งที่ตนสมมติขึ้น หากไม่มีความเชื่อแน่วแน่ในสิ่งที่ตนทำ การแสดงออกมาจะดูเสแสร้ง ผู้ชมจะเห็นทันทีว่าไม่จริงและไม่รู้สึกคล้อยตามไปด้วย (มัทนี รัตนิน, 2549: 36)

ตารางที่ 4.2 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 2

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหาและ วิธีการแก้ไขในประเด็นต่าง ๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1) บทการแสดง	บทการแสดงทั้งหมดมีแหล่งที่มาจากผู้หญิงแต่รูปแบบการนำเสนอยังไม่ชัดเจนและน่าสนใจ	ปรับบทการแสดงโดยให้แต่ละองค์เน้นองค์ประกอบที่สำคัญด้านนาฏยศิลป์ที่แตกต่างกัน ได้แก่ เครื่องแต่งกาย เสียงและลีลา
2) การออกแบบลีลา	นักแสดงยังไม่ชัดเจนเรื่องทิศทางการเคลื่อนไหว	กำหนดโครงเรื่องในช่วงต่าง ๆ ของการออกแบบลีลา และใส่รายละเอียดท่าเต้นบางส่วนเพื่อให้นักแสดงเข้าใจการใช้ร่างกายมากขึ้น
3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	เครื่องแต่งกายที่ศึกษามีรายละเอียดทางโครงสร้างชุดและความหลากหลายทางวัฒนธรรมมาก	ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยตัดทอนให้คงไว้เพียงเอกลักษณ์บางส่วน และใช้สีเป็นตัวเชื่อมให้เครื่องแต่งกายทั้งหมดมีความเป็นเอกภาพในการแสดง
4) เสียงประกอบการแสดง	การหาจุดเชื่อมของแหล่งที่มาจากเสียงที่หลากหลายและการหาบทพูดที่สามารถสื่อสารอารมณ์ ความรู้สึกที่แท้จริงของผู้หญิงที่ประสบปัญหาความรุนแรงในครอบครัว	ลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลจากผู้หญิงที่ประสบปัญหาความรุนแรงในครอบครัวเพื่อนำมาพัฒนาเป็นบทการแสดง
5) การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงที่ใช้ทั้งหมดมีพื้นฐานมากจากนาฏยศิลป์ จึงยังถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกได้ไม่ชัดเจน	ฝึกฝนทักษะด้านการแสดงควบคู่ไปกับการเต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สรุปได้ว่า ปัญหาของการทดลองครั้งที่ 2 นั้น ผู้วิจัยต้องหาข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อกำหนดทิศทางและลงรายละเอียดด้านการออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย และเสียงประกอบการแสดง ส่วนในด้านการคัดเลือกนักแสดงนั้น ผู้วิจัยจะต้องใช้เวลาฝึกฝนเพื่อสร้างพัฒนาการด้านทักษะและการถ่ายทอดอารมณ์ในการแสดง โดยทดลองจากกลุ่มใหญ่ จากนั้นจึงคัดเลือกนักแสดงที่ใช้จริงจากกลุ่มดังกล่าว เพื่อพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในขั้นตอนต่อไป

4.2.1.3 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 3

ในการปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้หาแนวทางแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจากการทดลองสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ผ่านมา และพัฒนาองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์เพิ่มเติม ดังนี้

1) บทการแสดง ครั้งที่ 3

หลักจากศึกษาและทดลองจากองค์ประกอบการแสดงหลาย ๆ ด้านแล้ว ผู้วิจัยได้มีการปรับเปลี่ยนบทการแสดง โดยสลับช่วงการแสดงองก์ที่2 กับองก์ที่3 เนื่องจากคำนึงถึงอารมณ์และความต่อเนื่องในการแสดงเป็นหลัก โดยใช้การแสดงจากความเงียบไปสู่การใช้เสียงในช่วงสุดท้าย ดังนี้

องก์ที่1 ผู้หญิงกับพันธนาการ นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย

องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านการออกแบบลีลา

องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านเสียง

2) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 3

นราพงษ์ จรัสศรี ให้แสดงมุมมองเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานได้ว่า “การสร้างงานนาฏยศิลป์คล้ายกับการปั้นรูป เพราะศิลปินจะต้องวางโครงให้เห็นภาพรวมของสัดส่วนต่าง ๆ แล้วจึงลงรายละเอียดให้เหมาะสม” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557) จากแนวทางดังกล่าว ผู้วิจัยจึงวางโครงสร้างการแสดงทั้งหมดของแต่ละช่วงการแสดงในแผ่นกระดาษ แล้วทดลองให้นักแสดงปฏิบัติตาม เพื่อให้เห็นภาพรวมของการแสดงทั้งหมด โดยยังมิได้ลงรายละเอียดดังนี้

องก์ที่ 1 ผู้หญิงกับพันธนาการ

แนวคิดการแสดงถูกถ่ายทอดถึงเครื่องแต่งกายของผู้หญิง โดยผู้วิจัยจัดหมวดหมู่ตามลักษณะอากัปกริยาการสวมใส่เครื่องแต่งกายนั้น ๆ เริ่มจาก ลักษณะของการสวม ได้แก่ ยกทรง

กระโปรงสุ่ม ห่วงคอทองเหลือ และรองเท้าส้นสูง ตามด้วยอากัปกริยา รัด นำเสนอผ่านคอร์เส็ต และการรัดเท้า สุดท้ายคือการคลุม ได้แก่ ฮิญาบและผ้าคลุมหน้าเจ้าสาว โดยผู้วิจัยให้นักแสดงทั้งหมดเคลื่อนไหวด้วยท่าทางปกติในชีวิตประจำวัน (everyday movement) ซึ่งเป็นสไตล์ของการเคลื่อนไหวลักษณะหนึ่งในรูปแบบการแสดง โพสโมเดิร์นดานซ์ (post-modern dance)

ภาพที่ 4.15 การออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : องก์ที่1 พันธนาการจากผู้หญิง

ที่มา : ผู้วิจัย

องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง

ผู้วิจัยแบ่งการแสดงในองก์นี้เป็น 3 ช่วง ในช่วงแรกเป็นการให้นักแสดงด้นสดกับโจทย์คำว่า ฟรีสปิริต (Free Spirit) ในรูปแบบของแต่ละคน โดยให้จินตนาการถึงความรู้สึกความอิสรเสรีในร่างกายของตนเอง และทดลองเคลื่อนไหวในทิศทางต่าง ๆ ตามธรรมชาติรอบตัว

ภาพที่ 4.16 การออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : องก์ที่ 2.1 ลีลาจากอิสดอรา ดันแคน

ที่มา : ผู้วิจัย

ในช่วงที่ 2 แสดงให้เห็นถึงปัญหาความรุนแรงที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบัน โดยผู้วิจัยเริ่มกำหนดท่าทางให้ฝ่ายชายกดขี่ ละเลย ทำร้ายผู้หญิง โดยอาศัยการใช้ลมหายใจเป็นตัวกำหนดการเคลื่อนไหว กำหนดท่าทางที่ใช้จุดศูนย์กลางของร่างกายเป็นหลัก และ เทคนิคการเต้นคอนเทรกชั่นและรีลีส

ภาพที่ 4.17 การออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : องก์ที่ 2.2 ลีลาจาก มาร์ธา แกรแฮม

ที่มา : ผู้วิจัย

ในช่วงที่ 3 ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้ชายเป็นฝ่ายทำให้ผู้หญิงล้ม โดยใช้การเคลื่อนไหวตามแรงโน้มถ่วงของโลก ในขณะที่ผู้หญิงพยายามที่จะพยุงตัวเองขึ้นมา โดยทำท่าทางดังกล่าวซ้ำไปซ้ำมาหลายครั้ง (repetitive movement)

ภาพที่ 4.18 การออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : องก์ที่ 2.3 ลีลาจากดอริส ฮัมเฟรย์

ที่มา : ผู้วิจัย

องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง

ผู้วิจัยให้นักแสดงทั้งหมดเคลื่อนไหวด้วยท่าทางที่เป็นกิจวัตรในชีวิตประจำวันของผู้หญิงที่มีหน้าที่เป็นแม่บ้าน ได้แก่ การเลี้ยงลูก การซักผ้า ตากผ้า ถูบ้าน เป็นต้น โดยการเคลื่อนไหวเป็นลักษณะปกติแบบไม่ต้องมีเทคนิคการเต้น (un-train) โดยใช้ท่าทางแบบเรียบง่ายและใช้ลีลาอย่างประหยัดที่สุด (minimalistic movement)

ภาพที่ 4.19 การออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง

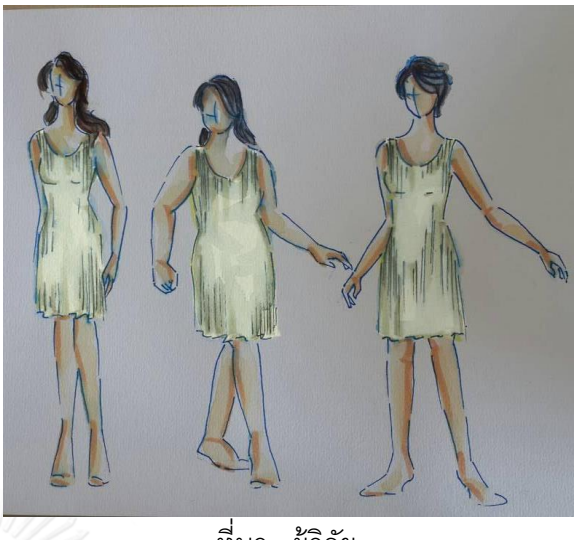
ที่มา : ผู้วิจัย

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 3

หลักจากศึกษาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายที่มีผลกับบทบาททางเพศของผู้หญิง แล้วผู้วิจัยได้เริ่มดำเนินการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ โดยตัดทอนรายละเอียดของเครื่องแต่งกายบางส่วน ดังที่ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ กล่าวว่า “นักออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงจำเป็นต้องระลึกเสมอว่าลักษณะของเครื่องแต่งกายในงานแสดงนั้นมิได้มีเฉพาะรูปแบบเหมือนจริง หากแต่มีลักษณะที่คลี่คลายไปจากความสมจริงจนกระทั่งเป็นลักษณะเครื่องแต่งกายตามจินตนาการได้ด้วย” (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2545: 32) ขณะเดียวกันผู้วิจัยได้ใช้หลักศิลปะมินิมอล (minimalism) “มุ่งเน้นการนำเสนอแก่นสาระ ความเป็นนามธรรมบริสุทธิ์ปราศจากการตกแต่ง” (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 92) ตัดทอน ความเป็นจริงบางส่วนของเครื่องแต่งกายที่เหมือนจริง โดยสร้างรูปร่าง รูปทรงมาเป็นสัญลักษณ์ รวมถึงวิธีการใส่อาภรณ์รูปแบบต่าง ๆ ที่ผู้หญิงถูกกระทำจากสังคม โครงสร้างทางสังคม วัฒนธรรม วิถีชีวิตความเป็นอยู่ แนวคิดที่สืบทอดต่อกันมา แนวคิดทางศาสนา ที่แสดงถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ โดยผู้วิจัยได้ทำการออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดง ดังนี้

ภาพที่ 4.20 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 1

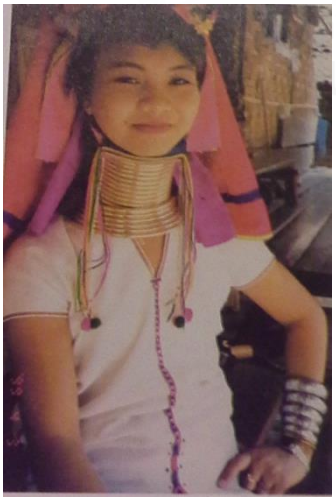
ที่มา : (Swindle, 2000: 36)



ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยมีแนวคิดที่ต้องการให้ผู้หญิงดูเหมือนยังไม่ได้ใส่เครื่องแต่งกาย จึงออกแบบชุดการแสดงด้วยแรงบันดาลใจมาจาก ชุดชั้นในของผู้หญิง (Slip) โดยจะตัดเย็บด้วยผ้าดิบ เพราะให้ความรู้สึกเรียบง่าย นิ่ง แต่มีความแข็งในตัวเอง และเป็นผ้าฝ้ายชนิดหนึ่งที่อยู่ในวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของมนุษย์ มักนิยมใช้เป็นแพทเทินในการออกแบบเครื่องแต่งกาย

ภาพที่ 4.21 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 2



ที่มา : (สมทรง บุรุษพัฒน์ และสรินยา คำเมือง, 2542)

ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้ตัดทอนจากเครื่องแต่งกายจริงของชาวกะเหรี่ยงกะยัน โดยเลือกใช้เฉพาะห่วงคอทองเหลือง มาเป็นสัญลักษณ์ในการแสดงสวมใส่เพิ่มจากเครื่องแต่งกายในชุดแรก แต่ต้องทดลองหาวัสดุทดแทนที่เหมาะสมและเอื้อต่อการแสดงในขั้นตอนต่อไป

ภาพที่ 4.22 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 3

ที่มา : (Thesander, 1997: 52)

ที่มา : ผู้วิจัย

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายชุดนี้ ผู้วิจัยตัดทอนจากเครื่องแต่งกายจริง โดยนำเสนอเฉพาะโครงสร้างของสุ่มขนาดใหญ่ ที่แสดงให้เห็นถึงความยกลำบากในการเคลื่อนไหว โดยสวมทับเครื่องแต่งกายในชุดแรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.23 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 4

ที่มา : (Farell-beck & Gau, 2002: 127)

ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยออกแบบชุดการแสดงนี้ให้เป็นเหมือนยกทรงแบบเต็มตัวของผู้หญิง โดยเน้นบริเวณหน้าอกอย่างชัดเจน

ภาพที่ 4.24 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 5

ที่มา : (Thesander, 1997: 95)

ที่มา : ผู้วิจัย

ชุดการแสดงนี้ ผู้วิจัยนำลักษณะของการสวมคอร์เส็ตมาเป็นหลักในการออกแบบ โดยเพิ่มความยาวของเชือกด้านหลังให้เกินจริง เพื่อใช้ในการเคลื่อนไหว เน้นให้เห็นความทรมานจากการถูกรัดร่างกายให้เกิดทรวดทรงที่ชัดเจน

ภาพที่ 4.25 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 6

ที่มา : (Watt, 2012: 427)

ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้เห็นบทบาทของเครื่องแต่งกายใน 2 ประเด็น โดยนักแสดงคนเดียวกัน คือ ความทรมานจากการตัดรัดเท้าของผู้หญิง เพื่อให้เท้ามีขนาดเรียวเล็ก นำเสนอโดยใช้เศษผ้าดิบพันที่เท้าของตน และความทรมานจากการสวมใส่รองเท้าส้นสูงของผู้หญิง โดยเลือกรองเท้าส้นสูงที่มีความสูงถึง 12 นิ้ว เพื่อเน้นให้เห็นถึงความยากลำบากในการเคลื่อนไหว

ภาพที่ 4.26 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 7

ที่มา : (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และกาญจนี ละอองศรี, 2552: 215)

ที่มา : ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายนักแสดงในชุดนี้ ผู้วิจัยออกแบบจากชุดของผู้หญิงอิสลาม ที่ปกคลุมร่างกายทุกส่วนอย่างมิดชิด เหลือเพียงใบหน้าและมือเท่านั้น

ภาพที่ 4.27 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 8

ที่มา : (Weiss, 2008: 208)

ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยตัดทอนจากชุดเจ้าสาว โดยเลือกใช้ลักษณะที่โดดเด่นของชุดเจ้าสาวมาใช้เป็นเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง ได้แก่ กระโปรงที่ยาวลากพื้น และผ้าคลุมหน้า

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดงหญิง ผู้วิจัยเลือกใช้สีขาวเป็นหลัก ในทุกชุดการแสดงเพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพในองค์รวมของการแสดง อีกทั้งในการแสดงมีการกำหนดให้นักแสดงชายใช้สีเพื่อป้ายตัวนักแสดงหญิงเพื่อสื่อถึงความรุนแรงที่เกิดขึ้น สีขาวจึงเป็นสีพื้นที่สามารถให้เห็นสีที่ปรากฏได้อย่างชัดเจน

ภาพที่ 4.28 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ชุดที่ 9

ที่มา : ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายในชุดนี้ จะเป็นภาพหลังการที่ผู้หญิงถอดออกจากพันธนาการ มาสู่ความเป็นอิสระเสรี ผู้วิจัยออกแบบภายใต้แนวคิดที่ว่า ความงามที่แท้จริงของผู้หญิง คือสรีระ ผู้หญิงทุกคนมีความงามอยู่ภายใต้เรือนร่างและสรีระของตนเอง การแสดงออกถึงอิสรภาพของผู้หญิง ก็คือการมีสิทธิ์ในร่างกายที่ปราศจากเครื่องแต่งกาย หรือพันธนาการ นั่นคือการเปลือยเปล่า แต่ในแง่ของออกแบบเครื่องแต่งกาย ก็ต้องทำให้ดูเหมาะสมกับกาลเทศะด้วย ผู้วิจัยจึงออกแบบให้นักแสดงใส่กางเกงรัดรูปขาสั้นสีเนื้อและพันผ้ายืดสีเนื้อบริเวณหน้าอกเพื่อไม่ให้โป๊แต่ดูเหมือนมิได้ใส่เสื้อผ้าใดเลย

ภาพที่ 4.29 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงชาย ชุดที่ 11

ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยออกแบบเครื่องแต่งกายของผู้ชายด้วยรูปทรงของชุดในชีวิตประจำวันที่เรียบง่ายเป็นกลาง พบเห็นได้ทั่วไปในทุกอาชีพและทุกวัย โดยใช้เสื้อเชิ้ตแขนยาวและกางเกงขายาว และใช้สีดำเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความไม่ดีที่เพศชายกระทำต่อผู้หญิง

4) **เสียงประกอบการแสดง ครั้งที่** 3

เนื่องจากในองก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิงนั้น ผู้วิจัยต้องการให้การแสดงเป็นสื่อกลางให้ผู้หญิงที่มีประสบการณ์ความรุนแรงในครอบครัวได้ระบายคำพูดที่ต้องเก็บไว้คนเดียวออกมา ขณะที่ผู้ชมก็จะได้รับรู้ความรู้สึกภายในของผู้หญิงและเกิดความเห็นใจผู้หญิงมากขึ้น เพื่อให้ได้ข้อมูลจริง ผู้วิจัยจึงได้ลงพื้นที่เพื่อศึกษาหาข้อมูลเพิ่มเติม โดยเก็บข้อมูลจากผู้เคยถูกกระทำด้วยความรุนแรง นักสังคมสงเคราะห์ และอาสาสมัครในบ้านพักฉุกเฉินจำนวน 47 คน เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปใช้ในองค์ประกอบด้านเสียง

ข้อมูลในส่วนแรก เป็นการเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามเกี่ยวกับทัศนคติในการป้องกันและแก้ไขความรุนแรงต่อผู้หญิง ซึ่งผู้วิจัยจะนำผลสรุปที่ได้มาเป็นแนวทางและที่มาในการออกแบบการแสดง

ตารางที่ 4.3 สรุปผลทัศนคติในการป้องกันและแก้ไขความรุนแรงต่อผู้หญิง จากผู้หญิงในบ้านพักฉุกเฉิน ดอนเมือง

ลำดับ	ด้านปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง	เห็นด้วยอย่างยิ่ง	เห็นด้วย	ไม่แน่ใจ	ไม่เห็นด้วย	ไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง
1.	ปัญหาความรุนแรงในครอบครัวเป็นเรื่องส่วนตัว	15%	19%	17%	19%	21%
2.	สังคมมีส่วนช่วยให้ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิงลดลงได้	32%	32%	21%	15%	-
3.	ความรุนแรงต่อผู้หญิงมีแนวโน้มลดลงเพราะมีการรณรงค์มากขึ้น	26%	43%	21%	6%	4%
4.	การใช้กฎหมายเพียงอย่างเดียวไม่สามารถแก้ไขปัญหาความรุนแรงแก่ผู้หญิงได้	19%	23%	9%	11%	6%
5.	การเงียบเฉยและเก็บปัญหาเป็นความลับ เป็นการป้องกันปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง	9%	9%	9%	38%	30%
6.	การได้พูดหรือระบาย ถือเป็นการปลดปล่อยความรู้สึกถึงความรุนแรงในจิตใจของผู้หญิง	28%	43%	13%	4%	-
7.	การมี สติ สามารถยับยั้งความรุนแรงที่เกิดขึ้นได้	43%	30%	15%	9%	-

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับ	ด้านปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง	เห็นด้วยอย่างยิ่ง	เห็นด้วย	ไม่แน่ใจ	ไม่เห็นด้วย	ไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง
8.	เครื่องแต่งกายของหญิงและชาย เป็นส่วนแสดงออกถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ	9%	23%	45%	15%	6%
9.	งานบ้านและการเลี้ยงดูบุตรเป็นหน้าที่รับผิดชอบของผู้หญิง	15%	20%	6%	26%	23%
10.	การปรับเปลี่ยนทัศนคติ มุมมอง หรือความคิดเดิมของตัวผู้หญิงเอง ถือเป็นส่วนหนึ่งของการยุติความรุนแรง	17%	36%	23%	13%	9%
11.	ผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรงในครอบครัวได้หรือการล่วงละเมิดทางเพศได้	62%	26%	6%	2%	-

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้อมูลส่วนที่สอง ผู้วิจัยให้กลุ่มตัวอย่างเขียนประโยคหรือคำพูดสื่อสารความคิด ความรู้สึกอะไรก็ได้ถึงผู้ชาย 1 ประโยค เกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง ซึ่งข้อมูลที่ได้จำนวน 47 ประโยค มีดังนี้

1) หนึ่งความคิด หนึ่งสมอง และหนึ่งปัญญา สมารถขจัดความรุนแรง
2) ผู้หญิงไม่ใช่สมบัติของผู้ชาย เรา มีสิทธิ์เท่าเทียมกัน
3) หยุดความรุนแรงทั้งสังคม และกับครอบครัว
4) หยุดใช้ความรุนแรงกันเถอะ
5) หยุดทำร้าย ทั้งการพูดและการกระทำ

6) หากคุณเป็นคนที่ถูกทอดทิ้ง ถูกเอาเปรียบ และโดนทำร้าย คุณจะทำอย่างไร หากคุณคิดได้ คุณจะไม่ทำกับเรา

7) หยุดการทำร้ายผู้หญิงเถอะ

8) อย่าทำชั้นเลย ชั้นเป็นผู้หญิง ชั้นอ่อนแอ สงสารกันเถอะ

9) หยุด!!!! ทำร้ายชั้น ถ้าเธอรักชั้น

10) หยุดได้ไหม? พอได้ไหม?

11) หยุดทำร้ายพวกเรา

12) ขอร้อง อย่าทำเลย

13) หยุดทำร้ายเรา

14) ผู้หญิงไม่ใช่ควาย จะได้ทนทุกข์สถานการณ์

15) ผู้ชายมันก็เหมือนกันหมด ใหม่ก็ดี นานไปก็ไม่ดี

16) อย่าเลวให้มากกว่านี้

17) เลิกทำแบบนี้สักที

18) เลิกทำรุนแรงกับชั้นสักที

19) เลิกกันไปเลย

20) คิดก่อนว่าที่ทำมันดีหรือไม่ดี มีจิตสำนึกบ้าง

21) มีความรับผิดชอบ ไม่เห็นแก่ตัว

22) เลิกกินเหล้า เลิกติดผู้หญิง

23) เลิกกินเหล้า มันลำบากกับครอบครัวเรา ทำให้ครอบครัวไม่สมบูรณ์

24) ถ้าคิดจะมีครอบครัว ก็ไม่ควรนอกใจ

25) ถ้าทำไม่ได้ ก็ไม่ต้องมี

26) เข้าใจผู้หญิงสักอย่าง มองกันในแง่ดีบ้าง

27) อย่าเอาเปรียบผู้หญิงที่ไม่มีทางสู้

28) คบกันก็ดูกันนาน ๆ

29) ช่วยกันดูแลกันสิ

30) หนักเบาก็ต้องทน นี่คือชีวิตคู่ มีอะไรก็ปรึกษากัน

31) เห็นความเป็นเพศแม่ของตัวเองบ้าง ถ้าโดนทำร้ายบ้างจะทำยังไง

32) ผู้หญิงก็เพศเดียวกับแม่ของเขา ทุกวันนี้ผู้หญิงมันลำบากและทุกข์มากแค่ไหน รู้บ้างไหม?

33) ไม่ว่าผู้หญิงผู้ชายก็เกิดมาจากท้องผู้หญิง อยากให้มีจิตสำนึก

34) อย่าทำร้ายเพศแม่อย่างเราอีกเลย

35) หยุดทำร้ายแม่และเด็ก

36) อยากให้มาโดนแบบเราบ้าง ให้ผู้หญิงสักสี่ห้าคนรุมกระทืบผู้ชายคนนั้นสักสองสามที

37) อยากให้รับผิดชอบกับสิ่งที่เขาทำ

38) ผู้ชายคิดว่าตัวเองเป็นผู้นำ ทำอะไรได้เพียงคนเดียว

39) อยากอยู่คนเดียว

40) ไม่ต้องมายุ่งกัน ทำไมต้องทำแบบนี้ ไม่ใช่แม่อย่ามาสั่งสอน

41) ทำไมถึงทำร้าย ทำไมต้องทำรุนแรงขนาดนี้

42) เจ็บ

43) มีสามัญสำนึกไม่ใช่เห็นผู้หญิงเป็นของเล่น และควรรับผิดชอบกับสิ่งที่ทำ

44) ลองมาโดนบ้างไหม

45) ช่วยกันบ้าง อย่าเอาเปรียบกันนักเลย

46) ผู้ชายมักง่าย ไม่รับผิดชอบ เห็นแก่ตัว

47) ถ้ามีคนทำร้ายแม่คุณบ้าง จะรู้สึกอย่างไร

จากประโยคที่ได้ทั้งหมด ผู้วิจัยได้นำไปเป็นบทพูดของนักแสดงในองก์ที่ 3 โดยแบ่งหมวดหมู่ของคำ ตามลักษณะของประโยค เช่น ประโยคที่เป็นลักษณะขอร้อง ต่อว่า สั่งสอน เตือนสติ ประชดประชัน เพื่อวางบุคลิกลักษณะของตัวละครให้นักแสดงพูดและแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกัน เพื่อความน่าสนใจของการแสดง

5) **การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่** 3

ในขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยยังไม่ได้กำหนดจำนวนนักแสดงที่ใช้และตัวแสดงที่แสดงจริง แต่ได้ทำการทดลองกับนักแสดงจำนวน 20 คน เพื่อให้สามารถแสดงตามโครงเรื่องที่วางไว้ได้ครบทุกองก์ ให้ผู้วิจัยมองเห็นภาพรวมของการแสดงทั้งหมด ซึ่งนักแสดงที่ใช้เป็นนิสิตวิชาเอกนาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในชั้นเรียนของผู้วิจัย และทำให้ผู้วิจัยได้มีตัวเลือกมากยิ่งขึ้นในการคัดเลือกนักแสดง

ตารางที่ 4.4 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหาและ วิธีการแก้ไขในประเด็นต่าง ๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางในการแก้ไข**
1) บทการแสดง	อารมณ์ของการแสดงไม่ต่อเนื่อง	สลับการแสดงองก์ 2 กับ 3 โดยใช้หลักการแสดงจากความเงียบไปสู่การใช้เสียงในช่วงสุดท้าย
2) การออกแบบลีลา	ทักษะการเคลื่อนไหวของนักแสดงไม่เท่ากัน จึงยังไม่สามารถทำท่าหรือลีลาที่ผู้วิจัยต้องการได้	กำหนดลีลาการเคลื่อนไหวเพื่อให้นักแสดงฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ
3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	เครื่องแต่งกายบางชุดหาได้ยากในปัจจุบัน	หาวัสดุทดแทนเพื่อจำลองให้เหมือนจริงและที่เอื้อต่อการแสดง
4) เสียงประกอบการแสดง	นักแสดงมีปัญหาด้านการใช้เสียง และจังหวะการพูด	กำหนดจังหวะ น้ำหนักการใช้เสียง และอารมณ์ให้แก่นักแสดง
5) การคัดเลือกนักแสดง	เนื่องจากเป็นนักแสดงกลุ่มใหญ่ ทักษะของนักแสดงจึงไม่เท่ากัน	คัดเลือกนักแสดงที่ใช้จริงเพื่อฝึกฝนทักษะการเคลื่อนไหวการแสดงออกและเกิดความต่อเนื่องด้านพัฒนาการ

โดยสรุปในขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยเริ่มมีทิศทางการสร้างสรรค์ผลงานที่ชัดเจนขึ้น ทั้งบทการแสดง โครงเรื่องและรายละเอียดของเทคนิคลีลาที่ใช้ในแต่ละองก์ ซึ่งจะต้องพัฒนารายละเอียดที่เพิ่มขึ้นในขั้นต่อไป โดยผู้วิจัยต้องกำหนดนักแสดงที่ใช้จริง เพื่อฝึกฝนพัฒนาทักษะทั้งด้านลีลา การแสดง

และการใช้เสียงได้อย่างต่อเนื่อง รวมถึงต้องตัดเย็บเครื่องแต่งกายเพื่อให้นักแสดงได้ใช้ในการฝึกซ้อมในการปฏิบัติการครั้งต่อไป

4.2.1.4 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 4

1) บทการแสดง ครั้งที่ 4

เนื่องจากบทการแสดงที่ได้ เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัยแล้ว จึงคงไว้ดังที่เป็นอยู่

2) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 4

เมื่อได้บทการแสดง นักแสดง และทิศทางการออกแบบลีลาที่ชัดเจนแล้ว ผู้วิจัยได้ลงรายละเอียดในการออกแบบลีลา และจัดวางองค์ประกอบจากโครงเรื่องที่วางไว้ มัทนี รัตนิน กล่าวว่า “ในการออกแบบการแสดงผู้กำกับการแสดงจะเป็นคนกำหนดทิศทาง ตำแหน่งและกิจกรรมต่าง ๆ ที่ตัวละครจะต้องทำโดยให้ผสานสัมพันธ์กับบทตามความหมายที่ผู้กำกับได้ตีความและวิเคราะห์ไว้เพื่อสร้างขึ้นมาเป็นองค์ประกอบศิลป์ (composition)” (มัทนี รัตนิน, 2549: 90)

ตารางที่ 4.5 ตารางแสดงการออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบศิลป์
องก์ที่1 ผู้หญิงกับพันธนาการ

ภาพ	คำอธิบาย
	นักแสดงหญิงปรากฏออกมาด้วยท่าทางสงบนิ่ง อ่อนน้อมถ่อมตน โดยมีการจัดระดับการนั่งและยืนให้เกิดมิติในภาพการแสดง

ภาพ	คำอธิบาย
	นักแสดงหญิงเริ่มสวมใส่เครื่องแต่งกายของตน ได้แก่ ยกทรง กระโปรงสุ่ม รองเท้าส้นสูง ห่วงคอทองเหลือง ด้วยท่าทางที่เรียบง่าย จากชีวิตประจำวัน (Everyday Movement)
	นักแสดงบางคนแสดงอากัปกิริยารัด โดยสื่อผ่าน การรัดเท้า และ คอร์เส็ต โดยในส่วนของคอร์เส็ตได้มีนักแสดง สมทบ2 คน มาช่วยดึงเพื่อแสดงให้เห็นความทรมานในการสวมใส่
	นักแสดงคลุมศีรษะด้วยฮิญาบ และผ้าคลุมหน้าเจ้าสาว เป็นสัญลักษณ์ตัวแทนการเป็นผู้ใต้อำนาจของฝ่ายเพศชาย
	นักแสดงชายเข้ามา แสดงท่าทางด้วยการนำผ้ามาห่อคลุมร่างกายผู้หญิง กดขี่ ปิดกั้นอิสรเสรีภาพของผู้หญิง

ภาพ	คำอธิบาย
	นักแสดงชายจะใช้สีแดงป้ายเสื้อผ้าและร่างกายของผู้หญิง สื่อถึงความรุนแรงที่เพศชายเป็นผู้กระทำ (ไม่ได้ใช้สีจริงในการซ้อม)
	นักแสดงชายจากไปโดยทิ้งผู้หญิงอยู่ในสภาพที่โดนปิดกันซึ่งอิสรเสรีภาพ และเจ็บปวดกับความรุนแรงที่เกิดขึ้น นักแสดงหยุดนิ่งด้วยความรู้สึกอึดอัด
	นักแสดงหญิงตัดสินใจถอดเครื่องแต่งกายที่เปรียบเสมือนพันธนาการออกจากร่างกายของตน
	นักแสดงสื่อถึงการหลุดพ้นจากพันธนาการ เหลือเพียงร่างกายของตนเองที่มีอิสรเสรี

ตารางที่ 4.6 ตารางแสดงการออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบศิลป์
องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง : ช่วงที่ 1

ภาพ	คำอธิบาย
	ให้นักแสดงด้นสด โดยจินตนาการถึงอิสรภาพในร่างกายของตน ให้สัมผัสถึงธรรมชาติ บรรยากาศที่สดชื่น โดยใช้จินตนาการของนักแสดงแต่ละคนอย่างช้า ๆ ราวกับกำลังล่องลอยอยู่ในความฝัน
	ให้นักแสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องจากการใช้จินตนาการ โดยเพิ่มการกระโดดอย่างเล็ก ๆ (Hop) ให้รู้สึกถึงความอิสระทางร่างกายเพิ่มมากขึ้น
	ให้นักแสดงเคลื่อนไหวโดยใช้พื้นที่ด้วยการเคลื่อนที่ไปตามจุดต่าง ๆ ด้วยการกระโดด การหมุน ให้รู้สึกถึงการเดินทางอันอิสระ

ภาพ	คำอธิบาย
	ให้นักแสดงเพิ่มการกระโดดที่ไกลขึ้น การเดินทางที่กว้างขึ้น การใช้ท่าทางที่ให้ความรู้สึกที่มากขึ้นกว่าเดิม รู้สึกถึงการปลดปล่อยทางร่างกายให้ได้มากที่สุด ให้ร่างกายเป็นอิสระและรู้สึกผ่อนคลาย
	เมื่อนักแสดงเคลื่อนไหวได้สักพัก เมื่อรู้สึกว่าตนเองสบาย ให้ค่อย ๆ ล้มตัวลงนอนกับพื้น เป็นกลุ่ม ที่จัดวางพาดกันอย่างดูสบาย เหมือนกับหลับไหลในความฝันอันอิสระนึกคิด

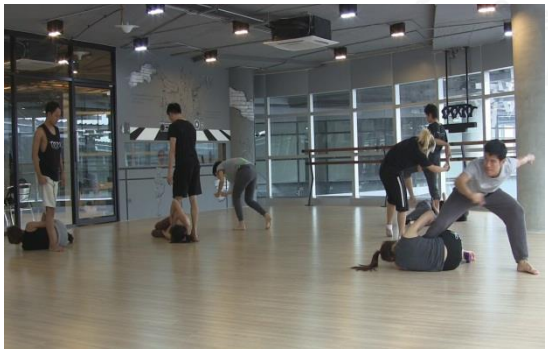
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.7 แสดงการออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบศิลป์
องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง : ช่วงที่ 2

ภาพ	คำอธิบาย
	เมื่อนักแสดงรู้สึกผ่อนคลายแล้วค่อยคลี่คลายจากตำแหน่งเดิมด้วย การเคลื่อนที่จากพื้น (Floor Exercise) ไปตามจุดต่าง ๆ โดยให้ส่วนต่าง ๆ ร่างกายสัมผัสและรู้สึกกับพื้น
	เมื่อนักแสดงถึงตำแหน่งของตนเองจะค่อย ๆ ลุกขึ้น จนกระทั่งยืนตรง กลับสู่สภาวะของการตื่นนอน เสมือนการตื่นขึ้นมาพบกับโลกแห่งความเป็นจริง กับสังคมและสิ่งแวดล้อมที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน
	นักแสดงจะค่อย ๆ เดินเข้าหากันเป็นกลุ่ม และเริ่มการเกร็งกล้ามเนื้อที่เรียกว่า คอนแทรกชั่น (Contraction) ที่จะต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็วบังคับกล้ามเนื้อท้องให้โค้งตัว ดันกระดูกสันหลังให้โค้งและท่าผ่อนคลายที่เรียกว่า รีลีส (Release) โดยให้ลมหายใจของนักแสดงแต่ละคนเป็นตัวกำหนดการเคลื่อนไหว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพ	คำอธิบาย
	ให้นักแสดงใช้จินตนาการและความรู้สึกเมื่อตนเองถูกเป็นฝ่ายกระทำ โดยใช้การเกร็งกล้ามเนื้อและหยุดนิ่งเมื่อถูกกระทำและค่อย ๆ คลายท่าโดนการผ่อนลมหายใจ ซึ่งจะทำในลักษณะนี้ซ้ำอีก ราวกับถูกกระทำอย่างต่อเนื่อง และเป็นผู้ถูกกระทำเพียงฝ่ายเดียว
	นักแสดงชายเข้ามาและกดนักแสดงหญิงให้ต่ำลง สื่อถึงการกดขี่ทางเพศ โดยนักแสดงหญิงพยายามที่จะเงยหน้าขึ้นมาเพื่อที่จะแสดงออกทางอารมณ์และความคิด แต่สุดท้ายก็ต้องถูกกดขี่จมลงไปเฉกเช่นเดิม
	การแสดงท่าทางจะเป็นลักษณะของเพศหญิงที่พยายามจะต้านแรงกดขี่ของเพศชาย แต่ก็ยังคงถูกกดขี่อยู่เหมือนเดิม ซึ่งนักแสดงหญิงของคนที่อยู่ตรงกลางจะเป็นคนที่คอยแสดงท่าทางในการผลัก การดัน การต้านแรงที่เกิดขึ้นอย่างอึดอัดและหนักหน่วง ซึ่งนักแสดงคู่ชายหญิงจะแสดงท่าทางที่เป็นการกระทำจากฝ่ายชายที่มีผลต่อฝ่ายหญิง คอยกดขี่ลงไปเรื่อย ๆ

ภาพ	คำอธิบาย
	เมื่อนักแสดงหญิงพยายามแสดงท่าทีที่จะต่อต้าน ด้วยซึ่งความคิดของฝ่ายชาย จะต้องเป็นผู้นำ เป็นผู้ชนะ ไม่มีอะไรมาหยุดความคิดนี้ได้ สุดท้ายก็ต้องจำยอมและความคิดของเพศชายก็ต้องเป็นใหญ่ ดังกับท่าที่นักแสดงหญิงถูกแบกกลับหัวลงด้านล่าง แสดงให้เห็นว่าความคิดของเพศหญิงถูกปิดบังและเพิกเฉย
	นักแสดงหญิงทิ้งตัวลงจากนักแสดงชาย ตกลงยังพื้น ซึ่งปราศจากการประคับประคองจากนักแสดงชายแต่อย่างใด สื่อถึงการไม่ให้ความสำคัญการเหยียดหยามทางเพศ
	นักแสดงชายเคลื่อนที่โดยมีนักแสดงหญิงเกาะรัดอยู่ที่ขา คอยเหนี่ยวรั้งไว้เสมือนว่าในความคิดของผู้ชายผู้หญิงคือตัวถ่วงความเจริญของพวกเขา ทำให้ไม่สามารถก้าวเดินไปยังจุดหมายได้

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าทางจะแสดงถึงการเหยียบย่ำผู้หญิง โดยเพียงแค่ผู้ชายจะข้ามผ่านไป ซึ่งในท่านี้นะแสดงหญิงจะใช้การขดตัวอยู่กับพื้น และนักแสดงชายจะค่อย ๆ ถ่ายน้ำหนักไปยังหลังหรือส่วนต่าง ๆ ของนักแสดงหญิง
	การใช้ท่าจากรูปนักแสดงคู่กลาง ฝ่ายชายคอยกดช่วงท้องของฝ่ายหญิงซึ่งฝ่ายหญิงจะรู้ถึงการใช้กล้ามเนื้อจากท้องถึงกระดูกเชิงกราน ซึ่งแรงจากฝ่ายชายจะคอยกดลงเรื่อย ๆ ถึงนักแสดงหญิงจะต้องรู้สึกเป็นไปตามแรงของฝ่ายชาย ท่านี้จึงทำให้เห็นถึงกดขี่ทางเพศ
	การใช้แขนของนักแสดงฝ่ายหญิงที่เกี่ยวกับคอของนักแสดงชายและถ่ายน้ำหนักทั้งหมดลงยังพื้น ทำให้นักแสดงชายโน้มตัว และรู้สึกหนักราวกับเพศหญิงเป็นบ่วง ที่คอยถ่วงคอฝ่ายชาย คอยขัดคอ สร้างความลำบากให้ตนเอง

ภาพ	คำอธิบาย
	นักแสดงหญิงใช้มือจับเท้านักแสดงชายอยู่ในลักษณะหกสูง ขณะที่ข้อเท้าจะพาดอยู่ที่คอของนักแสดงชาย ซึ่งทำให้นักแสดงหญิงไม่สามารถยืนขึ้นได้ ราวกับว่าผู้หญิงไม่มีที่ยืนในสังคม ต้องแบกรักภาระของตนเองอย่างความยากลำบาก
	นักแสดงชายอยู่บนหลังนักแสดงหญิงในท่าทางนอนหงายอย่างสบาย ซึ่งเปรียบเสมือนการที่ผู้หญิงต้องแบกรับภาระอันหนักหน่วงในขณะที่ผู้ชายอยู่สบายบนความทุกข์ทรมานของผู้หญิง
	นักแสดงชายนั่งทับอยู่บนหลังนักแสดงหญิง เปรียบกับเพศหญิงเป็นผู้รองรับอารมณ์ หรือเป็นปัญหาต่าง ๆ ของเพศชาย และเป็นที่ระบายของเพศชาย
	ท่าทางในลักษณะคล้ายควายไถ่นา ซึ่งนักแสดงชายจะจับขานักแสดงหญิงและดันนักแสดงหญิงให้เดินทางด้วยแขน เสมือนผู้ใช้แรงงานที่ไม่มีความคิด ต้องให้เพศชายเป็นผู้นำหรือออกคำสั่ง

ภาพ	คำอธิบาย
	การที่นักแสดงหญิงจับเท้านักแสดงชายทางด้านหลัง และเคลื่อนที่ด้วยแนวราบกับพื้นไปตามทิศทางของเพศชาย นั้นก็เปรียบกับการที่เพศหญิงจะต้องทำตามเพศชายหญิงเดินตามรอยเท้า ด้วยความอย่างลำบาก ซึ่งตัวผู้ชายเองก็ไม่ได้หันกลับมามองหรือเห็นความลำบากของเพศหญิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.8 แสดงการออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบศิลป์
องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง : ช่วงที่ 3

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่านี้จะเป็นการใช้แรงเหวี่ยงของนักแสดงชายผลักนักแสดงหญิงให้ล้มลงกับพื้นตามแรงโน้มถ่วง ซึ่งเกิดจากการที่ผู้หญิงพยายามที่จะลุกขึ้นมาเพื่อที่จะต่อต้านหรือแสดงความคิดเห็นของตน
	ผู้ชายเหวี่ยงผู้หญิงลงกับพื้น บ่งบอกถึงการกระทำของเพศชายที่คอยซ้ำเติม โดยเพศชายจะต้องอยู่เหนือกว่าเพศหญิง โดยฝ่ายหญิงจะพยายามพยุงตัวขึ้นทุกครั้ง
	นักแสดงหญิงวิ่งเข้าหานักแสดงชาย แต่นักแสดงชายจะผลักและโยนนักแสดงหญิงออกจากตัว เปรียบกับการที่เมื่อผู้หญิงต้องการคำปรึกษาหรือต้องแก้ไขปัญหาร่วมกัน ผู้ชายจะคอยผลักปัญหาเหล่านั้นออกจากตัวและกลายเป็นภาระของเพศหญิงอยู่ฝ่ายเดียวที่ต้องเผชิญหน้ากับปัญหาต่าง ๆ เพียงลำพัง

ภาพ	คำอธิบาย
	นักแสดงชายจะค่อย ๆ เดินออกไป ขณะที่นักแสดงหญิงจะทำท่าล้มและพยุงตัวลุกขึ้น (Fall and Recovery) ซึ่งเหมือนกับการที่ฝ่ายหญิงล้มจนเคยชินและเรียนรู้ที่จะล้มอย่างไม่เจ็บปวด เพื่อที่การล้มในแต่ละครั้งพวกเขาจะสามารถยืนขึ้นมาได้
	นักแสดงหญิงลุกขึ้นยืนหยุดนิ่ง สร้างพลังให้ตนเองรู้สึกว่ายืนได้อย่างมั่นคง เมื่อพวกเขาเรียนรู้ที่จะล้ม และลุกขึ้นมายืนด้วยตัวของพวกเธอเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.9 ตารางแสดงการออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบศิลป์
องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง

ภาพ	คำอธิบาย
	นักแสดงหญิงกลับมาทำบทบาทหน้าที่ของตนในการ เลี้ยงลูก ซักผ้า ตากผ้า กวาดบ้าน ถูบ้าน ทำครัว ด้วยท่าทางปกติในชีวิตประจำวัน แต่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ เช่น ซึมเศร้า เหน็ดเหนื่อย เบื่อหน่าย โกรธแค้น เป็นต้น
	มีการปาเศษขยะ ขวดน้ำ มาจากภายนอกสื่อถึงความรุนแรงที่เกิดขึ้น และเปรียบเสมือนผู้หญิงเหล่านี้เป็นถังขยะ เป็นที่ระบายอารมณ์ของเพศชาย นักแสดงแสดงท่าทางหลบจากการปะทะ ด้วยอารมณ์ที่แตกต่างกันตามคาเร็กเตอร์ของแต่ละคน
	นักแสดงเริ่มพูดระบายถึงเรื่องราวของตนเอง โดยใช้แนวคิดศิลปะแนวปะติด (Collage) โดยนำเอาเรื่องราวที่เกี่ยวกับผู้หญิงความรู้สึก ข้อมูลข่าวสาร และผลวิจัยมาใช้สื่อสารเป็นเสียงจากผู้หญิง

ภาพ	คำอธิบาย
	นักแสดงเริ่มพูดเสียงดังขึ้นด้วยอารมณ์การแสดงออกที่รุนแรงขึ้น โดยผู้วิจัยนำหลักexpressionism มาใช้ ในขณะที่ค่อย ๆ เดินมาหาผู้ชมช้า ๆ เหมือนกำลังพูดเผชิญหน้าอยู่กับผู้ชม
	นักแสดงคนหนึ่งเริ่มทำสัญลักษณ์ของเสียงเพื่อเตือนให้ทุกคนในกลุ่มหยุด และนักแสดงคนอื่น ๆ ก็ค่อย ๆ หยุดลง สื่อถึงการยุติความรุนแรงที่กำลังจะเกิดขึ้น ซึ่งไม่ได้เกิดจากผู้หญิงนั่นเอง

ที่มา : ผู้วิจัย

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 4

ผู้วิจัยได้ทดลองตัดโครงสร้างของชุดมาบางส่วน เพื่อให้นักแสดงใส่ฝึกซ้อม สำหรับมุมมองการเลือกเนื้อผ้าในการตัดเย็บเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงชุดนี้นั้น อภิรัตน์ แก้วกัน ให้แนวคิดว่า “ควรใช้ลักษณะผ้ามากกว่า 1 รูป แบบ เพื่อให้เกิดมิติทางการแสดง โดยเลือกใช้ผ้าฝ้าย ผ้าขาวบางที่ทอจากเส้นฝ้ายเหมือนกัน แต่บางกว่า เส้นใยบอบบาง สะท้อนความบอบบางของผู้หญิง และยังสามารถสื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงรอยแผลที่เกิดจากความบอบช้ำของความรุนแรง ได้อีกด้วย” (อภิรัตน์ แก้วกัน, สัมภาษณ์: 29 สิงหาคม 2557)

4) เสียงประกอบการแสดง ครั้งที่ 4

จากการฝึกซ้อม นักแสดงมีปัญหาด้านการใช้เสียง เนื่องจากนักแสดงทั้งหมดเป็นนักเต้นขาดประสบการณ์การใช้เสียงเพื่อการแสดง ผู้วิจัยจึงต้องใช้เวลาฝึกฝนทักษะการใช้เสียงให้นักแสดงควบคู่กันไปกับการฝึกซ้อม นักแสดงต้องเรียนรู้เทคนิคการใช้เสียงอย่างเหมาะสมเพื่อสื่อสารความเป็นตัวละครไปสู่ผู้ชมอย่างมีประสิทธิภาพ ณัฐพล ปัญญโสภณ อธิบายว่า “เสียงที่จัด

ว่ามีประสิทธิภาพมีลักษณะคือ เสียงที่เหมาะกับความต้องการของบท เสียงที่มีความดังพอเหมาะ เสียงที่ออกชัดเจนและมีการเน้น และเสียงที่มีชีวิตชีวา" (ณัฐพล ปัญญโสภณ, 2551: 22) นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้แหล่งที่มาของเสียงจากกิจวัตรประจำวันของผู้หญิงและนำอุปกรณ์อื่น ๆ มาช่วยสร้างเสียงประกอบการแสดง เช่น เสียงจากแปรงซักผ้า เสียงจากการสะบัดผ้า เสียงมีดกระทบเขียง เสียงสากกระทบครก เสียงแปรงขัดพื้น เป็นต้น

5) **การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่** 4

หลักจากที่ได้โครงร่างของการแสดงทั้งหมดแล้ว ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกนักแสดงที่ใช้จริง โดยใช้นักแสดงผู้หญิงจำนวน 8 คน และนักแสดงผู้ชายจำนวน 4 คน ซึ่งคัดเลือกจากกลุ่มนักแสดงที่มาทำการทดลองฝึกซ้อมในขั้นตอนก่อนหน้านี้ เนื่องจากผู้วิจัยสามารถสังเกตเห็นพัฒนาการความเข้าใจในการใช้ร่างกายและการแสดงออกของนักแสดงได้อย่างดี นอกจากความสามารถด้านทักษะการเคลื่อนไหวแล้ว ผู้วิจัยยังคำนึงถึงความน่าสนใจในบุคลิกลักษณะของนักแสดงแต่ละคน พลังในการแสดงที่สามารถดึงดูดผู้ชมให้สนใจการแสดงได้อีกด้วย

6) **อุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่** 4

ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้อุปกรณ์ประกอบการการแสดง ดังนี้

กล่องสี่เหลี่ยม

ผู้วิจัยใช้กล่องไม้สี่เหลี่ยม ขนาด 45x45 เซนติเมตร จำนวน 6 กล่อง เพื่อให้สามารถปรับเปลี่ยนรูปทรงได้หลากหลายตามเรื่องราวของการแสดง ลักษณะของกล่องดังกล่าว ยังช่วยในการจัดวางองค์ประกอบทางการแสดง ให้เกิดมิติของภาพ โดยนักแสดงสามารถนั่ง ยืน เดิน บนกล่องได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ การออกแบบและการผลิตต้องให้มีความแข็งแรง น้ำหนักเบา และสะดวกต่อการขนย้าย

ภาพที่ 4.30 อุปกรณ์ประกอบการแสดง : กล่องสี่เหลี่ยม

ที่มา : ผู้วิจัย

อุปกรณ์ทำงานบ้าน

ผู้วิจัยนำอุปกรณ์เครื่องใช้ในการทำงานบ้านมาใช้เพื่อทำให้เกิดเสียงในการแสดงในองก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง ได้แก่ กะละมัง แปรงซักผ้า เขียง มีด โครก สาก ถังใส่น้ำ ผ้าขี้ริ้ว ราวแขวนผ้า ไม้กวาดทางมะพร้าว เป็นต้น โดยเลือกใช้สีของอุปกรณ์ที่เรียบ ไม่ฉูดฉาด อยู่ในกลุ่มสี ดำ ขาว น้ำตาล เพื่อให้ภาพรวมของการแสดงทั้งหมดอยู่ในโทนสีเดียวกัน

ภาพที่ 4.31 อุปกรณ์ประกอบการแสดง จากกิจวัตรการทำงานบ้านที่ทำให้เกิดเสียง

ที่มา : ผู้วิจัย

7) การออกแบบแสง ครั้งที่ 4

สุพัตรา เครืองครองสุข ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยถึงความจำเป็นของการออกแบบแสงในการแสดงนาฏยศิลป์ว่า

> หลักการง่าย ๆ ของการจัดแสง คือ ถ้าแสดงในที่มืด ก็ต้องใช้แสง แต่ถ้าไม่มืดก็ต้องย้อนกลับมาดูว่า สิ่งที่นักแสดงต้องการสื่อสารกับผู้ชมคืออะไร ถ้าแนวคิดหลักผู้สร้างงานต้องการใช้ร่างกายในการสื่อสาร แสงก็ไม่จำเป็นเพราะแสงไฟเป็นเพียงองค์ประกอบเสริม แต่แสงจะจำเป็นต่อเมื่อต้องการองค์ประกอบอื่นมาเสริมเพื่อเล่าเรื่องได้ง่ายขึ้นเช่น มัลติมิเดีย วีดีโอ เป็นต้น ซึ่งเหล่านี้มีข้อจำกัดคือต้องแสดงในที่มืด จึงจะมองเห็น ในกรณีที่ไม่มีงบประมาณ สามารถจัดไฟที่มีกับในสภาพแวดล้อมนั้น ๆ เพื่อให้มองเห็นนักแสดงก็เพียงพอ อย่างไรก็ตามสำหรับนักแสดงที่มีคุณภาพจริง ๆ แล้วสามารถแสดงที่ไหนก็ได้ (สุพัตรา เครืองครองสุข, สัมภาษณ์: 1 ตุลาคม 2557)

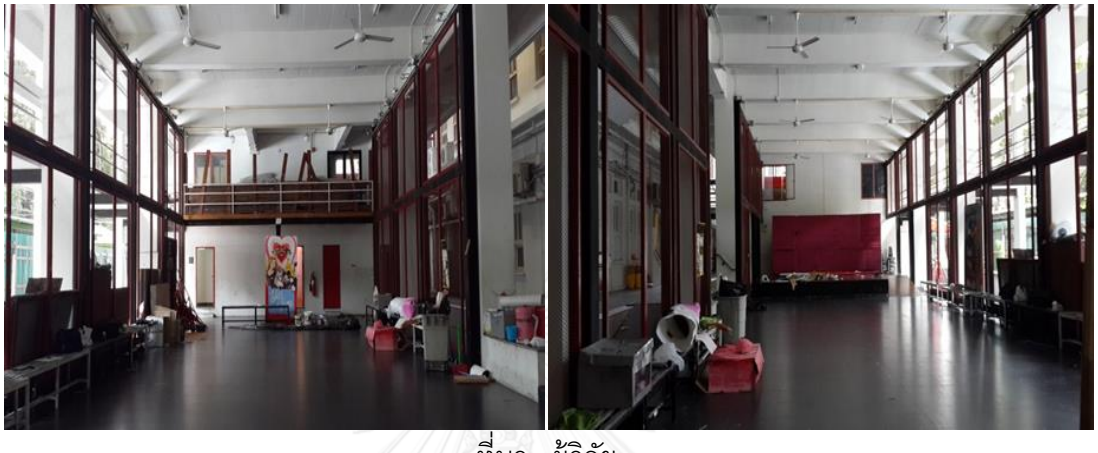
ผู้วิจัยเห็นว่า สถานที่จัดแสดงนั้นเป็นที่ที่มีแสงสว่างเข้าถึงอาจไม่จำเป็นต้องจัดแสงหากแสดงในเวลากลางวัน ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับเวลาที่จัดแสดงจริงด้วย

8) การใช้พื้นที่ในการแสดง ครั้งที่ 4

ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นที่การแสดงบริเวณลานศิลปิน โถงชั้น 1 อาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย เนื่องจากสถานที่ดังกล่าวมีลักษณะที่น่าสนใจ มีความแข็งและดิบ ด้วยโครงสร้างเหล็กและตระแกรงล้อมจากด้านข้าง มีความขัดแย้งในตัวเองเพราะเป็นพื้นที่กึ่งปิดและกึ่งเปิดในเวลาเดียวกัน ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะสามารถจัดการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงได้อย่างน่าสนใจโดยไม่ต้องจัดแสดงในโรงละครตามแบบแผนที่เคยปฏิบัติมา ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่าศิลปะหลังสมัยใหม่อาจจะต่อต้านหรือไม่เห็นด้วยกับการที่ศิลปะจะต้องเป็นสิ่งถาวร ศิลปะอาจเกิดขึ้นชั่วครู่ อาจไม่เกี่ยวข้องกับกาลเวลา ศิลปินหลังสมัยใหม่มีแนวโน้มที่จะผลักดันศิลปะให้พ้นกรอบของแบบแผนประเพณีนิยม พิพิธภัณฑ์ บ้าน อาคารธุรกิจ ศิลปะไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุสะสมในพิพิธภัณฑ์ ไม่จำเป็นต้องแสดงนิทรรศการตามแบบแผนเดิม ไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุที่ไปแขวนหรือไปติดตั้งเบื้องหน้า ผู้คนจะต้องไปห้อมล้อมชื่นชมอย่างเป็นกิจจะลักษณะ ศิลปะอาจอยู่ร่วมกับเราในธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ในสังคม มากกว่าการแยกกันอยู่ดังที่ผ่านมา บางครั้งศิลปะหลังสมัยใหม่อาจแสดงความคิดที่อยู่เหนือวัตถุ ศิลปินใช้วัตถุเป็นสื่อ

อย่างหลากหลายความคิดหรือหลากหลายความรู้สึกสัมผัสใน ธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่เปิดกว้าง ศิลปินอาจจะใช้ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ใช้เป็นสื่อสำหรับการนำเสนอศิลปะการเชื่อมโยงระหว่างศิลปินและศิลปะเป็นไป อย่างใกล้ชิด (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2549: 41-42)

ภาพที่ 4.32 ลานศิลปิน โถงชั้น 1 อาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 4.10 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 4

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 4 ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหาและ วิธีการแก้ไขในประเด็นต่าง ๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางในการแก้ไข**
1) บทการแสดง	ไม่พบปัญหาเป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	
2) การออกแบบลีลา	การมีรายละเอียดของท่าทางมากเกินไปจนทำให้ดูไม่สะอาดตา	จัดองค์ประกอบของลีลาใหม่ เน้นให้ความสำคัญเฉพาะจุดเพื่อนำสายตาผู้ชมให้เห็นประเด็นหลักที่ต้องการสื่อสารในการออกแบบลีลา
3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	เครื่องแต่งกายเสร็จไม่ตรงตามเวลาที่กำหนดและบาง	หาวัสดุทดแทนที่ดูเสมือนจริงและเอื้อต่อการแสดง

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
	ชุดยังไม่เอื้อต่อการเคลื่อนไหวของนักแสดง	
4) เสียงประกอบการแสดง	นักแสดงขาดประสบการณ์การใช้เสียงเพื่อการแสดง จึงยังสื่อสารอารมณ์ของการแสดงได้ไม่ชัดเจน	ฝึกฝนการใช้เสียงสำหรับแสดงควบคู่กันไปกับการฝึกซ้อม เพื่อสื่อสารความเป็นตัวละครไปสู่ผู้ชมอย่างมีประสิทธิภาพ
5) การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงบางคนยังขาดประสบการณ์ในเทคนิคที่ผู้วิจัยใช้จึงทำให้เกิดการบาดเจ็บร่างกาย	ให้ความสำคัญกับการอบอุ่นร่างกายก่อนการซ้อมและฝึกฝนทักษะของนักแสดงเพิ่มมากขึ้น
6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง	ไม่พบปัญหาเป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	
7) การออกแบบแสง	ยังไม่ได้ทำการทดลองในขั้นตอนนี้	
8) การใช้พื้นที่ในการแสดง	ยังไม่ได้ทำการทดลองในขั้นตอนนี้	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 4 นี้ ถือเป็นการเริ่มลงรายละเอียดจากโครงร่างเดิมของการแสดง ซึ่งอาจมีการเพิ่มเติมหรือแก้ไขตามความเหมาะสมจนกว่าผลงานสร้างสรรค์จะเสร็จสมบูรณ์ ผู้วิจัยต้องปรับแก้การออกแบบลีลาและจัดวางองค์ประกอบใหม่เพื่อให้ลีลาของนักแสดงสามารถสื่อสารสาระสำคัญของการแสดงได้ดียิ่งขึ้น ขณะเดียวกันก็ให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมนักแสดง ให้นักแสดงมีความเข้าใจในเทคนิคต่าง ๆ ที่ใช้เพื่อไม่ให้เกิดการบาดเจ็บในการฝึกซ้อมหรือขณะแสดง และภายหลังจากการฝึกซ้อมทักษะต่าง ๆ จนเกิดความชำนาญแล้ว นักแสดงจะได้พัฒนาการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกสู่ผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพ รวมถึงต้องบริหารจัดการเวลาและประสานงานกับทีมตัดเย็บเสื้อผ้าเพื่อให้มีเครื่องแต่งกายสำหรับการซ้อมครั้งต่อไปอย่างครบทุกตัวแสดง

4.2.1.5 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 5

ในการทดลองสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผู้วิจัยจัดแสดงผลงานต่อหน้าผู้ชม เพื่อให้เห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่านักแสดงและผู้ชม รวมถึงรับฟังความคิดเห็นและข้อแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ และกลุ่มผู้ชมซึ่งเป็นนิสิตชั้นปีที่ 1 วิชาเอกนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จำนวน 51 คน ผู้วิจัยเลือกจัดแสดงในสถานที่ที่จะจัดแสดงจริง เพื่อให้สามารถมองเห็นปัญหา หรือมุมมองการดัดแปลง จัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ กับสถานที่ได้

ภาพที่ 4.33 บรรยากาศการปฏิบัติการแสดงผลงานต่อผู้ชม

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.34 การปฏิบัติการแสดงผลงานต่อผู้ชม องก์ที่ 1 ผู้หญิงกับพันธนาการ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.35 การปฏิบัติการแสดงผลงานต่อผู้ชม องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.36 การปฏิบัติการแสดงผลงานต่อผู้ชม องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง

ที่มา : ผู้วิจัย

ข้อเสนอแนะจากผู้ชม

จากการปฏิบัติการแสดงผลงานต่อผู้ชม ผู้วิจัยได้รวมรวมข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์เพื่อนำมาพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ ดังนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ให้ข้อเสนอแนะว่า

> ผู้วิจัยควรใช้สถานการณ์จริงที่เกิดขึ้นในการแสดง (Real Situation) เข้ามาใช้ในการแสดงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น อึดอัดจริง ๆ เหนื่อยจริง ๆ เป็นต้น เพราะถ้าไม่อาศัยความเป็นจริง การแสดงจะดูเสแสร้ง สำหรับการเคลื่อนไหวบางช่วงของผู้ชายต้องดูเถื่อน หรือดิบจริง ๆ ไม่ต้องประดิษฐ์ให้ดูสวยงามเกินไป ในช่วงการออกแบบลีลา ไม่ควรพร้อมกัน เป็นระเบียบ เพราะจะไม่สื่อถึงอิสรภาพ อาจใช้เรื่องทิศทางและท่ากระโดด เข้ามาช่วยในการออกแบบ ในส่วนของการแสดงควรเพิ่มอารมณ์ สีหน้าและเสียงของนักแสดงให้มากยิ่งขึ้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 8 ตุลาคม 2557)

วิชชุตา วุธาทิตย์ ให้ข้อแนะนำในด้านนักแสดงว่า

นักแสดงชายมีพลังทางการแสดงไม่เท่ากัน ขณะที่นักแสดงควรแสดงท่าทางความเจ็บปวดจากการกระทำของผู้ชายให้มากกว่านี้ แนะนำว่าหลังจากที่ผู้หญิงเป็นอิสระแล้วควรมีการสื่อสารหรือรวมตัวกันเพื่อให้เกิดพลังของผู้หญิง ในส่วนองก์ที่ 3 อยากให้คนดูได้ฟังคำพูดที่ใช้จริง ๆ จึงไม่ควรพูดซ้อนกัน ทำให้ฟังไม่รู้เรื่อง (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 8 ตุลาคม 2557)

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยว่า

ข้อดีนักแสดงหญิงมีพลังการแสดงที่ดี มีลายเส้นที่สวย ในส่วนของการแสดงมีการจัดวางดีเป็นเรื่องราวเดียวกัน เสนอแนะว่าผู้สร้างงานควรหาวิธีการสื่อสารถึงปรัชญาที่ลึกซึ้งที่แฝงอยู่ในการแสดงให้คนดูเข้าใจอย่างไร และควรให้นักแสดงชายแสดงออกให้แรงขึ้น ต้องทำให้พลังของผู้ชายหนักกว่าผู้หญิง เพื่อให้คนดูรู้สึกบีบคั้นจนรับไม่ไหว (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์: 8 ตุลาคม 2557)

จากการที่ผู้วิจัยให้กลุ่มนิสิตผู้ชมการแสดง เขียนแสดงความคิดเห็นต่อการได้ชมการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง สามารถนำมาสรุปประเด็นได้ คือ นิสิตส่วนใหญ่เข้าใจเนื้อหาและมีอารมณ์ร่วมการแสดงได้ดี แต่จะมีข้อเสนอแนะในเรื่องเสียง คือ ควรมีดนตรีคลอในการแสดงเพื่อให้ไม่น่าเบื่อ และเสียงการพูดของนักแสดงในองก์ที่3 ทับซ้อนกันเกินไปจนฟังไม่รู้เรื่อง

ตารางที่ 4.11 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 5

จากการปฏิบัติการแสดงผลงานต่อผู้ชมในการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 5 ผู้วิจัยนำข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์และกลุ่มนิสิตที่ร่วมชมการแสดง มาสรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขในประเด็นต่าง ๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางในการแก้ไข**
1) บทการแสดง	ไม่พบปัญหาเป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
2) การออกแบบลีลา	ลีลาท่าทางที่ใช้ดูสวยงามเกินไป ควรสื่อถึงความก้าวร้าว สัญชาตญาณดิบในตัวผู้ชายมากกว่านี้ การออกแบบลีลาในช่วงฟรีสปิริตยังไม่สื่อถึงอิสรภาพ	ใช้หลักสถานการณ์จริง (Real Situation) มาใช้ในการเคลื่อนไหวเพื่อให้อารมณ์การแสดงสมจริงยิ่งขึ้น ส่วนลีลาในช่วงฟรีสปิริตจะเพิ่มท่ากระโดดและปรับทิศทางความเป็นระเบียบแบบแผนออกไป
3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	เครื่องแต่งกายบางชุด ยังไม่สามารถสื่อให้ผู้ชมเห็นถึงความทุกข์ทรมานและอุปสรรคของการสวมใส่ได้อย่างชัดเจน	เพิ่มขนาดของเครื่องแต่งกายที่ต้องการเน้นและใช้ลีลาท่าทางช่วยในการขยายอารมณ์ความรู้สึก
4) เสียงประกอบการแสดง	นักแสดงตะโกนพูดทับซ้อนกันมากเกินไปฟังไม่รู้เรื่อง	เพิ่มความหลากหลายของอารมณ์น้ำเสียง ปรับจังหวะการพูด เน้นประโยคสำคัญโดยให้นักแสดงคนอื่นลดเสียงหรือสลับกับการหยุดพูด
5) การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงชายแต่ละคนมีพลังทางการแสดงไม่เท่ากันขณะที่นักแสดงหญิงยังแสดงถึงความเจ็บปวดทรมานจากการถูกกระทำยังไม่ชัดเจน	ควรเพิ่มอารมณ์สีหน้าและน้ำเสียงของนักแสดงให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น
6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง	เสียงที่เกิดขึ้นจากอุปกรณ์ทำงานบ้านที่ใช้ในองก์ที่ 3	เลือกอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ผลิตจากวัสดุที่ทำให้เกิดเสียงได้ชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
	เบาเกินไปเมื่อต้องแสดงในพื้นที่เปิด	
7) การออกแบบแสง	การใช้แสงธรรมชาติไม่สามารถช่วยสื่อสารแนวคิดของการแสดงได้	ออกแบบแสงสำหรับการแสดงเพื่อช่วยสร้างอารมณ์และสื่อความหมายของการแสดง
8) การใช้พื้นที่ในการแสดง	การใช้พื้นที่เปิดในการแสดงมีผลกับสมาธิของผู้ชมโดยเฉพาะในช่วงกลางวันที่มีคนเดินผ่านตลอดเวลา	ปรับและแบ่งสัดส่วนพื้นที่ให้เอื้อต่อการแสดงและเลือกช่วงเวลาที่พื้นที่ดังกล่าวมีกิจกรรมลดน้อยลง

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 5 ผู้วิจัยพบปัญหาด้านลีลาท่าทางของนักแสดงยังดูประดิษฐ์เกินไปยังไม่สามารถสื่อสารถึงอารมณ์ของความรุนแรงได้อย่างชัดเจน รวมถึงพลังทางการแสดงของแต่ละคนที่ไม่เท่ากัน จึงยังไม่สามารถให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงได้ ซึ่งผู้วิจัยจะใช้หลักสถานการณ์จริง (Real Situation) มาใช้แก้ปัญหาในการเคลื่อนไหวเพื่อให้นักแสดงใช้อารมณ์การแสดงสมจริงยิ่งขึ้น นอกจากนี้ในเรื่องการใช้เสียงของนักแสดง มีการตะโกนพูดทับซ้อนกันมากเกินไปฟังไม่รู้เรื่อง ผู้วิจัยจะต้องปรับแก้โดยการเพิ่มความหลากหลายของอารมณ์น้ำเสียง ปรับจังหวะการพูด ลดเสียง สลับกับการหยุดพูดเพื่อให้ผู้ชมได้ยินประโยคสำคัญที่ต้องการเน้น ด้านเครื่องแต่งกายพบว่าบางชุดยังไม่สามารถสื่อให้ผู้ชมเห็นถึงความทุกข์ทรมานและอุปสรรคของการสวมใส่ได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงจะเพิ่มขนาดของเครื่องแต่งกายที่ต้องการเน้นและใช้ลีลาท่าทางช่วยในการขยายอารมณ์ความรู้สึกให้เพิ่มขึ้น ด้านอุปกรณ์ประกอบการแสดงต้องเลือกใช้ที่มีวัสดุที่ทำให้เกิดเสียงได้ชัดเจน เช่น ขนแปรงซักผ้าแบบแข็งจะทำให้เกิดเสียงได้ดีกว่าขนแปรงแบบนิ่ม เป็นต้น การใช้พื้นที่ต้องแบ่งสัดส่วนให้เอื้อต่อการแสดงรวมถึงเพิ่มการจัดแสงสำหรับการแสดงเพื่อช่วยสร้างอารมณ์และสื่อความหมายของการแสดงด้วย

4.2.1.6 การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 6

จากข้อเสนอแนะของอาจารย์ที่ปรึกษา คณะกรรมการ และผู้ชมจากการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 5 ซึ่งผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ และปรับแก้การแสดง โดยนำหลักของศิลปะแบบเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (expressionism) มาใช้ ดังที่ ธีรยุทธ บุญมี อธิบายว่า

> จิตวิทยาในศตวรรษที่ 20 มองว่ามนุษย์ไม่ได้อยู่ด้วยเหตุผลหรือเจตจำนงเพียงอย่างเดียว แต่มีพลังทางความปรารถนา อารมณ์ที่ถูกปิดกั้นไว้ ควรปลดปล่อยออกมา เพื่อให้ได้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ แนวคิดเช่นนี้ทำให้เกิดศิลปะแบบเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (expressionism) ซึ่งใช้สี เส้นลาย แสดงอารมณ์รุนแรงเพื่อแสดงความรู้สึกเพิ่มขึ้น หรือใช้ในลักษณะที่บิดเบี้ยว ไม่มีระเบียบแบบแผน เสื่อมถอยเพื่อสะท้อนจิตใต้สำนึก ความฝัน แรงปรารถนาที่ถูกปิดกั้น (ธีรยุทธ บุญมี, 2552: 173)

สอดคล้องกับ สดใส พันธุมโกมล ที่กล่าวถึงละครแนวเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ว่า “มีความมุ่งหมายที่จะนำความจริงที่อยู่ในจิตใต้สำนึกหรือในจินตนาการของตัวละครออกมาแสดงให้ปรากฏ นักเขียนแนวเอ็กเพรสชั่นนิสม์ เสาะแสวงหาความจริง จากส่วนลึกของสมองและจิตใจมนุษย์ ซึ่งอาจไม่เหมือนกับความจริง ที่เห็นหรือจับต้องได้” (สดใส พันธุมโกมล, 2550: 52)

ทั้งนี้ ผู้วิจัยนำหลักของศิลปะแบบเอ็กเพรสชั่นนิสม์มาใช้ในอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อการสื่ออารมณ์ของความรุนแรงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ในส่วนของการออกแบบลีลา ผู้วิจัยได้นำการใช้สถานการณ์จริง (Real Situation) มาใช้ในการเคลื่อนไหวเพื่อให้อารมณ์การแสดงสมจริงยิ่งขึ้น ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “การใช้สถานการณ์จริงในการแสดงเป็นทฤษฎีของ พีน่า เบาสช์ (Pina Bausch) ศิลปินชาวเยอรมันผู้สร้างสรรค์งานแบบเอ็กเพรสชั่นนิสม์ โดยใช้สถานการณ์ที่ทำให้นักแสดงเกิดความรู้สึกที่แท้จริงขณะแสดง เช่น การวิ่งจนเหนื่อยจริง ๆ ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 8 ตุลาคม 2557) ซึ่งผู้วิจัยจะนำหลักการดังกล่าวมาปรับแก้การแสดง ดังนี้

1) บทการแสดง ครั้งที่ 6

เนื่องจากบทการแสดงที่ได้ เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัยแล้ว จึงคงไว้ดังที่เป็นอยู่

2) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 6

ผู้วิจัยได้ปรับแก้ลีลาของนักแสดงในแต่ละองก์ตามตารางประกอบ ดังนี้

ตารางที่ 4.12 ตารางการออกแบบและกำกับลีลาองก์ที่ 1

	ผู้วิจัยมีการปรับทิศทางของนักแสดงให้หลากหลายซึ่งจากเดิมผู้วิจัยใช้ทิศทางด้านหน้าเพียงด้านเดียว
	ผู้วิจัยมีการขยายลักษณะกิริยาของการใส่คอร์เส็ตให้ชัดเจนโดยทำให้เชือกที่จะใช้ผูก มีความยาวเพิ่มมากขึ้น เพื่อให้เกิดพื้นที่ในการแสดง และเพิ่มท่าทางการรัดและการถูกรัดให้ใหญ่ และดูยากลำบากยิ่งขึ้น
	มีการเพิ่มท่าทางของผู้ชายในการทรมานผู้หญิงด้วยการรัดร่างกายผู้หญิงด้วยพลาสติกใสแบบบางเพื่อให้ผู้หญิงเกิดความรู้สึกทุกข์ทรมานและอึดอัดจนแทบจะขาดลมหายใจโดยนำหลักของศิลปะแบบเอ็กเพรสชั่นนิสม์มาใช้

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 4.13 ตารางการออกแบบและกำกับลีลาองก์ที่ 2

	ในการออกแบบลีลาช่วงฟรีสปิริตผู้วิจัยได้ปรับแก้เรื่องทิศทางการเคลื่อนไหว โดยแสดงท่าทางเดียวกันในทิศทางที่ต่างกันออกไป เพื่อสลายรูปแบบความเป็นทางการ และให้ดูมีอิสระมากยิ่งขึ้น
	ผู้วิจัยได้เพิ่มการออกแบบลีลาโดยนำลักษณะของกำแพงมนุษย์โดยใช้นักแสดงชายจัดวางองค์ประกอบและให้นักแสดงหญิงพยายามตะเกียกตะกายที่จะหลุดออกจากกำแพง ด้วยความทุกข์ทรมานโดยนำการใช้สถานการณ์จริงของการแสดงมาใช้ในการเคลื่อนไหว
	ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลาโดยอ้างอิงจาก ความคิดเห็น ความรู้สึกจากการที่ได้สัมภาษณ์ผู้หญิงที่ตกเป็นเหยื่อของความรุนแรง ที่มีมุมมองอยากเห็นภาพการแสดงที่ผู้ชายโดนผู้หญิงทำร้ายบ้าง โดย

	เปลี่ยนบริบทจากตอนต้น ที่ผู้หญิงเป็นผู้ถูกกระทำ กลายมาเป็น ผู้กระทำ ซึ่งผู้วิจัยได้จำลองเสมือนว่า เป็นความนึกคิดของผู้หญิง ที่ค่อย ๆ หลุด ออกมาจากกำแพงแห่งความทุกข์ เป็นมโนภาพที่ผู้หญิงกำลังเอาคืนต่อความรุนแรงที่ผู้ชายได้กระทำกับ ตนเองไว้อย่างทารุณ

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 4.14 ตารางการออกแบบและกำกับลีลาองก์ที่ 3

	มีการปรับแก้ให้นักแสดงเคลื่อนที่และใช้พื้นที่ในการแสดงให้มากขึ้น โดยนักแสดงเมื่อพูดถึงปัญหาความรู้สึกของตนเอง จะค่อย ๆ เดินถอยไปด้านหลังเสมือนท้อแท้กับปัญหา แต่หลังจากได้หยุด ตั้งสติทบทวนกับตัวเอง จึงเริ่มพูดถึงประเด็นการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง โดย นักแสดงจะค่อย ๆ เดินมาข้างหน้า ด้วยเสียงประสานกันจากพูดคนละจังหวะ ก็จะค่อย ๆ รวมกัน เป็นเสียงเดียวที่ดังขึ้นเรื่อย ๆ ที่จะตอกย้ำ ด้วยคำว่า “หยุดทำร้ายพวกเรา”

ที่มา : ผู้วิจัย

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 6

ในขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยได้ออกแบบและตัดเย็บเครื่องแต่งกายเสร็จสมบูรณ์ และให้นักแสดงทั้งหมดได้ใส่เครื่องแต่งกายซ้อมการแสดง เพื่อให้ผู้วิจัยมองเห็นภาพรวมของการแสดงและทราบถึงปัญหาที่เกิดขึ้น โดยรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 4.15 ตารางการออกแบบและตัดเย็บเครื่องแต่งกาย

	ผู้วิจัยยังคงใช้รูปทรงเดิม ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากชุดซับใน (Slip) ของผู้หญิง แต่มีการเปลี่ยนแปลงเนื้อผ้าจากผ้าดิบ เป็นผ้าที่มีลักษณะยืดหยุ่นได้ดีและแนบไปกับร่างกายเพื่อให้เห็นสัดส่วนของผู้หญิงมากขึ้น
	เครื่องแต่งกายชายจะเป็นรูปแบบชุดที่ปกติทั่วไป เสื้อเชิ้ตกางเกงขายาวสีดำ โดยผู้วิจัยได้นำสัญลักษณ์เรื่องสีเข้ามาเป็นส่วนในการสร้างอารมณ์ ความรู้สึกของการแสดง ซึ่งสีดำแสดงถึงความชั่วร้าย ให้ความรู้สึกที่มืดมน หมองเศร้า แสดงถึงความทุกข์ ซึ่งเสมือนผู้ชายเป็นผู้ที่นำความทุกข์ทรมานมาสู่ผู้หญิง

	คอร์เส็ต (Corset) เป็นเครื่องแต่งกายในยุคโบราณตามความเชื่อทางสุนทรียศาสตร์ของคนในสมัยนั้น ซึ่งผู้วิจัยได้ตัดเย็บโดยใช้วัสดุผ้ากาวที่มีความแข็งเย็บติดกับผ้าดิบด้านหลังใช้ริบบินความยาวทั้งหมด 6 เมตร เพื่อใช้ผูกรัดร่างกาย ความยาวที่เกินจริงของริบบินสามารถสร้างท่าทางการเคลื่อนไหว ที่เน้นให้เห็นความทรมานจากการถูกรัดร่างกายให้เกิดทรวดทรงที่ชัดเจน โดยใช้สีเทาเปรียบเสมือนความหม่นหมอง อารมณ์หรือความรู้สึกของผู้หญิงที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออก ที่ต้องติดอยู่กับพันธนาการนั้น
	ห่วงคอเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของการบ่งบอกถึงอายุ และความงาม ตามความเชื่อของกลุ่มกะเหรี่ยงกะยัน ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติกันภายในสังคมนั้น ๆ จากห่วงคอทองเหลือง ผู้วิจัยได้เลือกใช้วัสดุทดแทนทองเหลืองเพื่อให้สะดวกต่อการสวมใส่และการเคลื่อนไหวในการแสดง โดยใช้สายยางสอดด้วยลวดเพื่อให้สามารถดัดรูปทรงตามต้องการได้ จากนั้นพันด้วยกระดาษกาวและพ่นสีเทา

	แบบของยกทรงที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้ในการแสดง คือแบบที่มีการใช้มาในสมัยโบราณ ซึ่งมีลักษณะเป็นยกทรงแบบครึ่งตัว ตัดเย็บด้วยผ้าดิบ ขาดความยืดหยุ่น ทำให้รู้สึกไม่สะดวกสบายในขณะใส่
	กระโปรงสุ่ม (Crinoline) ด้านในกระโปรงทำโครงตามแบบโบราณจากเดิมวัสดุที่ใช้ทำจากไม้ เหล็ก หรือกระดูกปลาวาฬ แต่สำหรับเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง มีการประยุกต์วัสดุด้วยการใช้สายยางสอดลวดดัดเป็นโครงและพันผ้าดิบทับ ภายนอกจะคลุมด้วยผ้าตะขายสีขาวเพื่อให้เห็นถึงโครงที่อยู่ด้านใน และเห็นลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงที่มีความยากลำบากขณะใส่ชุดนี้

	รองเท้าส้นสูง ผู้วิจัยได้นำรองเท้าที่มีความสูงถึง 12 นิ้ว ซึ่งสูงกว่าขนาดปกติที่ผู้หญิงจะสวมใส่ในชีวิตประจำวัน ให้นักแสดงใส่เป็นเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ภายหลังจากการรัดเท้า เพื่อเน้นให้เห็นความยากลำบาก ในการสวมใส่และการเคลื่อนไหวในทุกอิริยาบถ
	เครื่องแต่งกายชุดนี้แสดงถึงลักษณะเครื่องแต่งกายของ ผู้หญิงชาวมุสลิม ที่ถูกปกปิดร่างกายแทบทั้งหมดตาม ความเชื่อทางศาสนา คลุมหน้าด้วย ฮิญาบ ที่ศาสนา อิสลามกำหนดให้ผู้หญิงต้องสวมผ้าคลุมผมจนปิด หน้าอกเพื่อเป็นการปกปิดร่างกายให้มิดชิด ทั้งหมดตัด เย็บด้วยผ้าดิบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	ชุดเจ้าสาว ตัดเย็บจากผ้าดิบ ปลายกระโปรงทิ้งความยาวด้านหลังซึ่งเป็นลักษณะที่พบเห็นได้บ่อยครั้งในชุดแต่งงาน ส่วนผ้าคลุมหน้าเจ้าสาวทำจากผ้าตะข่ายเล็กเพื่อให้ยังสามารถมองเห็นใบหน้าด้านในของนักแสดง ปลายของผ้าคลุมหน้าจะถูกถ่วงด้วยโซ่ เพื่อให้ผ้ามีน้ำหนัก และสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ ที่เปรียบการแต่งงานด้วยความไม่เต็มใจ ทำให้ผู้หญิงต้องทนแบกรับความทุกข์ เสมือนถูกโซ่ตรวนถ่วงล่ามไว้
	ชุดชั้นในสีเนื้อ แสดงถึงความเปลือยเปล่าเผยให้เห็นเนื้อหนังที่แท้จริงของผู้หญิง สื่อให้เห็นถึงอิสรเสรีในร่างกายของตนภายหลังจากได้ปลดเปลื้องพันธนาการทั้งปวง ทั้งนี้นักแสดงหญิงแต่ละคนจะใส่ชิ้นชั้นในที่มีลักษณะแตกต่างกัน ทั้งรูปแบบหรือวัสดุ ซึ่งสื่อถึงผู้หญิงในหลากหลายบุคลิกลักษณะที่มีความแตกต่างกันอยู่ในสังคมนั่นเอง

ที่มา : ผู้วิจัย

4) เสียงประกอบการแสดง ครั้งที่ 6

ผู้วิจัยได้ปรับบทพูดของนักแสดง โดยใช้การกำหนดลำดับการพูดเพื่อให้ผู้ฟังสามารถรับรู้สารที่กำลังจะสื่อสารออกมาได้ชัดเจนมากขึ้น มีการเพิ่มลดความหนักและเบาของน้ำเสียงให้เกิดความหลากหลายในลักษณะตัวละคร รวมถึงการใช้ประโยคเดิม แต่พูดประสานกันซ้ำ ๆ เพื่อให้ผู้ชมได้ยินประโยคที่ต้องการเน้นใจความสำคัญของงาน ดังนี้

“เรามีสิทธิเท่าเทียมกัน หยุดความรุนแรงทางคำพูด หยุดความรุนแรงทางร่างกาย หยุดความรุนแรงในครอบครัว หยุดความรุนแรงทางสังคม หยุดความรุนแรงกับผู้หญิง หยุดทำร้ายพวกเรา”

ผู้วิจัยเชื่อว่า ประโยคดังกล่าว เป็นสาระสำคัญของผลงานและเป็นบทสรุปของการแสดง ที่ให้ผู้หญิงรวมพลังกันลุกขึ้นต่อสู้เพื่อเรียกร้องและปกป้องสิทธิของสตรีเพศ

5) **การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่** 6

ผู้วิจัยใช้นักแสดงชาย 4 คนเท่าเดิม แต่มีการปรับเพิ่มจำนวนนักแสดงหญิง จากเดิม 8 คน เป็น 11 คน เพื่อให้การแสดงองก์ที่ 3 มีแหล่งที่มาของเสียงเพิ่มขึ้นและต้องการแสดงให้เห็นถึงการรวมพลังของผู้หญิงจำนวนมากที่ต้องการต่อสู้เพื่อสิทธิของตน โดยใช้นักแสดงหญิงทั้งหมดทั้งองก์ที่ 1 และในองก์ที่ 3 ให้เกิดการใช้ทรัพยากรที่มีอยู่ให้เกิดประโยชน์สูงสุด

6) **อุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่** 6

ผู้วิจัยได้มีการปรับปรุงแก้ไขอุปกรณ์ที่ใช้อยู่เดิมให้เหมาะสมกับพื้นที่แสดงยิ่งขึ้นและเพิ่มเติมอุปกรณ์ประกอบการแสดงบางส่วนเพื่อช่วยในการสื่อความหมายของการแสดง ดังนี้

กล่องสี่เหลี่ยม

จากโครงสร้างกล่องไม้เดิมที่ใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้มีการปรับสีของกล่องให้เป็นสีน้ำตาลเพื่อให้เข้ากับบรรยากาศพื้นที่การแสดง แต่เนื่องจากผู้วิจัยกำหนดให้มีการจัดแสดงผลงาน 2 รอบการแสดง และในการแสดงมีการใช้สีทาตัวนักแสดง ซึ่งอาจทำให้กล่องเลอะได้ ผู้วิจัยจึงใช้กระดาษน้ำตาล (brown parcel paper) ห่อกล่องไม้ดังกล่าวเพื่อให้สามารถปรับเปลี่ยนได้ง่าย ประหยัดเวลา อีกทั้งกระดาษยังสามารถขยำเป็นรอยยับเพื่อสร้างพื้นผิวบนกล่อง ให้เกิดมิติในการแสดงได้ดีอีกด้วย

ภาพที่ 4.37 อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่มีการตกแต่งแล้ว

ที่มา : ผู้วิจัย

เลือดปลอม

เพื่อสื่อสารถึงความรุนแรงที่เกิดขึ้น ผู้วิจัยจึงใช้สีแดงเป็นสัญลักษณ์ทาที่ตัวนักแสดงเพื่อสื่อถึงเลือด โดยผู้วิจัยต้องการใช้สีที่มีความเหนียว ล้างออกง่าย ไม่เป็นอันตรายต่อนักแสดง และราคาถูกเนื่องจากต้องใช้ในปริมาณมาก จึงต้องทดลองหาส่วนผสมของสีที่เหมาะสมกับการแสดงครั้งนี้ ซึ่ง เฉลิมชัย เตรียมพัฒนา ให้คำแนะนำเกี่ยวกับส่วนผสมของเลือดปลอมที่ใช้ว่า

> แซนแทนกัม (Xanthan Gum) เป็นสารให้ความหนืด ผลิตจากธรรมชาติ นำมาใช้กับเครื่องสำอางได้หลากหลายประเภท เป็นสารที่ไม่มีสี นิยมใช้ในผลิตภัณฑ์ความงาม และยังใช้กับผลิตภัณฑ์เกี่ยวกับอาหารได้อีกด้วย ผงเจล แซนแทนกัมจึงเหมาะนำมาเป็นส่วนผสมในการทำเลือดปลอม โดยใช้ส่วน ประกอบหลักคือน้ำ 93% แซนแทนกัม 5% ผงกาแฟ 1% สีผสมอาหารและน้ำตาล 1% วิธีการคือใช้น้ำเดือดผสมสีผสมอาหารและผงกาแฟคนจนละลาย แล้วรอให้น้ำเย็นลงที่ 60 องศาเซลเซียส จึงค่อย ๆ ใส่ผงเจลไปเรื่อย ๆ เมื่อผงเจลดูดซับน้ำจนหมดจะมีความข้นและมีลักษณะเป็นก้อนคล้ายลิ่มเลือด (เฉลิมชัย เตรียมพัฒนา, สัมภาษณ์: 20 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 4.38 อุปกรณ์ประกอบการแสดงชนิดเหลว

ที่มา : ผู้วิจัย

พลาสติกใส

ผู้วิจัยใช้พลาสติกใสแบบบางและมีความยืดหยุ่น เพื่อให้นักแสดงชายนำมาใช้รัดตัวนักแสดงหญิง สื่อถึงการทรมานอย่างโหดร้ายทารุณ ขณะเดียวกันเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด ผู้วิจัยออกแบบให้ใช้พลาสติกใสปูพื้นตั้งแต่เริ่มต้นการแสดงเพื่อช่วยกันรอยเปื้อนของสีจากการแสดงช่วงแรก อีกทั้งความวาวของพลาสติกที่สะท้อนขึ้นมาจากพื้นช่วยสร้างให้เกิดมิติทางการแสดงที่น่าสนใจอีกด้วย

ภาพที่ 4.39 อุปกรณ์พลาสติกใส

ที่มา : ผู้วิจัย

7) การออกแบบแสง ครั้งที่ 6

ผู้วิจัยต้องการใช้การออกแบบแสงเพื่อช่วยในการสื่อสารการแสดง ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “แสงเป็นสิ่งที่สามารถเนรมิตรให้เกิดความซาบซึ้งในวัตถุที่เกิดขึ้นบนเวที ไม่ว่าจะเป็นนักแสดงหรือองค์ประกอบของการแสดง แสงจึงให้ความสมบูรณ์แบบต่องานนาฏยศิลป์” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 23 ธันวาคม 2557) แต่เนื่องจากพื้นที่จัดแสดงเป็นพื้นที่เปิด จึงต้องจัดการแสดงในเวลากลางคืน เพื่อให้แสงธรรมชาติมืดสนิท และได้เช่าอุปกรณ์แสงและเสียงเข้ามาเพิ่มเติม โดยผู้วิจัยใช้หลักการออกแบบแสง ดังนี้

องก์ 1 ผู้หญิงกับพันธนาการ

เนื่องจากในองก์นี้ ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายเป็นหลัก นอกเหนือจากตัวนักแสดงแล้วผู้ออกแบบยังต้องคำนึงถึงแสงสว่างเพื่อให้เห็นเครื่องแต่งกายทุกจุดบนพื้นที่แสดง การออกแบบแสงจึงเน้นความสว่างของแสงสีขาว โดยไม่เน้นสีของไฟอื่น เพื่อให้เกิดการตกกระทบของแสงลงบนเครื่องแต่งกายของนักแสดงอย่างชัดเจน

ส่วนช่วงท้ายของการแสดงในองก์ที่ 1 นี้ จะมีนักแสดงชายนำสีแดงมาป้ายร่างกายของนักแสดงหญิงและนำพลาสติกใสจากพื้นขึ้นมารัดร่างกายจนทำให้นักแสดงหญิงเกิดความรู้สึกทุกข์ทรมาน การออกแบบแสงในช่วงนี้ จะมีการใช้สีแดงเพิ่มเข้ามา เพื่อเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความรุนแรงที่เกิดขึ้น ขณะเดียวกันมีการใช้แสงกระพริบเป็นจังหวะ สื่อถึงจังหวะการเต้นของหัวใจของผู้หญิงที่รู้สึกอึดอัดจนเหมือนค่อย ๆ จะหมดลมหายใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องก์ 2 ลีลาจากผู้หญิง

ในองก์ที่ 2 นี้ ผู้วิจัยเน้นองก์ประกอบด้านลีลาของนักแสดงเป็นสำคัญ แต่เนื่องจากจำนวนนักแสดงลดลงการออกแบบแสงจึงต้องคำนึงถึงสัดส่วนพื้นที่แสดงที่กว้างขึ้นด้วย การแสดงในช่วงนี้มีรายละเอียดของเนื้อหา และท่าทางเชิงสัญลักษณ์หลายช่วง ผู้วิจัยจึงใช้สีของแสงเป็นสัญลักษณ์และสื่ออารมณ์ของสีในเชิงจิตวิทยาเข้ามาช่วยสร้างความรู้สึกแก่ผู้ชม ดังที่ กฤษรา วิศราภูริชา อธิบายว่า

> สีของแสง (Color) เป็นสื่อที่แสดงความรู้สึกได้ดีและแรงมากที่สุดของผู้ออกแบบแสง แสงสีต่าง ๆ ที่ออกมาจากดวงโคม เกิดจากการใช้แผ่นกรองแสงสีต่าง ๆ มาติดไว้ด้านหน้าดวงโคม สีของวัตถุบนเวทีที่เราแลเห็นเกิดขึ้นจากการที่วัตถุสิ่งของนั้นถูกแสงแล้วสะท้อนแสงในระดับพื้นผิว โดยคลื่นแสงที่สะท้อนออกมาสู่

สายตาผู้ชมเป็นคลื่นแสงที่สะท้อนแสงออกมาได้ดีที่สุดมาเข้าสู่ประสาทตาของผู้ชม (กฤษรา วริศราภูริชา, 2556: 7)

ผู้วิจัยได้นำหลักสีของแสงมาใช้ในบางตอนของช่วงการแสดง ดังนี้

ในลีลาช่วงฟรีสปิริต ผู้วิจัยใช้แสงโทนสีน้ำเงินม่วง เพื่อให้ความรู้สึกราวกับนักแสดงอยู่ในความคิด ความฝัน และจินตนาการ

ในภาพการแสดงที่ผู้ชายกดขี่และกระทำความรุนแรงแก่ผู้หญิง ผู้วิจัยใช้แสงสีแดงเพื่อสื่อถึงความรุนแรงที่เกิดขึ้น

ในช่วงที่เป็นภาพความนึกคิดของผู้หญิง ผู้วิจัยใช้สีของแสง เป็นสิ่งแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างความคิดกับความจริง โดยใช้แสงโทนสีน้ำเงินม่วงโฟกัสอยู่ช่วงบริเวณด้านหน้าของแสดง และยังคงใช้แสงสีแดง แต่ลดระดับความสว่างลง โฟกัสอยู่ทางด้านหลังของพื้นที่การแสดง ให้เห็นความแตกต่างของความคิดและความจริงโดยใช้สีเชิงสัญลักษณ์เข้ามาช่วยในการออกแบบแสง

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำหลักการจัดแสดงแบบเน้นเฉพาะจุด ดังที่ กฤษรา วริศราภูริชา อธิบายเพิ่มเติมว่า “แสงสว่างตรง (directional lighting) คือการจัดแสงโดยเน้นจุดหนึ่งจุดใดโดยเฉพาะเพื่อให้แลเห็นวัตถุอย่างเด่นชัดด้วยแสงสว่างตรง ซึ่งจะทำให้เกิดเงาเข้มของวัตถุในทิศทางตรงข้ามกับทิศทางของแสง” (กฤษรา วริศราภูริชา, 2556: 69) ตัวอย่างเช่น ช่วงที่นักแสดงหญิงพยายามจะฝ่ากำแพงที่นักแสดงชายสร้างขึ้น ผู้วิจัยใช้การกำหนดจุดโฟกัสไฟ เพียงแค่ด้านหลังของพื้นที่แสดง สร้างความรู้สึกที่ถูกจำกัดให้เหลือพื้นที่แสดงน้อยลง เสมือนถูกจำกัดสิทธิในการแสดงออก

องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง

ผู้วิจัยจะใช้แสงสว่างที่ดูเป็นธรรมชาติโทนสีส้มเหลือง เสมือนแสงในชีวิตประจำวัน เนื่องจากภาพการแสดงมีความหลากหลายทั้งบุคลิกลักษณะของนักแสดงและการเคลื่อนไหวด้วยกิจวัตรประจำวันที่ผู้หญิงทำในบ้าน โดยใช้เพียงแค่การลดและเพิ่มความสว่างของแสงเข้ามาใช้ในการออกแบบเพื่อสร้างบรรยากาศของการแสดง

สรุปแนวคิดการออกแบบแสง ผู้วิจัยเน้นการใช้แสงสว่างเพื่อให้เห็นลีลาการเคลื่อนไหวและองค์ประกอบหลักของการแสดง โดยมีการใช้สีของแสงมาช่วยสื่อแสดงความรู้สึกและอารมณ์ในการแสดง ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ให้ข้อเสนอแนะว่า “การออกแบบแสงสำหรับการแสดงควรมี

ความพอดี ไม่ใช้สีมากเกินไป เพราะการใช้สีหรือเทคนิคของแสงที่มากเกินไป จะดึงความสนใจจากการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของงานนาฏยศิลป์" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2557)

8) การใช้พื้นที่ในการแสดง ครั้งที่ 6

เนื่องจากพื้นที่บริเวณลานศิลปินที่ใช้จัดการแสดง เป็นบริเวณที่นิสิตทำกิจกรรม จึงไม่มีวัสดุอุปกรณ์ที่เอื้อต่อการจัดแสดง โดยทีมผู้วิจัยต้องทำการปรับพื้นที่ให้โล่ง ทำความสะอาด และยังมีโครงสร้างด้านบนเป็นกองไม้ที่ไม่สามารถเคลื่อนย้ายได้ จึงต้องออกแบบให้เป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่การแสดง อีกทั้งบริเวณที่จัดแสดงยังหันหน้าไปทางห้องน้ำ จึงต้องใช้ผ้าดำปิดบริเวณประตูห้องน้ำและเพื่อให้เอื้อต่อการจัดแสงสำหรับการแสดง

ตารางที่ 4.16 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 6

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่6 ผู้วิจัยสรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขในประเด็นต่าง ๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1) บทการแสดง	ไม่พบปัญหาเป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	
2) การออกแบบลีลา	เนื่องจากผู้วิจัยใช้หลักสถานการณ์จริงในการแสดง (real situation) มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบลีลา จึงทำให้การแสดงแต่ละรอบไม่เหมือนกันทั้งเรื่องเวลาและมาตรฐานในการแสดงซึ่งขึ้นอยู่กับจังหวะรับส่งและอารมณ์ของนักแสดงในรอบนั้น ๆ	กำหนดคิวจากนักแสดงที่กำลังแสดงอยู่ร่วมกันเพื่อให้นักแสดงคนอื่นสามารถสังเกตเห็นได้หรือประมาณการช่วงเวลาให้นักแสดงแสดงในแต่ละฉาก
3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	ในการแสดงองก์ที่2และ3 ผู้วิจัยให้นักแสดงใส่ชุดสีเนื้อ	ให้นักแสดงใส่เครื่องแต่งกายด้านในมากกว่า1ชั้น

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
	แนบไปกับร่างกาย ซึ่งผ้าที่ใช้มีความบางจนเกินไปจนทำให้นักแสดงเกิดความไม่มั่นใจ	เพื่อไม่ให้ผ้าดูบางเห็นเรือนร่างจนเกินไป สามารถสร้างความมั่นใจให้นักแสดงได้ยิ่งขึ้น
4) เสียงประกอบการแสดง	จังหวะการพูดของนักแสดงแต่ละรอบไม่เหมือนกัน เนื่องจากนักแสดงต้องแยกโสตประสาททั้งการฟังและการพูดในเวลาเดียวกันหากขาดสมาธิเพียงคนเดียวจะทำให้เสียจังหวะของการแสดงทั้งหมด	กำหนดให้นักแสดงที่ใช้เสียงได้ดีที่สุดเป็นต้นเสียงหลักในการแสดงโดยกำหนดประโยคหลักที่สำคัญเพื่อเป็นคิวให้นักแสดงคนอื่น ๆ พูดในจังหวะหรือทิศทางเดียวกัน
5) การคัดเลือกนักแสดง	เนื่องจากผู้วิจัยใช้นักแสดงหลายคนจึงทำให้มีปัญหาด้านการจัดสรรเวลา	ฝึกนักแสดงสำรอง (under study) ไว้สำหรับกรณีฉุกเฉิน เพื่อสามารถทดแทนนักแสดงที่ขาดไปได้ทันที
6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง	นักแสดงยังไม่เคยได้ใช้สีที่เป็นอุปกรณ์การแสดงจริงในการทาตัวนักแสดง	ให้นักแสดงได้ซ้อมกับเลือดปลอมนอกรอบก่อนการแสดงจริงเพื่อให้นักแสดงมั่นใจในการแสดงมากขึ้น
7) การออกแบบแสง	ผู้วิจัยมีเวลาได้เตรียมงานด้านแสงน้อยเนื่องจากมีการจัดการแสดง6เรื่องต่อหนึ่งวันและต้องเริ่มงานหลังจากแสงธรรมชาติมืดสนิทอีกทั้งยังมีข้อจำกัดด้านเวลาของสถานที่	ให้ทีมงานออกแบบแสงมาดูซ้อมการแสดงล่วงหน้าเพื่อให้เข้าใจถึงแนวคิดการแสดงและได้พูดคุยถึงความต้องการของผู้สร้างสรรค์ผลงานขณะที่ผู้วิจัยต้องเตรียมหาข้อมูลด้านแสง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
	จัดแสดงเนื่องจากเป็นสถานที่ราชการ	และตัวอย่างภาพแสงที่ต้องการเพื่อประหยัดเวลาการทำงาน
8) การใช้พื้นที่ในการแสดง	เนื่องจากพื้นที่จัดแสดงเป็นที่จัดกิจกรรมของนิสิตจึงยังไม่เอื้อต่อการแสดงและการจัดแสงสำหรับการแสดง	ปรับพื้นที่ใหม่ให้โล่งและสะอาดตาโดยใช้ผ้าดำกั้นระหว่างส่วนการแสดงกับพื้นที่ใช้สอยด้านหลังและใช้โครงสร้างเดิมของพื้นที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดง

การออกแบบสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 6 นี้ ถือเป็นการทดลองขั้นสุดท้ายก่อนผู้วิจัยจะจัดแสดงผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ซึ่งองค์ประกอบทางการแสดงต่าง ๆ ค่อนข้างลงตัว ปัญหาหลักที่ผู้วิจัยยังพบอยู่ เป็นเรื่องการออกแบบลีลาและการใช้เสียงประกอบการแสดง ซึ่งผู้วิจัยออกแบบให้การแสดงบางช่วงใช้สถานการณ์จริงของการแสดง (real situation) ทำให้การแสดงในแต่ละรอบไม่เหมือนกัน ข้อเสีย คือ นักแสดงยังมีประสบการณ์น้อยทำให้สามารถควบคุมมาตรฐานของการแสดงได้ยาก แต่ในขณะเดียวกันก็ถือเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของการแสดงสด ในส่วนองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้แก้ปัญหาความบางของผ้าสีเนื้อที่นักแสดงต้องใส่โดยให้นักแสดงใส่ชุดแนบเนื้อซ้อนด้านในเพื่อให้นักแสดงรู้สึกมั่นใจเพิ่มขึ้น รวมถึงเตรียมตัดเย็บชุดการแสดงไว้แบบละ 2 ชุด ในกรณีที่ชุดต้องเลอะสีจากการการแสดง การทดลองหาวัสดุอุปกรณ์ประกอบการแสดง สามารถจัดสรรได้ลักษณะตรงตามความต้องการของผู้วิจัย รวมถึงการใช้พื้นที่ในการแสดง มีการแก้ปัญหาโครงสร้างที่ตายตัวของพื้นที่เดิมโดยปรับให้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงและออกแบบแสงเพื่อช่วยสร้างบรรยากาศและสื่ออารมณ์ในการแสดง โดยภาพรวมถือว่าผู้วิจัยมีความพร้อมในการจัดแสดงผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชนในขั้นตอนต่อไป

4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนั้น ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามของงานวิจัยเพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ จากมุมมองที่ผู้หญิงมีสิทธิเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรง ซึ่งเป็นเป้าหมายในการกำหนดภาพรวมทั้งหมดของการแสดงให้ปรากฏอยู่ในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ประกอบไปด้วยหัวข้อดังต่อไปนี้

4.2.2.1 แนวคิดในเรื่องสตรีนิยม

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนั้น ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากประเด็นความรุนแรงต่อผู้หญิง ในมุมมองที่ผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรงเป็นโครงสร้างรวมของการแสดงทั้งหมด โดยใช้แนวคิดในเรื่องสตรีนิยมเป็นหลัก ซึ่งวิระดา สมสวัสดิ์ ให้ความหมายของคำว่า “สตรีนิยม หมายถึง ขบวนการเคลื่อนไหวเพื่อสร้างสังคมที่ผู้หญิงสามารถใช้ชีวิต และกำหนดได้เองอย่างเต็มที่ และต้องทำการปฏิวัติจึงจะเกิดการเปลี่ยนแปลง” (วิระดา สมสวัสดิ์, 2549: 4) ขณะที่ จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต กล่าวถึงลักษณะเด่นของสตรีนิยมยุคหลังสมัยใหม่ คือ “การเปิดรับความเป็นพหุนิยมทางความคิด แม้แต่เสียงเงียบสตรีนิยมสายดังกล่าวนี้ก็ยังตระหนักถึงประสบการณ์ของสตรีภายใต้การกดขี่ของปิตาธิปไตยด้วย” (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2550: 243) ซึ่งผู้วิจัยได้สอดแทรกแนวคิดดังกล่าวไว้ในบทการแสดง โดยการวางโครงเรื่องทั้ง 3 องก์ ที่นำเสนอให้เห็นถึงประเด็นสิทธิของสตรีเป็นสำคัญ อันประกอบด้วย

องก์ที่ 1 ผู้หญิงกับพันธนาการ สื่อให้เห็นว่าผู้หญิงมีสิทธิในร่างกายของตนเอง และมีทางเลือกในการปลดเปลื้องพันธนาการที่เกิดขึ้นได้ด้วยตนเอง

องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง ผู้วิจัยนำเสนอมุมมองว่า ผู้หญิงต้องรู้จักล้มเพื่อเรียนรู้และลุกขึ้นยืนหยัดต่อสู้ปัญหาด้วยตนเองอย่างเข้มแข็ง

องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง นำเสนอให้เห็นว่า ผู้หญิงต้องกล้าเผชิญหน้ากับปัญหาโดยไม่เก็บเงียบไว้คนเดียว

ในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่มีแนวความคิดการให้ความสำคัญกับสตรีอย่างเห็นได้ชัดใน คือ เรื่องปาร์ฟูม (Parfum) พ.ศ. 2532 (ดูหัวข้อ2.8.1 ในบทที่ 2) ซึ่งมีเนื้อหาสำคัญในการสร้างสรรค์ โดยพยายามที่จะเสนอสภาพของผู้หญิงมากมายที่ต้องสละตัวเองแต่กลับถูกตำหนิและต่อต้านจากสังคม ถูกเอาเปรียบจากผู้ชาย รับเคราะห์และโชคร้าย “ตายในร่างที่มีชีวิต” ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์เรื่องการออกแบบลีลาของ นราพงษ์ จรัสศรี พบว่าได้มีการ

ใช้เทคนิคนาฏศิลป์ร่วมสมัยของ เมอร์ซ์ คันนิงแฮม (Merce Cunninhham) โฮเซ ลีมอน (Jose' Limon) และมาร์ธา แกรแฮม (Martha Graham) ผสมกับการใช้ทักษะแสดง (acting) เช่นเดียวกับผลงานของผู้วิจัยที่ได้ใช้เทคนิคของนาฏศิลป์ร่วมสมัยผสมกับทักษะการแสดงเป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้

4.2.2.2 แนวคิดของความเสมอภาคทางเพศ

วิระดา สมสวัสดิ์ กล่าวว่า “ผู้หญิงมีสิทธิมนุษยชนอย่างเต็มที่ ต้องไม่ถูกเลือกปฏิบัติ (non-discrimination) ต้องเสมอภาค (equality) และได้รับความเป็นธรรม (equity) ” (วิระดา สมสวัสดิ์, 2549) ศิลปินผู้บุกเบิกด้านโมเดิร์นดานซ์ได้สร้างสรรค์ผลงานที่มุ่งเน้นด้านความเสมอภาคทางเพศ ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้อธิบายถึงประวัติชีวิตของ อิสดอรา ดันแคน ในแง่มุมหนึ่งว่า เธอสนับสนุนความเสมอภาคของสตรีและประกาศสิทธิสตรีที่มีต่อการแต่งงานและการเลี้ยงดูบุตร (ดูหัวข้อ 2.4.5 บทที่ 2) สำหรับศิลปินในประเทศไทยผลงานวิจัยของ จุติกา โกศลเหมมณี สรุปไว้ว่า “แนวความคิดในการสร้างงานของ นราพงษ์ จรัสศรี มีการให้ความสำคัญกับผู้หญิง จึงเป็นส่วนช่วยยกระดับความคิดของคนในสังคมให้ตระหนักถึงสิทธิและความเท่าเทียมกัน” (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556a: 256)

ตัวอย่างผลงานสร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี ในเรื่องบัลเลรีน่า (Ballerina) ได้นำเสนอความเท่าเทียมกันของชายหญิง โดยแนวคิดการแสดงสื่อถึง ผู้ที่อยู่เบื้องหลังความงามบนเวทีของนักเต้นผู้หญิงคือผู้ชายเป็นผู้ออกแบบ (ดูหัวข้อ 2.8.1 ในบทที่ 2)

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง นี้ มีการใช้แนวคิดของความเสมอภาคทางเพศ โดยนำเสนอผ่านท่าทางในองก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง โดยใช้ทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ หรือฟรีสปิริต (free spirit) ของอิสดอรา ดันแคน มาเป็นแนวทางส่วนหนึ่งในการออกแบบลีลา และให้นักเต้นผู้หญิงแสดงท่าทางได้เช่นเดียวกับผู้ชาย โดยใช้หลักการถ่ายเทน้ำหนัก การส่งแรงและรับแรงของร่างกายให้มีความสัมพันธ์กัน (contact improvisation)

ในองก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง ใช้บทพูดที่เป็นบทสรุปของการแสดง ว่า “เรามีสิทธิเท่าเทียมกัน หยุดความรุนแรงทางคำพูด หยุดความรุนแรงทางร่างกาย หยุดความรุนแรงในครอบครัว หยุดความรุนแรงทางสังคม หยุดความรุนแรงกับผู้หญิง หยุดทำร้ายพวกเรา”

4.2.2.3 แนวคิดด้านสัญญะ

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง นี้ ผู้วิจัยได้นำการใช้สัญลักษณ์เข้ามาสื่อสารในหลายช่วงของการแสดงเพื่อให้ผู้ชมได้ตีความจากความหมายที่แฝงอยู่ในการแสดง อิราวดี ไตลังคะ อธิบายถึงสัญลักษณ์ในวรรณกรรมว่า

> สัญลักษณ์ในวรรณกรรมมีใช้ทั้งที่เป็นสัญลักษณ์สากล และสัญลักษณ์เฉพาะเรื่อง เฉพาะเรื่องก็คือการที่ผู้อ่านจะต้องตีความสัญลักษณ์ในเรื่องหนึ่ง ๆ อาจตีความได้มากกว่าหนึ่งความหมายก็ได้ ทั้งนี้เพราะการตีความสัญลักษณ์เป็นเรื่องอัตวิสัย ในงานบางชิ้นที่มีความซับซ้อนอาจมีผู้อ่านตีความไปได้ต่าง ๆ นานา การตีความสัญลักษณ์จึงเป็นกิจกรรมทางปัญญาอย่างหนึ่ง ที่ได้จากการอ่านอย่างละเอียดและใช้ประสบการณ์ และสิ่งที่ต้องมีอีกประการคือความใจกว้างที่จะยอมรับความคิดของผู้อื่นที่แตกต่างกับตน เพราะแต่ละคนอาจจะตีความสัญลักษณ์แตกต่างกัน” (อิราวดี ไตลังคะ, 2546: 76-80)

ในส่วนของการใช้แนวคิดด้านสัญญะในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

> สัญลักษณ์ แสดงถึงความหมายอันเป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่ (postmodern dance) ประกอบไปด้วยเรื่องราวทางด้านประวัติศาสตร์ และเป็นสิ่งที่จำใช้ในการสื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมาอีกนัยหนึ่งด้วย เพราะฉะนั้นการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์จึงมีความจำเป็นอยู่ตลอดเวลา เพื่อเป็นการเติมเต็มให้กับคุณสมบัติของงานศิลปะหลังสมัยใหม่ได้อย่างเหมาะสม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 23 ธันวาคม 2557)

ตัวอย่างผลงานของ นราพงษ์ จรัสศรี จากเรื่อง ซาโลเม่ มีการสื่อความหมายโดยการใช้สัญลักษณ์ เช่น ในฉากสุดท้ายที่นักแสดงนำต้นไม้แห้งยกขึ้นไปไว้บนหัว สื่อให้เห็นว่า เมื่อมนุษย์สิ้นชีพไปแล้วนั้น ที่ที่มีความสุขที่สุดของทุกคนก็คือการกลับคืนสู่ธรรมชาติ แต่เหตุที่ศิลปินใช้ต้นไม้แห้งก็เพราะไม่มีใครรักษาธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นการเสียดสีสังคมด้วย

ภาพที่ 4.40 การใช้สัญลักษณ์ในแสดงชุด SALOME โดย นราพงษ์ จรัสศรี

ที่มา : BU Theatre Company

ในส่วนของผู้วิจัย มีการนำสัญลักษณ์มาใช้ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง กล่าวคือ

ด้านการออกแบบลีลา

ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์ในด้านลีลาท่าทาง โดยออกแบบให้เกิดความหมายแฝงอยู่ในท่าทางการเคลื่อนไหว เช่น สัญลักษณ์ท่าทางที่นักแสดงชายใช้มือกดศีรษะนักแสดงหญิงให้ต่ำลง การใช้แรงเหวี่ยงให้ล้ม การใช้เท้าเหยียบที่ตัวนักแสดงหญิง สื่อถึงการกดขี่ทางเพศ หรือการนักแสดงหญิงทิ้งน้ำหนักบนตัวนักแสดงชายแต่กลับตกลงยังพื้นโดยปราศจากการประคับประคองจากนักแสดงชาย สื่อถึงการไม่ให้ความสำคัญหรือเหยียดหยามทางเพศ และท่าทางที่นักแสดงชายอยู่บนหลังนักแสดงหญิงในท่าทางนอนหงายอย่างสบายซึ่งเปรียบเสมือนการที่ผู้หญิงต้องแบกรับภาระอันหนักหน่วงในขณะที่ผู้ชายอยู่สบายบนความทุกข์ทรมานของผู้หญิง เป็นต้น

ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย

การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ตัด ทอน ความเป็นจริงบางส่วนของเครื่องแต่งกายผู้หญิงที่แสดงให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ โดยคงไว้เพียงสัญลักษณ์จากโครงสร้าง หรือรูปทรงเดิม เช่น ผ้าคลุมหน้าเจ้าสาว เป็นสัญลักษณ์ตัวแทนการเป็นผู้ใต้อำนาจของฝ่ายเพศชาย ปลาย

ของผ้าคลุมหน้าจะถูกถ่วงด้วยโซ่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ ที่เปรียบการแต่งงานด้วยความไม่เต็มใจ ทำให้ผู้หญิงต้องทนแบกรับความทุกข์เสมือนถูกโซ่ตรวนถ่วงล่ามไว้ หรือแม้แต่การเลือกใช้ผ้าขาวบางในการตัดชุด ที่สะท้อนความบอบบางของผู้หญิง และยังสามารถสื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงผ้าพันแผลที่เกิดจากความบอบช้ำของความรุนแรงได้อีกด้วย

ด้านอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ผู้วิจัยใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อช่วยในการสื่อความหมายของการแสดง และยังคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์เพื่อการสื่อสาร เช่น สีแดงที่ใช้ป้ายเสื้อผ้าและร่างกายของผู้หญิง สื่อถึงความรุนแรงที่เพศชายเป็นผู้กระทำ และพลาสติกใสที่ใช้ห่อรัดร่างกายนักแสดงหญิง สื่อความหมายถึง กดขี่ ปิดกั้นอิสรเสรีภาพจนผู้หญิงเกิดความทุกข์ทรมาน

4.2.2.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์

ชลูด นิ่มเสมอ ได้อธิบายถึงองค์ประกอบของศิลปะไว้ว่า

> ศิลปะนั้นมีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่สองส่วน คือ ส่วนที่มนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งได้แก่ โครงสร้างทางวตัถุที่มองเห็นได้ หรือรับรู้ได้ด้วยปราสาทสัมผัสส่วนหนึ่ง กับส่วนที่ เป็นการแสดงออก อันเป็นผลที่เกิดจากโครงสร้างทางวัตถุนั้น อีกส่วนหนึ่งเรียกองค์ประกอบส่วนแรกว่ารูปทรง (form) หรือองค์ประกอบทางรูปธรรมและ เรียกส่วนหลังว่าเนื้อหา (content) หรือองค์ประกอบทางนามธรรม (ชลูด นิ่มเสมอ, 2534: 18)

ในส่วนของ นรางพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงความเหมือนและความแตกต่างของทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ว่า “ในงานนาฏยศิลป์จะมีเรื่องของเวลา นั่นคือการเคลื่อนไหวเพิ่มขึ้นมาจากทัศนศิลป์ ซึ่งถือเป็นมิติที่ 4 ที่ทำให้ผลงานที่เกิดขึ้นไม่เหมือนกัน แต่องค์ประกอบอื่น ๆ ถือว่าใกล้เคียงและส่งเสริมกันด้านองค์ประกอบของภาพการแสดง” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 23 ธันวาคม 2557)

จากประสบการณ์ของผู้วิจัยในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ชุด “WEME ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง เราช่วยกันได้” ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีทางทัศนศิลป์มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยการสร้างฉากหลังจากแผ่นพลาสติกลูกฟูก (corrugated plastic) หรือฟิวเจอร์บอร์ด (future

board) โดยจัดวางในรูปทรงที่นูนต่ำไม่เท่ากัน และการทาสีดำที่สื่อถึงรอยแตกร้าวภายในจิตใจของผู้หญิง โดยเลือกใช้วัสดุสีขาวเพื่อให้สามารถรองรับการฉายภาพความรุนแรงต่าง ๆ ผ่านเครื่องโปรเจคเตอร์ ซึ่งก่อให้เกิดพื้นผิวหรือมิติทางภาพในการแสดง โดยไม่ต้องใช้นักแสดงจำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีการใช้ถุงน่องเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงการปิดกั้นอิสรภาพของผู้หญิง โดยใช้ร่วมกับการจัดวางองค์ประกอบของนักแสดง ก็สามารถสร้างเอกภาพให้การแสดงได้อย่างน่าสนใจ

ภาพที่ 4.41 การแสดง ชุด WEME ปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง เราช่วยกันได้

ที่มา : ผู้วิจัย

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ผู้วิจัยมีการใช้การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ (composition) ในการออกแบบลีลา ทั้งการใช้ความสมดุล (balance) เอกภาพ (unity) การเน้นจุดสนใจ (emphasis) ความกลมกลืน (harmony) และจังหวะ (rhythm) รวมถึงการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ช่วยสร้างมิติทางภาพของการแสดง อาทิ การใช้พลาสติกใสปูพื้นและรัดตัวนักแสดง การใช้สีทาร่างกายเพื่อสื่อถึงภาพความรุนแรง เป็นต้น

4.2.2.5 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ได้แสดงความเด่นชัดในเรื่องการสร้างสรรค์ที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้เดี่ยว จึงมีแนวโน้มทางการบูรณาการศาสตร์หลายแขนงเข้ามาเกี่ยวข้อง (ดูหัวข้อ2.6 ในบทที่ 2) วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายว่า

> ลัทธิหลังสมัยใหม่เชื่อมั่นในปัญญาความคิด สภาพแวดล้อม การผสานความคิด เชื่อมั่นในเสรีภาพและความหลากหลายทางความคิด ศิลปะหลังสมัยใหม่

ก็ได้ดูดซับความคิด นำเสนอความคิดและการปฏิบัติทางศิลปะที่หลากหลายแสดงบทบาทของศิลปะร่วมสมัยที่มีฐานะปัญญาและทฤษฎีหรือแนวคิด (intellectual and theoretical basis) เป็นด้านหลัก โดยที่มิได้คำนึงถึงกระบวนแบบ (style) ศิลปะมีความหลากหลายตั้งแต่การแสดงแนวคิดอย่างบริสุทธิ์ การแสดงเทคนิค ไปจนถึงการแสดงจินตภาพของความคิด (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 41)

ในผลงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง ทั้งในเรื่อง การใช้ลีลาซึ่งมีทั้งเทคนิคการเต้นของศิลปินที่มีชื่อเสียง ได้แก่ ฟรีสปิริต (free Spirit) ของ อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) คอนเทรกชั่น และ รีลีส (contraction and release) ของ มาร์ธา แกรแฮม (Martha Graham) การล้มลงสู่พื้นและการพยุงตัวขึ้น (fall and recovery) ของดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) รวมถึงการใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน (everyday movement) การด้นสด (improvisation) และการใช้สถานการณ์จริงของการแสดง (real situation) รวมถึง การใช้ทักษะการแสดง (acting) การใช้เสียง (vocal technique) และการออกแบบเครื่องแต่งกาย (costume) มาเป็นรูปแบบการนำเสนอในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้

4.2.2.6 การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม

ในยุคที่การสื่อสารของโลกมีการเชื่อมต่อกันได้อย่างรวดเร็ว ทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายถ่ายเทวัฒนธรรมอย่างกว้างขวางก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม ที่ส่งผลถึงงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า

> โมเดิร์นดานซ์จะใส่ใจกับเรื่องของความกลมกลืน (harmony) และความชัดเจน (clarify) แต่ถ้าเป็นโพสโมเดิร์นดานซ์จะใส่ใจกับความคลุมเครือ ไม่เน้นเรื่องความกลมกลืน เช่น การใช้อุปกรณ์การแสดงของชาติหนึ่งแต่ให้นักแสดงอีกชาติหนึ่งถือ งานนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นแด๊นซ์จึงต่อต้านอุดมการณ์ของคติแบบโมเดิร์นดานซ์ สิ่งที่น่าสนใจคือโพสโมเดิร์นดานซ์จะปรากฏเรื่องของประวัติศาสตร์ต่าง ๆ ไม่เน้นความเป็นนามธรรม (abstract) และต้องเป็นของที่ค้นพบใหม่ มีความหมาย ซึ่งในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เรื่อง ความอ้างวาง (loneliness) ของข้าพเจ้าถือเป็นงานโพสโมเดิร์นดานซ์โดยแท้จริง” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.42 การแสดงชุด Loneliness โดย นราพงษ์ จรัสศรี

ที่มา : BU Theatre Company

ผลงานสร้างสรรค์ชุด ความอ้างวาง (loneliness) นี้ เป็นตัวอย่างของผลงานที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมซึ่งเห็นได้ชัดจากองค์ประกอบทางการแสดงต่าง ๆ เช่น เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นต้น

ในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง นี้ ได้มีการนำวัฒนธรรมที่หลากหลายมาบูรณาการใช้ในทุกองก์ของการแสดง สามารถยกตัวอย่าง ดังนี้

องก์ที่ 1 พันธนาการกับผู้หญิง ผู้วิจัยได้บูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรมในด้านเครื่องแต่งกายของผู้หญิงที่เปรียบเสมือนพันธนาการทั้งจากวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออก

องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง ผู้วิจัยออกแบบลีลาด้วยท่าทางที่เป็นสัญลักษณ์ จากความเชื่อของคนไทย ที่มีต่อบทบาททางเพศของหญิงและชาย เช่น การเปรียบเพศช้างเป็นช้างเท้าหน้าและผู้หญิงเปรียบเสมือนช้างเท้าหลัง โดยผสมผสานเทคนิคการเต้นของศิลปินชาวตะวันตก

องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง โดยนำกิจวัตรประจำวันที่หลากหลายของผู้หญิงในแต่ละท้องถิ่นที่ยังคงมีหน้าที่หลักในการทำงานบ้าน เช่น การตำน้ำพริก การร้องเพลงกล่อมลูก การซักผ้า เป็นต้น

4.2.2.7 การคำนึงความคิดสร้างสรรค์

การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่ศิลปินผู้สร้างผลงานควรนึกถึงเสมอ เพื่อให้เกิดผลงานที่มีความแปลกใหม่สู่ผู้ชม ดังที่ นรางพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ข้อคิดเห็นในประเด็นความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏยศิลป์ว่า “ผลงานที่เกิดขึ้นต้องมีความแตกต่างไปจากเดิมหรือไม่เคยมีผู้ใดทำมาก่อน ซึ่งอาจแตกต่างด้วยแนวคิด รูปแบบ องค์ประกอบทางการแสดงหรืออื่น ๆ เพื่อหลีกหนีความซ้ำซาก จึงจะถือเป็นผลงานสร้างสรรค์” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 เมษายน 2557) ตัวอย่างผลงานในด้านความคิดสร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่มีการนำวรรณกรรมเก่าเป็นที่รู้จักมาจัดการแสดงใหม่ โดยนำเสนอมุมมองที่แตกต่างไปจากเดิมคือเรื่อง ซาโลเม่ ซึ่งศิลปินได้นำเสนอผลงานด้วยแนวคิดแบบโพสโมเดริ์นดานซ์ ด้วยลีลาในชีวิตประจำวัน (everyday movement) โดยใช้ลีลาท่าเต้นอย่างน้อยที่สุด (minimalistic movement) และความดิบ (primitive) นำเสนอผ่านฉาก การเต้นผ้าคลุม 7 ชั้น (dance of the 7 veils) ซึ่งถือเป็นฉากที่ได้รับการกล่าวถึงด้านลีลามากที่สุดในเรื่องซาโลเม่ แต่ นราพงษ์ จรัสศรี นำเสนอโดยใช้ความเงียบตลอดทั้งการแสดง และตีความการแสดงว่า ซาโลเม่นั้นไม่ได้เป็นหญิงยั่วยวนเหมือนดั่งภาพยนตร์หรือละครที่มีผู้แสดงมาก่อน แต่ลีลาของซาโลเม่ในแนวคิดของ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการต่อสู้กับจิตใจของตนเองที่ต้องเอาชีวิตของชายที่ตัวเองรักและตายตามไปในที่สุด

ประเด็นเรื่อง ผู้หญิง มีผู้นำมาสร้างสรรค์ผลงานการแสดงอยู่บ่อยครั้ง ในส่วนของผู้วิจัยในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนั้น ได้พยายามหาความแตกต่างจากผลงานที่มีมา โดยมุ่งให้ความสำคัญไปที่แนวคิดของเรื่องที่ต้องการสื่อมุมมองที่ผู้หญิงควรหันกลับมาสร้างคุณค่าให้ตนเองเพื่อลดปัญหาความรุนแรง และการแบ่งองก์การแสดง ที่เกิดจากการใช้องค์ประกอบหลักที่สำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ อันได้แก่ การออกแบบลีลา เครื่องแต่งกาย และเสียงประกอบการแสดง ซึ่งแต่ละองก์จะให้ความสำคัญในองค์ประกอบแต่ละส่วนโดยแยกจากกันอย่างชัดเจน นอกจากนี้ในด้านเสียงประกอบการแสดง ผู้วิจัยใช้เสียงที่เกิดจากกิจวัตรการทำงานบ้านของผู้หญิง เสียงพูด เสียงตะโกนของผู้หญิงแทนเสียงดนตรีที่เคยเห็นในการแสดงนาฏยศิลป์ทั่วไป เป็นต้น

4.2.2.8 การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง

การสื่อสารเป็นสิ่งที่สำคัญในงานวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้ การสื่อสารจะสัมฤทธิ์ผลต้องเกิดเอกภาพระหว่างผู้ชมกับผู้แสดง นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ร่วมในการแสดงนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนกว่า

นอกจากนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนกจะเป็นกิจกรรมการแสดงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเฉลิมพระเกียรติฯ และให้ประชาชนไทยได้สดับในคำสอนของพระเจ้าอยู่หัวแล้ว จุดประสงค์ที่สำคัญที่อาจจะนับได้ว่าเป็นความจำเป็นอันดับต้น ๆ ของการจัดการแสดงในครั้งนี้ก็คือ การสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชม ซึ่งจะอยู่บนพื้นฐานของความสัมพันธ์ ระหว่าง ผู้แสดงนาฏกรรม (performer-dancer) และผู้ชมการแสดง (Audience) ในที่นี้หมายถึงประชาชนที่เข้ามาชมนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนกบุคคลทั้งสองกลุ่มนี้ จะร่วมอยู่ในกิจกรรมการแสดงที่เป็นเอกภาพเดียวกัน (unique communication) ณ ขณะนั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, 2550: 279)

ภาพที่ 4.43 ความสัมพันธ์ร่วมระหว่าง ผู้แสดงนาฏกรรม และ ผู้ชมการแสดง ในการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก ที่ อารีนา เมืองทองธานี

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

นอกจากนี้ความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชมการแสดง ยังมีความเกี่ยวข้องกันในเรื่องของสุนทรียะทางศิลปะและการสื่อสาร โดยมี สภาพของสังคม และวัฒนธรรม เป็นตัวกำหนด ริชาร์ด โบมอง ได้อธิบายว่า

> การแสดงโดยปกติจะแนะนำเรื่องของสุนทรียะ โดยเกี่ยวข้องกับความสามารถในการสื่อสารที่อยู่ในกรอบของความพิเศษในเรื่องของการแสดงออก

> ต่อหน้าผู้ชม เมื่อวิเคราะห์ดูแล้วจะเห็นว่า การจัดการแสดงนั้น จะขึ้นอยู่กับสภาพของสังคม วัฒนธรรม และมิติต่าง ๆ ที่มีความหลากหลายของวิธีการสื่อสาร (อ้างถึงใน กำจร สุนพงษ์ศรี, 2556: 41)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเพิ่มว่า "ในสังคมไทยที่ชื่นชอบต่อการแสดงตลกเบาสมอง นักแสดงมักจะสร้างบุคลิคของนักแสดงทำท่าที่แปลก ที่คนธรรมดาไม่ทำ ถือว่าเป็นการสร้างจุดสนใจด้วยลีลาท่าทาง ที่คนธรรมดาคิดว่าประหลาด ซึ่งดึงดูดมากเสียจนคนดูสนใจหันกลับมาดู" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557) โลกตะวันตก ก่อนที่จะมีบัลเลต์เกิดขึ้น ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 14-15 มีการแสดงที่เป็นที่นิยมอยู่ด้วยกัน 3 ชนิด จูดิท สตีห์ อธิบายว่า

> อินเตอร์ลูดส์ (Interludes) คือการแสดงสั้น ๆ แสดงคั่นระหว่างการเสริฟอาหาร มาสคาเรดส์ (Masquerades) เป็นขบวนนักแสดงที่นั่งบนเกวียนและจะลงมาแสดงให้แขกในงานชมเป็นจุด ๆ มัมเมอส์ (Mummers) เป็นการแสดงที่มีนักแสดงสวมหน้ากากช่วยสร้างสีสรรให้กับงานโดยเข้าไปแสดงท่ามกลางฝูงชน (Steeh, 1982: 8)

มัมเมอส์ (Mummers) คือตัวอย่างของการแสดงที่มีนักแสดงพยายามสร้างบุคลิคด้วยการทำท่าที่แปลก ที่คนธรรมดาไม่ทำ แสดงและสื่อสารท่ามกลางฝูงชน ประกอบกับการสวมหน้ากากยิ่งช่วยสร้างความไม่ธรรมดาให้กับการแสดงท่ามกลางฝูงชนคนธรรมดา จึงนับเป็นการสร้างจุดสนใจให้กับผู้ชมก่อนการสื่อสารข้อมูลจะเกิดขึ้น เช่นเดียวกันกับการคำนึงถึงการสื่อสารในผลงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงชิ้นนี้ ที่ใช้การแต่งกายที่หลากหลายในการแสดงองก์แรก ที่คนทั่วไปมักจะไม่ใช้สวมใส่ในที่สาธารณะ เพราะมาจากรูปแบบของการแต่งกายต่างวัฒนธรรมประเพณีจากของไทย ที่ผู้วิจัยใช้ในการออกแบบที่ นอกจากจะสร้างความแปลกแล้วยังต้องการสื่อสารข้อมูลความเป็นสตรีเพศไปยังผู้ชม และในองก์สุดท้ายที่ผู้วิจัยต้องการให้เสียงที่เกิดขึ้นในการแสดงเป็นสื่อกลางของความรู้สึกภายในจากผู้หญิงที่ประสบปัญหาความรุนแรงในครอบครัวสู่คนในสังคมให้ได้รับรู้ เป็นต้น

4.2.2.9 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง นี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ที่เป็นประโยชน์ต่อสังคมเป็นสำคัญ ดังที่ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ได้แสดงทัศนะว่า

> ศิลปะเป็นการบันทึกเหตุการณ์ในสังคมซึ่งเปรียบเสมือนกระจกเงาที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไปของสภาพสังคมนั้นอย่างใกล้ชิด ดังนั้นศิลปะจึงเป็นสิ่งแสดงถึงวัฒนธรรม สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ของระบบสังคม เพื่อเป็นประโยชน์และรับใช้สังคมจนกระทั่งทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้ (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 65)

เช่นเดียวกับ ภรดี พันธุภากร อธิบายถึงหลักการวิเคราะห์ผลงานศิลปะที่ควรมีผลกระทบต่อสังคม รับใช้สังคม สะท้อนสังคม ว่า “ผลงานศิลปะควรมีส่วนร่วมในการแก้และความเหลวแหลกของสังคม ผู้วิจัยอาจมีการตั้งประเด็นเพื่อศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับงานศิลปะที่รับใช้ สังคม ชี้นำสังคม ก่อให้เกิดผลกระทบต่อสังคม ตลอดจนการวิเคราะห์งานศิลปะที่สะท้อนบริบทของสังคมในแต่ละยุคสมัยหรือช่วงเวลา” (ภรดี พันธุภากร, 2544: 176) ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดดังกล่าว สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ที่ให้มุมมองความคิดที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแก่คนในสังคมได้ ในประเด็นที่ผู้หญิงควรหันกลับมาสร้างคุณค่าให้ตนเอง ต้องมีสติ ลุกขึ้นมาแก้ปัญหาที่เกิดขึ้น กล้าเผชิญปัญหา ไม่เก็บเงียบไว้คนเดียวขณะที่ทุกคนในสังคมต้องไม่นิ่งเฉยเมื่อพบปัญหาความรุนแรงต่อผู้หญิง ซึ่งถือเป็นการสร้างคุณค่าให้แก่ผลงานศิลปะอีกด้วย

4.3 อภิปรายผล

ในการวิจัยหัวข้อ "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง" นี้ มีความวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการยุติความรุนแรงต่อผู้หญิงและหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ภายใต้ความคิดที่ว่าผู้หญิงมีสิทธิเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรง ซึ่งผู้วิจัยจะอภิปรายผล ในหัวข้อต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์ และคำถามงานวิจัย ดังนี้

4.3.1 รูปแบบผลงาน

"การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง" สามารถแบ่งประเด็นออกเพื่ออภิปรายผลตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ตามลำดับความสำคัญ ดังนี้

1) บทการแสดง

ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทการแสดงขึ้นโดยได้รับสิ่งเร้าจากสื่อต่าง ๆ ในประเด็นความรุนแรงต่อผู้หญิงที่เป็นปัญหาสำคัญในระดับสากลจนเกิดแรงบันดาลใจในการหยิบยกประเด็นสิทธิสตรีขึ้นมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ แนวเรื่องนำเสนอในมุมมองที่ผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรงมาเป็นโครงสร้างรวมของการแสดงทั้งหมด จากนั้นได้ออกแบบโครงสร้างบทการแสดงขึ้นมาใหม่จากข้อมูลที่ได้จากเอกสาร การสัมภาษณ์ และสถานการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในปัจจุบัน การแสดงถูกแบ่งเป็น 3 องก์ แต่ละองก์ใช้องค์ประกอบหลักทางการแสดงนาฏยศิลป์ ได้แก่ การออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย และเสียงประกอบการแสดง โดยเน้นให้ความสำคัญในแต่ละองค์ประกอบอย่างชัดเจน และออกแบบให้ทุกองก์ของการแสดง มีแหล่งที่มาจากผู้หญิงซึ่งถือเป็นหัวใจหลักของการแสดงในครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยได้รูปแบบบทการแสดงที่ใช้ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ดังนี้

องก์ที่1 ผู้หญิงกับพันธนาการ ผู้วิจัยนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับ พันธนาการ ที่เปรียบได้กับเครื่องแต่งกายของผู้หญิงในยุคสมัย หรือวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่แสดงถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย

องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านการออกแบบลีลา โดยผู้วิจัยได้นำเทคนิคการเต้นที่โดดเด่นของศิลปินผู้หญิง ที่มีมุมมองด้านสตรีนิยม 3 คน ได้แก่ อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) มาร์ธา แกรแฮม (Martha Graham) และดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) มาร้อยเรียงโดยสอดแทรกมุมมองและแง่คิดแก่ผู้หญิง ทั้งในด้านจินตนาการ ความรู้สึกนึกคิดของผู้หญิง ความทุกข์ทรมานของผู้หญิงจากสถานการณ์จริงในปัจจุบัน และแง่คิดการดำรงชีวิตอย่างเข้มแข็ง เห็นคุณค่าในตนเอง

องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านเสียงโดยใช้แหล่งที่มาของเสียงจากผู้หญิงในประเด็นเกี่ยวกับความรุนแรงในครอบครัว ได้แก่ เสียงที่มาจากบทบาทหน้าที่ของผู้หญิงที่สังคมมักเป็นผู้กำหนดเสียงที่ออกมาจากอารมณ์ของผู้หญิงและเสียงที่มาจากความรู้สึก

ภายในของผู้หญิง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า เสียงจากผู้หญิงเหล่านี้ จะเป็นส่วนหนึ่งให้ผู้ชมและสังคมรับรู้ความรู้สึกภายในของผู้หญิง ให้เกิดความเข้าใจและเห็นใจผู้หญิงมากขึ้น

2) การออกแบบลีลา

ในการออกแบบลีลาสำหรับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยเน้นความสำคัญด้านลีลาในองก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง โดยได้นำเทคนิคที่โดดเด่นของศิลปินผู้หญิง 3 คนมาสร้างสรรค์ใหม่ผ่านองค์ประกอบด้านการออกแบบลีลา คือ อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) เจ้าของทัศนคติ ฟรีสปิริต (free spirit) มาร์ธา แกรแฮม (Martha Graham) ในเทคนิคการเต้น คอนเทรกชั่น และ รีลีส (contraction and release) และดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) ในเทคนิค การล้มลงสู่พื้นและการพยุงตัวขึ้น (fall and recovery) การหยุดนิ่ง (motionless) และใช้หลักพื้นฐานด้านธรรมชาติวิทยาเรื่องกฎแรงโน้มถ่วงของโลก (law of gravity) โดยใช้วิธีการพัฒนาท่าเต้นจากการ ด้นสด (improvisation) ของนักแสดงเพื่อให้นักแสดงได้สร้างการเคลื่อนไหวทั้งด้านท่าทางและอารมณ์ซึ่งอยู่บนพื้นฐานธรรมชาติของแต่ละคนได้อย่างเป็นธรรมชาติ

สำหรับองก์การแสดงที่ 1 และ 3 ผู้วิจัยใช้การเคลื่อนไหวด้วยลีลาที่เรียบง่ายจากท่าทางในชีวิตประจำวัน (everyday movement) ตามแนวคิดแบบโพสโมเดริ์นดานซ์ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำการใช้สถานการณ์จริงของการแสดง (real situation) ของ พีน่า เบาสช์ (Pina Bausch) มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบลีลา เพื่อช่วยสื่ออารมณ์ในการเคลื่อนไหวของนักแสดงให้สมจริง และถือเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของการแสดงสด

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลด้านเครื่องแต่งกายที่มีผลกับบทบาททางเพศของผู้หญิงแล้วออกแบบเป็นเครื่องแต่งกายเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง โดยตัดทอนจากความเป็นจริงบางส่วน และคงไว้เพียงสัญลักษณ์จากโครงสร้างหรือรูปทรงเดิมเท่านั้น สีของเครื่องแต่งกายใช้สีขาวและสีเนื้อเป็นหลักเพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพในองค์รวมของการแสดง มีการเลือกใช้เนื้อผ้าที่หลากหลาย เช่น ผ้าดิบ ผ้าขาวบาง ผ้ายืด เพื่อให้เครื่องแต่งกายมีมิติยิ่งขึ้น โดยเลือกใช้วัสดุในการตัดเย็บเครื่องแต่งกายที่เอื้อต่อการเคลื่อนไหวของนักแสดง

และหาวัสดุทดแทนในกรณีที่เครื่องแต่งกายของเดิมใช้วัสดุที่หายาก มีน้ำหนักมาก รวมถึงแก้ปัญหาเมื่อนักแสดงขาดความมั่นใจในการใส่เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง

4) เสียงประกอบการแสดง

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยเน้นการใช้เสียงประกอบการแสดงในองก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง ออกแบบเสียงประกอบการแสดง โดยใช้แหล่งที่มาจากผู้หญิง และนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับความรุนแรงในครอบครัว โดยใช้เสียงที่เกิดจากกิจวัตรการทำงานบ้านของผู้หญิง เสียงที่ออกมาจากอารมณ์ของผู้หญิง และเสียงที่มาจากความรู้สึกภายในของผู้หญิงแทนการใช้เสียงดนตรี ในส่วนของบทพูดที่ใช้ในการแสดงนั้น เกิดขึ้นจากการลงพื้นที่ ณ บ้านพักฉุกเฉินเพื่อเก็บข้อมูลจากผู้หญิงที่ประสบปัญหาความรุนแรงในครอบครัวแล้วนำมาพัฒนาเป็นบทการแสดง นักแสดงจะพูดข้อความที่ได้จากผู้หญิงในบ้านพักฉุกเฉินส่งผ่านความรู้สึกถึงผู้ชม โดยใช้ความหลากหลายของอารมณ์น้ำเสียง จังหวะการพูด ปริมาณของเสียงสลับกับการหยุดพูดเพื่อให้ผู้ชมได้ยินประโยคสำคัญที่ต้องการเน้น และไม่ให้การพูดทับซ้อนกันมากเกินไปจนทำให้ฟังไม่รู้เรื่อง

ในองก์ที่ 1และ 2 ผู้วิจัยออกแบบให้นักแสดงคลื่อนไหวในความเงียบ เพื่อเน้นองค์ประกอบทางการแสดงที่ต้องการนำเสนอให้ชัดเจนยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามเสียงเงียบ ก็ถือเป็นส่วนหนึ่งที่ผู้วิจัยออกแบบให้เป็นส่วนหนึ่งของการใช้เสียงในการแสดงครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) การคัดเลือกนักแสดง

ผู้วิจัยทำการคัดเลือกนักแสดงไปพร้อมกับการทดลองปฏิบัติสร้างสรรค์ผลงานในขั้นตอนที่ 1-4 โดยเริ่มจากการสุ่มตัวอย่างจากนิสิตในชั้นเรียนของผู้วิจัยเพื่อหาแนวทางการเคลื่อนไหวจากการด้นสด จากนั้นออกแบบลีลาท่าทางบางส่วนแล้วทดลองกับนักแสดงกลุ่มใหญ่ เพื่อให้เห็นโครงสร้างของการแสดงทั้งหมด แล้วจึงคัดเลือกนักแสดงที่ใช้จริงจากกลุ่มดังกล่าว โดยคัดเลือกนักแสดงที่มีทักษะด้านการเคลื่อนไหวที่ดี มีทักษะด้านการแสดงสามารถแสดงออกทางอารมณ์ได้ดี สามารถใช้เสียงในการแสดงได้ และมีบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวที่น่าสนใจสร้างความหลากหลายให้การแสดง แต่เนื่องจากนักแสดงส่วนใหญ่เป็นนิสิตในสาขาวิชานาฏศิลป์ มีประสบการณ์ด้านการแสดงและการใช้เสียงน้อยมาก ผู้วิจัยจึงต้องเพิ่มเวลาฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาทักษะในด้านที่ยังไม่ดีให้สามารถแสดงได้อย่างสมบูรณ์ทั้งการเคลื่อนไหว การแสดง และการใช้เสียงในการแสดง

นอกจากความสามารถทางด้านทักษะของนักแสดงแล้ว ผู้วิจัยคำนึงถึงการใช้นักแสดงที่มีวินัยที่ดีเป็นหลัก รวมถึงมีเวลาเพียงพอทั้งการฝึกซ้อมและในการแสดง

ในช่วงทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยพบปัญหาด้านการจัดสรรเวลาของนักแสดง เนื่องจากนักแสดงมีเวลาว่างไม่ตรงกัน ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการฝึกนักแสดงสำรอง (under study) ในบทของนักแสดงหลัก เพื่อให้สามารถทดแทนนักแสดงที่ขาดไปได้ทันที ง่ายต่อการจัดสรรเวลาการฝึกซ้อมในการทำงานกับนักแสดงจำนวนมากและเตรียมรองรับปัญหาที่อาจเกิดขึ้นกับนักแสดง

6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยนำแนวคิดด้านสัญลักษณ์เข้ามาสื่อความหมายของการแสดง โดยใช้อุปกรณ์ได้แก่ พลาสติกใส กล่องสี่เหลี่ยม และเลือดปลอม โดยใช้แนวคิดศิลปะแบบเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (expressionism) ที่แสดงถึงอารมณ์รุนแรง ความเสื่อมถอยเพื่อสะท้อนจิตใต้สำนึก แรงปรารถนาที่ถูกปิดกั้น เพื่อช่วยในการแสดงความรู้สึกยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ยังมีอุปกรณ์ทำงานบ้านต่าง ๆ เช่น ไม้กวาด แปรงซักผ้า ครก เขียงและมีด เพื่อช่วยให้เกิดเสียงประกอบการแสดง ซึ่งอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้งหมดทำจากวัสดุที่หาซื้อได้ง่าย ใช้งานได้หลายรูปแบบ ราคาไม่แพงและสะดวกต่อการขนย้าย

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงมีผลกับลีลาการเคลื่อนไหว ดังนั้นนักแสดงจึงต้องได้ทดลองซ้อมกับอุปกรณ์จนเกิดความเคยชินตั้งแต่การซ้อมย่อยเพื่อไม่ให้เกิดปัญหาระหว่างการแสดง

7) การออกแบบแสง

ผู้วิจัยใช้การออกแบบแสงสำหรับการแสดงเพื่อช่วยสื่อความหมายและอารมณ์ของการแสดง ขณะเดียวกันก็คำนึงถึงการออกแบบโดยไม่ใช้เทคนิคหรือสีสันของแสงมากจนลดความสำคัญของลีลาการเคลื่อนไหว มีการใช้สีของแสงเป็นสัญลักษณ์และสื่ออารมณ์ของสีในเชิงจิตวิทยาเข้ามาช่วยสร้างความรู้สึกแก่ผู้ชม และนำหลักการจัดแสดงแบบเน้นเฉพาะจุดมาใช้เพื่อกำหนดหรือบดบังการมองเห็นของผู้ชมในช่วงการแสดงที่ต้องการให้เกิดความแตกต่างระหว่างความคิดและความจริง

เนื่องจากการจัดการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องเช่าอุปกรณ์ด้านแสงมาจากภายนอก ทำให้เวลาในการเตรียมงานด้านแสงค่อนข้างจำกัด ผู้วิจัยจึงต้องเตรียมหาข้อมูลด้านแสงและตัวอย่าง

ภาพแสงที่ต้องการเพื่อให้เกิดความเข้าใจในทิศทางเดียวกันกับทีมงานออกแบบแสง ขณะเดียวกันได้มีการนัดหมายทีมงานด้านแสงให้มาดูซ้อมการแสดงล่วงหน้า เพื่อให้เข้าใจถึงแนวคิดการแสดงและทราบถึงความต้องการของผู้สร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งสามารถช่วยประหยัดเวลาในการทำงานได้

8) การใช้พื้นที่ในการแสดง

ผู้วิจัยได้จัดการแสดงบริเวณโถง ชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากเป็นพื้นที่แบบกึ่งเปิดกึ่งปิดด้วยลักษณะที่มีโครงสร้างเหล็กและตระแกรงล้อมจากด้านข้าง โดยใช้แนวคิดเรื่องศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (art and site specific) มีการปรับพื้นที่ที่เลือกใช้ให้เอื้อต่อการจัดแสดง โดยการแบ่งสัดส่วนจากพื้นที่ที่มีอยู่เพื่อประโยชน์ใช้สอยต่าง ๆ เช่น พื้นที่สำหรับแสดง พื้นที่สำหรับผู้ชม พื้นที่สำหรับเก็บตัวนักแสดง พื้นที่สำหรับทีมงานฝ่ายต่าง ๆ และเนื่องจากพื้นที่ที่จัดแสดงมีโครงสร้างขนาดใหญ่ที่ยากต่อการขนย้าย ผู้วิจัยจึงออกแบบการใช้พื้นที่ให้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดง รวมถึงพื้นที่ดังกล่าวมีแสงธรรมชาติเข้าถึงขณะที่ผู้วิจัยต้องใช้การออกแบบแสงในการแสดง จึงต้องจัดการแสดงในเวลากลางคืน

4.3.2 **แนวคิดจากงานวิจัยสร้างสรรค์** เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง" สามารถแบ่งอภิปรายผลตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1) แนวคิดในเรื่องสตรีนิยม

จากการศึกษาแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในประเด็นเกี่ยวกับ ผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ผ่านงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงในครั้งนี้ พบว่ามีการใช้แนวคิดในเรื่องสตรีนิยม เช่น ขบวนการเคลื่อนไหวเพื่อสร้างสังคมที่ผู้หญิงสามารถใช้ชีวิต และกำหนดได้เองอย่างเต็มที่ในบทการแสดงในองก์ที่ 3 ประเด็นการเปิดรับความเป็นพหุนิยมทางความคิด แม้แต่เสียงเงียบ การออกแบบลีลา เครื่องแต่งกาย เสียงประกอบการแสดง พบว่ามีการใช้แนวคิดในเรื่องสตรีนิยม ซึ่งในงานวิจัยในครั้งนี้ ได้มีการผสมผสานกับเทคนิคของนาฏศิลป์ร่วมสมัย เช่น อิสดอรา ดันแคน มาร์ธา เกรแฮม และดอริส ฮัมเฟรย์ กับแนวคิดของไอคิโดผสมกับทักษะการแสดง ทำให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงในสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ อีกทั้งสอดคล้องกับผลงานที่มีมาก่อนของศิลปิน เช่น นราพงษ์ จรัสศรี ที่พบว่ามีแนวความคิดการให้ความสำคัญกับสตรี เช่น ในเรื่องปาร์ฟูม (Parfum) พ.ศ. 2532 (ดูหัวข้อ2.8.1 ในบทที่ 2) ที่ผู้หญิงมากมายในการแสดงพยายามจะเสนอภาพลักษณ์โดยต้องสละตัวเองแต่กลับถูกเอาเปรียบจากผู้ชาย ถูกตำหนิ และถูกต่อต้านจากสังคม ต้องรับเคราะห์ และโชคร้าย ในการ

ออกแบบลีลาของ นราพงษ์ จรัสศรี ได้มีการใช้เทคนิคนาฏศิลป์ร่วมสมัยของ เมอร์ซ์ คันนิงแฮม (Merce Cunninhham) โฮเซ ลีมอน (Jose' Limon) และมาร์ธา แกรแฮม (Martha Graham) ผสมกับการใช้ทักษะแสดง (acting) มาก่อน

2) แนวคิดของความเสมอภาคทางเพศ

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ มีการใช้แนวคิดของความเสมอภาคทางเพศ โดยนำเสนอผ่านการออกแบบลีลาในองก์ที่ 2 โดยให้นักเต้นผู้หญิงแสดงท่าทางได้เช่นเดียวกับนักเต้นชายซึ่งแสดงออกถึงการมีสิทธิเท่าเทียมกันทางเพศ และใช้แนวคิดจิตวิญญาณแห่งความอิสระ หรือฟรีสปิริต (free spirit) ของอิสดอรา ดันแคน มาเป็นส่วนหนึ่งของลีลาการเคลื่อนไหว นอกจากนี้ในองก์ที่3 ยังมีการสอดแทรกบทพูดที่เน้นย้ำ และเรียกร้องถึงการมีสิทธิเท่าเทียมกันทางเพศของผู้หญิงและผู้ชาย เช่นเดียวกับตัวอย่างผลงานสร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี ในเรื่องบัลเลรีน่า (Ballerina) ได้นำเสนอความเท่าเทียมกันของชายหญิง โดยแนวคิดการแสดงสื่อถึง ผู้ที่อยู่เบื้องหลังความงามบนเวทีของนักเต้นผู้หญิงคือผู้ชายเป็นผู้ออกแบบ (ดูหัวข้อ 2.8.1 ในบทที่ 2)

3) แนวคิดด้านสัญญะ

ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์แสดงถึงความหมายอันเป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่ (postmodern dance) ในการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา สอดคล้องกับผลงานของ นราพงษ์ จรัสศรี แทบทุกเรื่องได้มีการสื่อความหมายโดยการใช้สัญลักษณ์ ในส่วนของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยมีการใช้แนวคิดด้านสัญญะทั้งในด้านการออกแบบลีลา โดยออกแบบให้เกิดความหมายแฝงอยู่ในท่าทางการเคลื่อนไหว การออกแบบเครื่องแต่งกายที่คงไว้เพียงสัญลักษณ์จากโครงสร้างหรือรูปทรงเดิมของเครื่องแต่งกายผู้หญิงที่แสดงให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ และการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อช่วยในการสื่อความหมายของการแสดงอีกด้วย

4) การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์

ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ถือว่ามีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน เพียงแต่ว่าในงานนาฏยศิลป์เปรียบเสมือนงาน 4 มิติ ที่มีเรื่องของการเคลื่อนไหวเพิ่มขึ้นมาจากทฤษฎีทัศนศิลป์ ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีการจัด

องค์ประกอบทางทัศนศิลป์มาใช้ในการออกแบบลีลา รวมถึงการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ช่วยสร้างมิติทางภาพเพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

5) การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

แนวคิดศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ (postmodernism) มีการสร้างสรรค์ผลงานโดยบูรณาการศาสตร์หลายแขนงเข้ามาเชื่อมโยงกัน ผู้วิจัยจึงนำความหลากหลายของรูปแบบการแสดง ทั้งในเรื่อง การใช้ลีลาการเคลื่อนไหว (dance) การใช้ทักษะการแสดง (acting) การใช้เสียง (vocal technique) การออกแบบเครื่องแต่งกาย (costume) รวมถึงแนวคิดของไอคิโด (akido) มาใช้ร่วมกันเป็นรูปแบบการนำเสนอในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้

6) การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม

ในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ได้มีการนำวัฒนธรรมที่หลากหลายมาบูรณาการใช้ในทุกองค์ของการแสดง ทั้งในด้านเครื่องแต่งกายของผู้หญิงที่เปรียบเสมือนพันธนาการ ทั้งจากวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออก ด้านลีลา ที่ผู้วิจัยออกแบบด้วยท่าทางที่เป็นสัญลักษณ์ จากความเชื่อของคนไทยที่มีต่อบทบาททางเพศของหญิงและชาย โดยผสมผสานเทคนิคการเต้นของศิลปินชาวตะวันตกและแนวคิดของศิลปะป้องกันตัวไอคิโด รวมถึงเสียงต่าง ๆ ของผู้หญิงจากกิจวัตรประจำวันที่หลากหลายของแม่บ้านในแต่ละท้องถิ่นของประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7) การคำนึงความคิดสร้างสรรค์

ผู้วิจัยคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างผลงานการแสดง เพื่อให้เกิดผลงานที่มีความแปลกใหม่แก่ผู้ชม ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ได้พยายามหาความแตกต่างจากผลงานที่มีมา โดยมุ่งให้ความสำคัญไปที่แนวคิดของเรื่องที่ต้องการสื่อมุมมองที่ผู้หญิงควรหันกลับมาสร้างคุณค่าให้ตนเองเพื่อลดปัญหาความรุนแรง และการแบ่งองก์การแสดง ที่เกิดจากการใช้องค์ประกอบหลักที่สำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ อันได้แก่ การออกแบบลีลา เครื่องแต่งกาย และเสียงประกอบการแสดง ซึ่งแต่ละองก์จะให้ความสำคัญในองค์ประกอบแต่ละส่วนโดยแยกจากกันอย่างชัดเจน

8) การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง

การสร้างสรรค์การแสดงส่วนใหญ่มักจะขึ้นอยู่กับสภาพสังคม วัฒนธรรม และมิติต่าง ๆ ที่มีความหลากหลายของวิธีการสื่อสาร ซึ่งการสื่อสารจะสัมฤทธิ์ผลได้นั้น ต้องเกิดเอกภาพระหว่างผู้ชมกับผู้แสดง ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยได้ออกแบบโดยการสร้างจุดสนใจให้กับผู้ชมก่อนการสื่อสารข้อมูลจะเกิดขึ้น ทั้งในด้านรูปแบบการแสดง บทการแสดง ลีลา และเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ที่นอกจากจะสร้างความแปลกแล้วยังต้องการให้การแสดงเป็นสื่อกลางข้อมูลความเป็นสตรีเพศ และความรู้สึกภายในจากผู้หญิงที่ประสบปัญหาความรุนแรง สื่อสารไปยังผู้ชมและสังคมด้วย

9) การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม

ผลงานศิลปะสามารถสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไปของสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัยหรือช่วงเวลาได้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ที่สามารถสื่อสารมุมมองหรือแง่คิดที่เป็นประโยชน์แก่ผู้หญิงและสังคม โดยนำเสนอมุมมองความคิดที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแก่คนในสังคมได้ ในประเด็นที่ผู้หญิงควรหันกลับมาสร้างคุณค่าให้ตนเอง ต้องมีสติ ลุกขึ้นมาแก้ปัญหาที่เกิดขึ้น กล้าเผชิญปัญหา ไม่เก็บเงียบไว้คนเดียว ซึ่งถือเป็นการสร้างคุณค่าให้แก่ผลงานอีกด้วย

4.4 สรุปบท

ในบทที่ 4 ผู้วิจัยได้นำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลและการปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงจำนวน 6 ครั้ง ได้ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ซึ่งอธิบายตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้ บทการแสดง แบ่งตามองค์ประกอบที่สำคัญทางนาฏยศิลป์ คือ ลีลา เครื่องแต่งกาย และเสียงประกอบการแสดง ลีลา ใช้เทคนิคที่โดดเด่นของ อิสดอรา ดันแคน มาร์ธา แกรแฮม ดอริส ฮัมเฟรย์และท่าทางในชีวิตประจำวันมาสร้างสรรค์ใหม่ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง เน้นความเรียบง่าย ลดทอนจากความจริงเหลือเพียงโครงสร้างหรือสัญลักษณ์ที่สำคัญเท่านั้น เสียงประกอบการแสดง สร้างสรรค์จากภายในความคิดคำนึงและกิจกรรมในชีวิตประจำวันของผู้หญิง นักแสดงสามารถสื่อสารอารมณ์ของการแสดงสู่ผู้ชมได้ การจัดแสงไม่ใช้สีสันมากจนลดความสำคัญของลีลาการเคลื่อนไหว และการออกแบบพื้นที่ที่จัดแสดงให้เป็นส่วนหนึ่งตามสถานการณ์ที่เกิดในบทการแสดง ส่วนแนวคิดของการสร้างสรรค์นั้นเรียงลำดับตามความสำคัญได้ดังนี้ แนวคิดสตรีนิยม แนวคิดความเสมอภาคทางเพศ แนวคิดด้านสัญญะ การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ การใช้ความหลากหลายของรูปแบบ

การแสดง การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม ในบทถัดไป ผู้วิจัยจะนำเสนอบทสรุปของงานวิจัย ประกอบด้วย รูปแบบผลงานการแสดง แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและวิจัยในอนาคต และสรุปผลการวิเคราะห์แบบประเมินผลจากการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุป

5.1 อารัมภบท

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” นี้ เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อหารูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ภายใต้มุมมองที่ว่าผู้หญิงมีสิทธิเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรง ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สื่อสารสนเทศ การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การสัมมนา เกณฑ์มาตรฐานศิลปินและประสบการณ์ของผู้วิจัย รวมถึงการศึกษาแนวความคิดในการสร้างผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี จากนั้นจึงทำการ วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล สรุปผล และนำเสนอเป็นผลงานวิจัย ดังผู้วิจัยจะขอสรุปผลการวิจัยที่จำแนกได้ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังต่อไปนี้

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง“การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”นี้สามารถสรุปสาระสำคัญได้เป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ โดยวิเคราะห์ได้ตามองค์ประกอบของการแสดง และส่วนที่สองคือแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ โดยจำแนกตามประเด็นที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

5.2.1 รูปแบบในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

ประกอบไปด้วยองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ 8 ประการ ได้แก่

1) บทการแสดง

ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทการแสดงขึ้นใหม่ โดยได้รับสิ่งเร้าจากสื่อต่าง ๆ ในประเด็นความรุนแรงต่อผู้หญิงที่เป็นปัญหาสำคัญในระดับสากลจนเกิดแรงบันดาลใจในการหยิบยกประเด็นสิทธิสตรีขึ้นมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ แนวเรื่องนำเสนอในมุมมองที่ผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรงมาเป็นโครงสร้างรวมของการแสดงทั้งหมด ซึ่งผู้วิจัยได้รูปแบบบทการแสดงที่ใช้ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติ

ความรุนแรง แบ่งออกเป็น 3 องก์ คือ องก์ที่1 ผู้หญิงกับพันธนาการ นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านการออกแบบลีลา องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง นำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านเสียงในประเด็นเกี่ยวกับความรุนแรงในครอบครัว

2) การออกแบบลีลา

ผู้วิจัยได้นำเทคนิคการเต้นของศิลปินผู้หญิง 3 คน ได้แก่ อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) เจ้าของทัศนคติ ฟรีสปิริต (free spirit) มาร์ธา แกรแฮม (Martha Graham) ในเทคนิค คอนเทรกชั่น และ รีลีส (contraction and release) และดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) ในเทคนิค การล้มลงสู่พื้นและการพยุงตัวขึ้น (fall and recovery) มาออกแบบลีลาขึ้นใหม่โดยสอดแทรกมุมมองและแง่คิดแก่ผู้หญิง ทั้งในด้านจินตนาการความรู้สึกนึกคิดของผู้หญิง ความทุกข์ทรมานของผู้หญิงจากสถานการณ์จริงในปัจจุบัน และแง่คิดการดำรงชีวิตอย่างเข้มแข็ง โดยใช้วิธีพัฒนาท่าเต้นจากการ ด้นสด (improvisation) ของนักแสดงเพื่อให้นักแสดงได้สร้างการเคลื่อนไหวทั้งด้านท่าทางและอารมณ์ซึ่งอยู่บนพื้นฐานของแต่ละคนได้อย่างเป็นธรรมชาติ นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้การเคลื่อนไหวด้วยลีลาที่เรียบง่ายจากท่าทางในชีวิตประจำวัน (everyday movement) และการใช้สถานการณ์จริงของการแสดง (real situation) มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบลีลา

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

การออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนั้น เป็นการตัดทอนจากความเป็นจริงบางส่วนของเครื่องแต่งกายที่มีผลกับบทบาททางเพศของผู้หญิงจากยุคสมัยหรือวัฒนธรรมต่าง ๆ และคงไว้เพียงสัญลักษณ์จากโครงสร้างหรือรูปทรงเดิมเท่านั้น เครื่องแต่งกายใช้สีขาวและสีเนื้อเป็นหลักเพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพในองค์รวมของการแสดง มีการเลือกใช้เนื้อผ้าที่หลากหลายเพื่อสร้างมิติให้เครื่องแต่งกายและเลือกใช้วัสดุในการตัดเย็บเครื่องแต่งกายที่ไม่เป็นอุปสรรคต่อการเคลื่อนไหวของนักแสดง

4) เสียงประกอบการแสดง

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยออกแบบเสียงประกอบการแสดง โดยใช้เสียงที่เกิดจากกิจวัตรการทำงานบ้านของผู้หญิง เสียงที่ออกมาจากอารมณ์ของผู้หญิง และเสียงที่มาจากความรู้สึกภายในของผู้หญิงแทนการใช้เสียงดนตรี นำเสนอประเด็นเกี่ยวกับความรุนแรงในครอบครัว สร้างสรรค์ขึ้นจากข้อมูลของผู้หญิงที่ประสบปัญหาความรุนแรงในครอบครัว ณ บ้านพักฉุกเฉิน โดยนักแสดงเป็นผู้ถ่ายทอดเสียงจากผู้หญิงกลุ่ม

ดังกล่าวส่งผ่านความรู้สึกถึงผู้ชมด้วยการใช้ความหลากหลายของ น้ำเสียง อารมณ์ จังหวะการพูด และปริมาณความหนักเบาของเสียง นอกจากนี้ในบางช่วงการแสดงผู้วิจัยออกแบบให้นักแสดงค ลื่อนไหวในความเงียบ เพื่อเน้นแต่ละองค์ประกอบทางการแสดงที่ต้องการนำเสนอให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

5) การคัดเลือกนักแสดง

ผู้วิจัยทำการคัดเลือกนักแสดงไปพร้อมกับการทดลองปฏิบัติสร้างสรรค์ผลงานในช่วงแรก โดยเริ่มจากด้นสด (improvisation) เพื่อหาแนวทางการเคลื่อนไหวที่มาจากศักยภาพของนักแสดง แต่ละคน จากนั้นออกแบบลีลาท่าทางบางส่วนแล้วทดลองกับนักแสดงกลุ่มใหญ่เพื่อให้เห็น โครงสร้างของการแสดงทั้งหมด แล้วจึงคัดเลือกนักแสดงที่ใช้จริงจากกลุ่มดังกล่าว โดยคัดเลือก นักแสดงที่มีทักษะด้านการเคลื่อนไหวที่ดี มีทักษะด้านการแสดง สามารถใช้เสียงในการแสดงได้ดี และมีบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวที่น่าสนใจ นอกจากความสามารถทางด้านทักษะของนักแสดงแล้ว ผู้วิจัยคำนึงถึงนักแสดงที่มีวินัย มีเวลาเพียงพอในการฝึกซ้อม กล่าวคือ เป็นนักแสดงที่มีความ พร้อมทั้งร่างกายและจิตใจ

6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติ ความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยนำแนวคิดด้านสัญลักษณ์เข้ามาสื่อความหมายของการแสดง ประกอบกับ แนวคิดศิลปะแบบเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (expressionism) ที่แสดงถึงอารมณ์รุนแรง ความเสื่อมถอย สะท้อนจิตใต้สำนึก เพื่อให้นักแสดงและผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมยิ่งขึ้น ซึ่งอุปกรณ์ประกอบการแสดง ทั้งหมดทำจากวัสดุที่หาซื้อได้ง่าย ใช้งานได้หลายรูปแบบ ราคาไม่แพงและสะดวกต่อการขนย้าย

7) การออกแบบแสง

ผู้วิจัยใช้การออกแบบแสงสำหรับการแสดงเพื่อช่วยสื่อความหมายและอารมณ์ของการ แสดงขณะเดียวกันก็คำนึงถึงการออกแบบโดยไม่ใช้เทคนิคหรือสีสันของแสงมากจนลดความ สำคัญของลีลาการเคลื่อนไหว มีการใช้สีของแสงเป็นสัญลักษณ์และสื่ออารมณ์ของสีในเชิง จิตวิทยาและนำหลักการจัดแสดงแบบเน้นเฉพาะจุดมาใช้เพื่อกำหนดหรือบดบังการมองเห็นของ ผู้ชมในช่วงการแสดงที่ต้องการให้เกิดความแตกต่างระหว่างความคิดและความจริง

8) การใช้พื้นที่ในการแสดง

ผู้วิจัยใช้แนวคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ (postmodern) ในการคัดเลือกสถานที่จัดแสดง โดยจัดการแสดงบริเวณโถง ชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากเป็นพื้นที่แบบกึ่งเปิดกึ่งปิดด้วยลักษณะที่มีโครงสร้างเหล็กและตระแกรงล้อมจากด้านข้าง ใช้แนวคิดเรื่องศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (art and site specific) มาใช้กับสถานที่จัดแสดง โดยมีการปรับพื้นที่ที่เลือกใช้ให้เอื้อต่อการจัดแสดง โดยการแบ่งสัดส่วนจากพื้นที่ที่มีอยู่เพื่อประโยชน์ใช้สอยต่าง ๆ เช่น พื้นที่สำหรับแสดง พื้นที่สำหรับผู้ชม พื้นที่สำหรับเก็บตัวนักแสดง พื้นที่สำหรับทีมงานฝ่ายต่าง ๆ และ ออกแบบให้โครงสร้างของพื้นที่เดิมที่ยากต่อการขนย้ายให้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดง

5.2.2 แนวคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

การศึกษาเรื่องแนวความคิดของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ตามคำถามของงานวิจัยซึ่งได้กำหนดเอาไว้แล้วดังนี้

1) แนวคิดในเรื่องสตรีนิยม

แนวคิดในเรื่องสตรีนิยม ได้ถูกนำไปใช้ ร่วมกับเทคนิคนาฏศิลป์ร่วมสมัยของศิลปินที่มีชื่อเสียงมากมาย ในส่วนของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้แนวคิดสตรีนิยมเป็นหลักและมุ่งเน้นประเด็นสิทธิของสตรีเป็นสำคัญ แนวคิดดังกล่าวถูกนำเสนอผ่านบทการแสดง โดยมีแนวเรื่องมาจากมุมมองที่ผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรงมาเป็นโครงสร้างรวมของการแสดงทั้ง 3 องก์ อันประกอบด้วย ผู้หญิงกับพันธนาการ สื่อให้เห็นว่าผู้หญิงมีสิทธิในร่างกายของตนและสามารถปลดเปลื้องพันธนาการที่เกิดขึ้นได้ด้วยตนเองอย่างมีเสรีภาพ ลีลาจากผู้หญิงนำเสนอผ่านมุมมองของของการฝึกไอคิโด กล่าวคือ ผู้หญิงต้องรู้จักล้มเพื่อเรียนรู้และลุกขึ้นยืนหยัดต่อสู้ปัญหาด้วยตนเองอย่างเข้มแข็ง และเสียงจากผู้หญิง นำเสนอให้เห็นว่า ผู้หญิงต้องกล้าเผชิญหน้ากับปัญหาโดยไม่เก็บเงียบไว้คนเดียว

2) แนวคิดของความเสมอภาคทางเพศ

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในประเด็นผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ควรเรียกร้องถึงสิทธิความเท่าเทียมกันทางเพศ โดยใช้แนวคิดของความเสมอภาคทางเพศสอดแทรกผ่านองค์ประกอบทางการแสดงต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการออกแบบลีลา ที่สามารถแสดงให้เห็น

ถึงความเท่าเทียมกันของผู้หญิงและผู้ชายผ่านเทคนิคการเต้น และการเคลื่อนไหวอย่างมีอิสรภาพของนักแสดงหญิง

3) แนวคิดด้านสัญญะ

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยมีการใช้สัญลักษณ์ทั้งในด้านการออกแบบลีลา โดยออกแบบให้เกิดความหมายแฝงอยู่ในท่าทางการเคลื่อนไหว การออกแบบเครื่องแต่งกายที่คงไว้เพียงสัญลักษณ์จากโครงสร้างหรือรูปทรงเดิมของเครื่องแต่งกายผู้หญิงที่แสดงให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ และการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อช่วยในการสื่อความหมายของการแสดงอย่างตรงไปตรงมา ดังนั้นแนวคิดด้านสัญญะจึงถือเป็นส่วนหนึ่งที่ก่อให้เกิดการตีความ ทำให้แนวคิดของการแสดงมีความหมายยิ่งขึ้น

4) การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์

ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ถือว่ามีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน จึงสามารถนำมาบูรณาการร่วมกันในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง โดยผู้วิจัยใช้ทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์มาใช้ในการออกแบบลีลา รวมถึงการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ช่วยสร้างมิติทางภาพเพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

5) การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

ในประเด็นการใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง ผู้วิจัยใช้แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ที่เด่นชัดในเรื่องการสร้างสรรค์ที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายเข้ามาเกี่ยวข้อง โดยนำศิลปะหลายแขนงมาใช้ร่วมกัน ทั้งในเรื่อง การใช้ลีลาการเคลื่อนไหว การใช้ทักษะการแสดง การใช้เสียง การออกแบบเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง รวมถึงแนวคิดของไอคิโดมาบูรณาการร่วมกันเป็นรูปแบบการนำเสนอในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้

6) การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม

ในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ได้มีการนำวัฒนธรรมที่หลากหลายมาบูรณาการใช้ในทุกองค์ของการแสดง เนื่องจากในปัจจุบันเป็นยุคที่การสื่อสารของโลกมีการเชื่อมต่อกันได้อย่างรวดเร็ว ทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายถ่ายเทวัฒนธรรมอย่างกว้างขวาง ก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม ที่ส่งผลถึงงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในศิลปะยุคหลังสมัยใหม่

7) การคำนึงความคิดสร้างสรรค์

เนื่องจากผลงานการแสดงในประเด็นที่เกี่ยวกับผู้หญิงและความรุนแรง มีผู้เคยจัดแสดงมาแล้วหลายครั้ง ดังนั้นในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ ผู้วิจัยจึงคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบผลงานการแสดง โดยพยายามหาความแตกต่างจากผลงานที่มีมา เพื่อให้เกิดผลงานที่มีความแตกต่างและแปลกใหม่แก่ผู้ชม จึงมุ่งให้ความสำคัญไปที่รูปแบบการแสดงและแนวคิดของเรื่องที่ต้องการสื่อมุมมองให้ผู้หญิงควรหันกลับมาสร้างคุณค่าให้ตนเองเพื่อลดปัญหาความรุนแรง

8) การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง

ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดงในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ เนื่องจากต้องการให้ผลงานการแสดงสามารถสื่อสารมุมมองหรือแง่คิดที่เป็นประโยชน์แก่ผู้หญิงและสังคม โดยใช้การแสดงเป็นสื่อกลางของความรู้สึกภายในจากผู้หญิงที่ประสบปัญหาความรุนแรงให้คนในสังคมได้รับรู้ โดยที่ผู้หญิงไม่ต้องเก็บเงียบไว้อีกต่อไป ดังนั้นการสื่อสารจึงเป็นแนวคิดหนึ่งที่มีใช้ในการสร้างสรรต์งานในประเภทที่เกี่ยวข้องกับผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

9) การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม

บทบาทของนาฏยศิลป์สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไปของสภาพสังคมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จึงควรสร้างสรรค์การแสดงที่สามารถสื่อสารมุมมองหรือแง่คิดที่เป็นประโยชน์แก่สังคม โดยนำเสนอมุมมองความคิดที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแก่คนในสังคมได้ ซึ่งถือเป็นการสร้างคุณค่าให้ผลงานนาฏยศิลป์มีบทบาทรับใช้สังคมได้อีกด้วย

5.3 ผลงานการแสดง

ผู้วิจัยจึงได้จัดนิทรรศการนำเสนอผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ในระหว่างวันที่ 25-26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 ณ บริเวณห้องโถง ชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระหว่างเวลา 17.00-22.00 น. ซึ่งมีการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์จำนวนทั้งสิ้นทั้งสิ้น 5 ชุด ดังกำหนดการ ต่อไปนี้

การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางนาฏยศิลป์ (DFA#5 DANCE FESTIVAL)
ในวันที่ 25-26 **พฤศจิกายน** 2557
ณ ห้องโถง ชั้น 1 **คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**

วัน อังคาร ที่ 25 **พฤศจิกายน**

เวลา 16.30 น.	ลงทะเบียน
เวลา 17.00 – 17.45 น.	**การแสดงชุดที่** 1 “นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากคลื่นพายุซัดฝั่ง” โดย นางสาวกัญชพร ตันทอง
เวลา 18.00 – 18.40 น.	**การแสดงชุดที่** 2 “นาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลา ในระดับนานาชาติ” โดย นางสาวรักษ์สินี อัครศวะเมฆ
เวลา 19.00 – 19.45 น.	**การแสดงชุดที่** 3 “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” โดย นายธรากร จันทนะสาโร
เวลา 20.00 – 20.45 น.	**การแสดงชุดที่** 4 “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” โดย นางสาวดาริณี ชำนาญหมอ
เวลา 21.00 – 21.45 น.	**การแสดงชุดที่** 5 “ดรสา แบหลา”: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา” โดย นายสทาสัย พงศ์หิรัญ
เวลา 21.45 – 22.00 น.	ถ่ายภาพกิจกรรมร่วมกัน และปิดงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วัน พุธ ที่ 26 พฤศจิกายน

เวลา 16.30 น.	ลงทะเบียน
เวลา 17.00 – 17.30 น.	**การแสดงชุดที่** 1 “นาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลา ในระดับนานาชาติ” โดย นางสาวรักษ์สินี อัครศวะเมฆ
เวลา 17.30 – 18.00 น.	**การแสดงชุดที่** 2 “นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากคลื่นพายุซัดฝั่ง” โดย นางสาวกัญชพร ตันทอง
เวลา 18.00 – 18.30 น.	**การแสดงชุดที่** 3 “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” โดย นายธรากร จันทนะสาโร
เวลา 18.30 – 19.00 น.	**การแสดงชุดที่** 4 “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” โดย นางสาวดาริณี ชำนาญหมอ
เวลา 19.00 – 19.30 น.	**การแสดงชุดที่** 5 “ดรสา แบหลา”: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา” โดย นายสทาสัย พงศ์หิรัญ
เวลา 19.30 – 20.00 น.	ถ่ายภาพกิจกรรมร่วมกัน และปิดงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

ภาพที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง

องก์ที่ 1	
	ผู้วิจัยจัดวางตำแหน่งของอุปกรณ์การแสดง และเครื่องแต่งกายไว้ตามจุดต่าง ๆ บนพื้นที่แสดง โดยจะปูพื้นด้วยพลาสติกใสจำนวน 6 ผืน เพื่อใช้สำหรับการแสดง
	นักแสดงหญิงค่อย ๆ เดินเข้ามายังพื้นที่การแสดง โดยนักแสดงมองไปรอบ ๆ ดูเครื่องแต่งกายที่อยู่บนพื้น เดินผ่านไปยังตำแหน่งของตนเอง
	นักแสดงหยุดนิ่งอยู่ในตำแหน่งของตนเอง ณ ช่วงขณะหนึ่ง เพื่อสื่อให้เห็นถึงผู้หญิง ที่มีความหลากหลายตั้งแต่รูปร่าง หน้าตา ซึ่งต่างก็มี เอกลักษณ์ หรือลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคล จากนั้น นักแสดงจะเริ่มมองดูเครื่องแต่งกาย หรือเครื่องพันธนาการ ร่างกายของพวกเธอที่อยู่เบื้องหน้า และให้รู้สึกถึงสิ่ง

องก์ที่ 1	
	เหล่านั้น ซึ่งแต่ละอย่างก็ให้ความรู้สึก ความต้องการที่แตกต่างกัน บางคนรู้สึกอยากที่จะใส่สิ่งเหล่านั้น เพียงเพื่อความสวยงาม ได้แก่
	<u>รองเท้าส้นสูง</u> : นักแสดงจะรัดเท้าของตนเองและพยายาม ที่จะใส่รองเท้าส้นสูงให้ได้ เพียงเพื่อให้ตนเองสูงขึ้นและสง่างาม
	<u>ยกทรง</u> : นักแสดงจะสวมใส่ยกทรง ด้วยความเคยชิน เป็นสิ่งที่ต้องปฏิบัติ เพื่อประคองทรวงอกให้ดูสวยงาม ซึ่งต้องแบกรับกับโครงของยกทรงที่ทำให้รู้สึกอึดอัดไม่สบายทรวงอก

องก์ที่ 1	
	ที่รัดตัว (Corset) : นักแสดงจะใส่เองในขั้นแรก และมีนักแสดงอีกสองคนออกมาช่วยดึงสายรัดให้เข้ารูปที่สุด เท่าที่จะทำได้ โดยผู้วิจัยออกแบบเชือกผูกให้ยาวกว่าปกติ เพื่อเน้นย้ำให้เห็นการรัดและพันนักแสดงจนเกิดความทรมาน
	กระโปรงสุ่ม : นักแสดงจะใส่กระโปร่งสุ่มที่ใหญ่ เดินวนไปรอบ ๆ นักแสดงคนอื่น ๆ ทำให้เห็นความลำบากของการเดินทาง แต่นักแสดงก็ยังแสดงสีหน้า หรือท่าทางที่มั่นใจ ตามวิถีของการเข้าสังคมยุโรปโบราณ
	การใส่ด้วยความจำใจยอม ไม่เต็มใจ บางคนใส่ตามความเชื่อที่มีมาทางสังคม และวัฒนธรรม ได้แก่ ห่วงคอกระเหรี่ยง : นักแสดงจะค่อย ๆ ใส่ห่วงที่ละขั้น ไปจนสุดคอของตนเอง โดยปราศจากความคิดใด ๆ เพียงเพราะทำตามวัฒนธรรม กับสิ่งที่คนในสังคมของกลุ่ม ปฏิบัติกันมา

องก์ที่ 1	
	ฮิญาบ : นักแสดงจะค่อยใส่ชุดที่ปกปิดร่างกายทุกส่วน และค่อย ๆ คลุมปกปิดใบหน้าของเธอ ตามความเชื่อทาง ศาสนา เพื่อปกปิดความงาม หรือผิวกายที่จะทำให้เพศชาย เกิดความเสื่อมเสีย
	นักแสดงที่ใส่คอร์เส็ต ,ชุดชั้นในและ ส้นสูง จะค่อย ๆ เดินออกไปจากพื้นที่แสดง เมื่อตนเองใส่เสร็จด้วยความมั่นใจ และความรู้สึกจริง ๆ ที่มีต่อการใส่ ในขณะเดียวกันนักแสดงที่ใส่ผ้าคลุมหน้าในชุดเจ้าสาวจะ ค่อย ๆ เดินไปยังกล่องอีกด้านหนึ่งของพื้นที่แสดง และนักแสดงที่ใส่กระโปรงสุ่มจะขึ้นไปยืนบนกล่อง เพื่ออวดเครื่องแต่งกายของตนเอง ส่วนคนที่เหลือจะอยู่นิ่งในตำแหน่งเดิม

องก์ที่ 1	
	นักแสดงชายจะเดินเข้ามาจากทุกทิศทางของพื้นที่แสดง ไปยังนักแสดงหญิงตามคู่ของตนเอง โดยบางคนก็ถือมุ้งเข้ามาเป็นสัญลักษณ์เชิงเปรียบเทียบถึงการร่วมหอลงโรง
	นักแสดงชายจะค่อย ๆ นำส่วนต่าง ๆ ของชุดนักแสดงผู้หญิงที่สวมใส่อยู่ค่อย ๆ พันธนาการผู้หญิง ให้รู้สึกอึดอัด ถูกรัดปราศจากอิสระ
	นักแสดงชายจะนำเลือดเทียมมาป้าย ขว้างปาใส่นักแสดงหญิงเสมือนผู้หญิงถูกสร้างมลทิน บนความบริสุทธิ์ของพวกเธอให้แปดเปื้อนด้วยกิเลส ราคะ อารมณ์ความโหดร้ายของผู้ชายที่กระทำต่อผู้หญิงในหลากหลายรูปแบบ

องก์ที่ 1	
	จากนั้นนักแสดงชาย นำพลาสติกใสที่ถูกปูไว้กับพื้นตั้งแต่แรกเริ่มเข้ามาพันนักแสดง ให้รู้สึกอึดอัดจนหายใจไม่ออก เพิ่มความลำบาก ทุรนทุราย ไม่สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างปกติ
	นักแสดงชายเดินจากไป ปล่อยให้นักแสดงหญิงดิ้นอยู่กับความทุกข์ทรมานแต่เพียงผู้เดียว ในช่วงนี้ผู้วิจัย ให้นักแสดงหญิงอยู่กับความรู้สึกอึดอัดตามสถานการณ์จริงของการแสดง

องก์ที่ 1	
 	เมื่อความรู้สึกอึดอัดจนแทบหายใจไม่ออก ในช่วงขณะหนึ่งของการแสดง นักแสดงหญิงจะเป็นคนที่แหวกพลาสติกใสออกมาหายใจ เหมือนได้ชีวิตกลับคืนมา ปลดเครื่องแต่งกายที่เปรียบเสมือนพันธนาการทั้งหมดออก เหลือไว้เพียงร่างกายอันเปลือยเปล่า (ในที่นี้ผู้วิจัยให้นักแสดงใส่เกาะอกและกางเกงสีเนื้อ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 1	
 	ในช่วงการแสดงนี้เป็นการนำหลักฟรีสปิริตของอิสดอรา ดันแคน เข้ามาใช้ในการกำหนดการเคลื่อนไหวของนักแสดง โดยการด้นสด ให้รู้สึกถึงความเป็นอิสระทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย ปลดปล่อยร่างกายอย่างอิสระ หลังจากการถูกพันธนาการ การแสดงช่วงนี้จึงเปรียบเสมือนการแสดงมโนภาพ ความฝันของผู้หญิงที่รู้สึกว่าตนเองเป็นอิสระ
	หลังจากด้นสด นักแสดงจะเริ่มเต้นในท่วงท่าที่เหมือนกัน แต่ใช้ทิศทางที่แตกต่างกันไป เคลื่อนที่ไปโดยรอบ โดยลักษณะของท่าเต้นจะเน้นเป็นการกระโดดเล็ก ๆ เพื่อให้รู้สึกถึงการล่องลอยอิสระทางความคิดและร่างกาย

องก์ที่ 2 : **ช่วงที่** 1	
	ในท่วงท่าที่โดดเต้นของลักษณะการหมุนอันเป็นอิสระ ให้ความรู้สึกที่อิสระที่แท้จริง ด้วยการเคลื่อนไหวอันปราศจากการกำหนด เคลื่อนไหวจนนักแสดงรู้สึกเหนื่อย และพึ่งพอใจ จนล้มลงไปนอนราวกับกำลังหลับไหลจากความเหน็ดเหนื่อยที่ได้โลดแล่นไปอย่างอิสระ

องก์ที่ 2 : **ช่วงที่** 2	
	ในช่วงการแสดงนี้จะอาศัยเทคนิคการเต้น Fall Exercise ของมาร์ธา แกรแฮม เป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบท่าเต้น ที่อยู่กับพื้น โดยให้นักแสดงเคลื่อนที่จากท่านอนเข้ามารวมกันราวกับกำลังบิดขี้เกียจอยู่ โดยทิศทางของหัวนักแสดงหญิง จะหันเข้าหากันตรงศูนย์กลางของพื้นที่แสดง
	เมื่อนักแสดงประจำจุด จะเคลื่อนไหวโดยใช้หลักการของ Contraction & Release เข้ามาใช้ โดยให้นักแสดงรู้สึกถึงจุดศูนย์กลางของตนเองที่อยู่ตรงหน้าท้อง ค่อย ๆ ยืดขึ้นในขณะที่ส่วนหลังช่วงบนและเท้าราบอยู่กับพื้น และค่อยห่อตัวกลับไปยังท่าเดิม

องก์ที่ 2 : **ช่วงที่** 2	
	นักแสดงหญิงจะค่อย ๆ ลุกขึ้นจากพื้นเสมือนกำลังตื่น ด้วยการใช้เทคนิค Contraction & Release สลับกันโดยการใช้ระดับในการเต้นจากลมหายใจของตนเอง
	ในท่วงท่านี้ผู้วิจัยต้องการสื่อสารถึงการถูกกระทำความรุนแรง หรือปฏิกิริยาตอบสนองเมื่อผู้หญิงเป็นฝ่ายถูกกระทำ โดยใช้ลักษณะการหยุดนิ่ง ทีละคนให้เห็นภาพที่ต่างกัน และค่อย ๆ กลับสู่ท่าเดิมทำเช่นนี้อีกหนเพื่อเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงการเป็นฝ่ายถูกกระทำ
	จากนั้นนักแสดงชายค่อย ๆ เข้ามา และจับผู้หญิงกดลงกับพื้นเปรียบเสมือนการกดขี่ทางเพศ ซึ่งเพศชายอาศัยพละกำลังที่มีมากกว่ากดผู้หญิงลงไป ในขณะที่นักแสดงหญิงพยายามที่จะต้านขึ้นมาให้ได้

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 2	
 	จนสุดท้ายต้านแรงนักแสดงชายไม่ได้ จึงถูกนำพาไปยังทิศทางต่าง ๆ ด้วยการลาก หรือการดันจนทำให้ผู้หญิงขาดการทรงตัวและถูกยกลอยโดยปราศจากการความสามารถในการดำเนินหรือเคลื่อนไหวต่าง ๆ
	นักแสดงหญิง ค่อย ๆ ปล่อยตัวลงสู่พื้นโดยขาดการสนับสนุนจากนักแสดงชาย

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 2	
 	นักแสดงหญิงกอดอยู่ที่ขาของนักแสดงชาย ทำให้เห็นถึงว่าผู้ชายรู้สึกกับผู้หญิงเสมือนตัวถ่วงของการเดินทางของพวกเขา และเป็นที่รองรับอารมณ์ต่าง ๆ ทั้งให้เหยียบย่ำ เตะ หรือกระทำต่าง ๆ นานา ซึ่งนักแสดงหญิงจะถูกลากไปกับพื้นรอบ ๆ พื้นที่การแสดงด้วยแรงเหวี่ยง

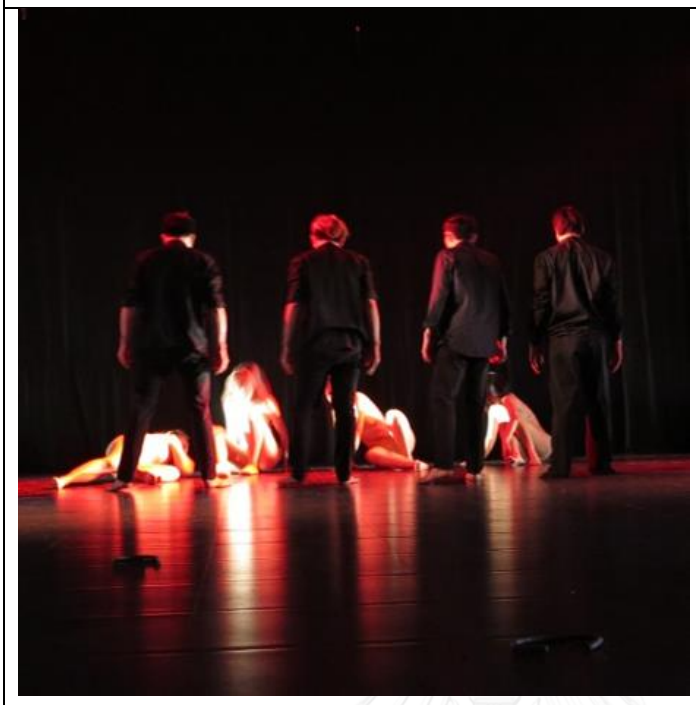
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 2	
 	ในการแสดงช่วงนี้จะเป็นการสร้างลำดับเหตุการณ์การกระทำของแต่ละคู่เรียงกันไป แสดงให้เห็นถึงการถูกกระทำอย่างทารุณของผู้หญิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 2	
 	นักแสดงหญิงพยายามที่จะหนีออกจากนักแสดงชาย แต่ก็ไม่พ้น ถูกลาก กระชาก อุ้มโยน ให้กลับไปยังด้านหลังของพื้นที่การแสดง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 2	
	นักแสดงชายจะเป็นเสมือนตัวกันไม่ให้ผู้หญิง หลุดพ้นออกไปจากกำแพง คุกแห่งความทุกข์ทรมานที่เพศชายได้สร้างไว้ เพื่อกักขังความอิสระ ความสุข ของผู้หญิง
	ในการจัดวางลักษณะนี้นักแสดงชายจะเปรียบเสมือนกำแพงที่คอยต้านนักแสดงหญิงที่กำลังตะเกียกตะกายออกจากตำแหน่งนั้นให้ได้ ด้วยความอยากลำบาก โดยผู้วิจัยให้นักแสดงได้แสดงท่วงทาอย่างช้า ๆ และค่อย ๆ ตะเกียกตะกาย ให้เห็นภาพที่ชัดเจน และอารมณ์ของนักแสดงที่ถูกส่งออกมาได้อย่างชัดเจน

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 2	
 	ในช่วงนี้จะเป็นเหมือนมโนภาพความคิดของผู้หญิงที่หลุดพ้นออกจากกำแพงแห่งความทุกข์ และกลับกันเป็นฝ่ายกระทำผู้ชาย ให้รับรู้ถึงความรู้สึกของผู้หญิงที่เคยเป็นผู้ถูกกระทำ ให้เพศชายได้ลิ้มรสของความทุกข์ทรมาน ความเจ็บปวดที่พวกเธอได้รับ เพื่อที่จะได้เข้าใจความรู้สึกของผู้ที่ถูกกระทำ โดยนักแสดงหญิงจะเป็นผู้กระทำฝ่ายชายเพียงผู้เดียว ให้รู้สึกว่ากระทำเพศชายเป็นทวีคูณกับสิ่งที่พวกเธอถูกกระทำ
	จากนั้นภาพก็กลับเป็นภาพเดิมที่กำแพงมนุษย์ที่นักแสดงหญิงพยายามตะเกียดตะกายออกมา โดยที่นักแสดงชายจะเป็นผู้กระชากผู้หญิงกลับมาสู่ท่าเดิมนี้เสมือนกลับสู่ความจริงที่เป็นอยู่

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 2	
 	นักแสดงหญิงค่อย ๆ หลุดออกมา เอื้อมมือสู่ผู้ชม เรียกหาความช่วยเหลือ ตามหาแสงสว่างทางออก อันที่จะนำพวกเธอหลุดพ้นจากบ่วงเหล่านี้
	เมื่อนักแสดงหญิงพยายามที่จะชูมือขึ้น แต่ก็ถูกนักแสดงจับและกดลงมา เปรียบเสมือนการลดรอนสิทธิของผู้หญิง และนักแสดงก็ยังถูกบังคับนำมือทั้งสองข้างปิดปากให้ปิดกั้นการมีเสียง การแสดงหรือเรียกร้องใด ๆ ออกมา

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 2	
	แต่แล้วก็หนีไม่พ้น ฝ่ายชายก็เข้ามาควบคุมการเคลื่อนไหวของพวกเธอ และกระทำความรุนแรง ทำให้ขาดอิสระทางการเคลื่อนไหว เสมือนหุ่นที่ถูกเชิด
	นักแสดงหญิงจะถูกรัดจากนักแสดง และถูกเหวี่ยงไปทางใดก็ล้มตามแรงโน้มถ่วง อย่างนั้น

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 2	

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 3	
 	การแสดงช่วงนี้จะเป็นการใช้เทคนิคของดอริส ฮัมเฟรย์ ในการล้มลงสู่พื้นและการพยุงตัวขึ้น โดยอาศัยแรงโน้มถ่วง ซึ่งให้นักแสดงหญิง ล้มและลุกขึ้นด้วยตนเอง จากเริ่มแรกล้มลุกอย่างแรง จนดูบอบช้ำ จนกระทั่งสามารถล้มลุกด้วยความชินชา และเรียนรู้ที่จะล้มโดยที่ไม่ให้ตนเองเจ็บได้

องก์ที่ 2 : ช่วงที่ 3	
	เมื่อล้มลุก ได้ช่วงเวลาหนึ่งแล้ว นักแสดงหญิงจะยืนอย่างมั่นคง ซึ่งเกิดการเรียนรู้ที่จะล้ม และลุกอย่างมั่นคง ด้วยตนเอง ซึ่งผู้วิจัยต้องการสื่อถึง ผู้หญิงต้องเป็นผู้ที่เรียนรู้ที่จะ สามารถยืนได้ด้วยตนเอง

องก์ที่ 3	
 	นักแสดงที่เหลือจะเดินออกมาพร้อมอุปกรณ์งานบ้านต่าง ๆ บ้างก็ทำกับข้าว บ้างก็เก็บกวาดทำความสะอาดพื้นที่การแสดง โดยมีนักแสดงคนหนึ่งกำลังรองเพลงกล่อมลูก โดยนักแสดงแต่ละคนจะได้รับบทบาทที่แตกต่างกันไป ความทุกข์ความเหน็ดเหนื่อยต่างกันไปตามลักษณะนิสัยของแต่ละตัวละครที่สร้างภาพไว้ ซึ่งในองก์นี้จะนำเสนอถึงเสียงที่เกิดจากการกระทำต่าง ๆ ของผู้หญิงที่บ่งบอกถึงความรู้สึก ขณะที่ทำกิจวัตรต่าง ๆ ภายในบ้าน

องก์ที่ 3	
 	นักแสดงหญิงจะกระทำเสียงที่เกิดจากการทำกิจวัตรของตนเอง ให้รุนแรงมากขึ้น ๆ บ่งบอกถึงความไม่พอใจ ความเบื่อหน่าย ความอดกลั้น และทันใดนั้น นักแสดงชายที่อยู่ด้านข้าง กระทำเสียงที่เกิดจากการเคาะขวดน้ำพลาสติกและขว้างปาเข้ามายังพื้นที่แสดง เป็นสัญญาณให้ผู้หญิง หยุดแสดงอาการไม่พอใจใด ๆ ของตน หยุดเสียงที่จะแสดงออกมา แสดงถึงอำนาจของผู้ชายที่กำลังข่มขู่เพศหญิงอยู่ในขณะนั้น
	เมื่อเสียงขว้างปาขวดสงบลง นักแสดงหญิงก็พูดบทตามที่ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากผู้หญิงในบ้านพักฉุกเฉิน ตามลำดับทีละคน เพื่อให้สามารถฟังได้อย่างชัดเจน

องก์ที่ 3	
 	นักแสดงหญิงค่อย ๆ พูดแทรกกันขึ้นมาตาม ความรู้สึกของตนเองในประโยคต่าง ๆ ตามที่ผู้วิจัยได้รวบรวมมา
	เมื่อถึงบทพูดที่ว่า “เงียบ” นักแสดงหญิงทุกคนจะหยุดพูดเพื่อตอบสนองต่อประโยคสาเหตุของความรุนแรง คือการที่ผู้หญิงเงียบ จึงทำให้ความรุนแรงทางร่างกายและจิตใจยังคงดำเนินต่อไป

องก์ที่ 3	
   	และนักแสดงหญิงก็พูดถึงความรู้สึกของตนเองที่เป็นผู้ถูกกระทำด้วยอารมณ์ต่าง ๆ ตามบทบาทของตน พร้อมทั้งค่อย ๆ เดินไปยังด้านหลังของพื้นที่แสดง ค่อย ๆ ถอยไปเรื่อย ๆ

องก์ที่ 3	
   	จากนั้นผู้หญิงก็พูดบทพูดดังนี้ 1.เรามีสิทธิเท่าเทียมกัน 2.หยุดความรุนแรงทางคำพูด 3.หยุดความรุนแรงทางร่างกาย 4.หยุดความรุนแรงในครอบครัว 5.หยุดความรุนแรงทางสังคม 6.หยุดความรุนแรงกับผู้หญิง โดยที่นักแสดงแต่ละคนจะใช้จังหวะ ของตนเองความหนักเบาของน้ำเสียงที่เปล่งออกมาตามความรู้สึกของตนเอง ณ ขณะนั้น และจบด้วยประโยคที่ว่า “หยุดทำร้ายพวกเรา” ซึ่งจะเป็นเสียงที่แทรกกันจนการเป็นเสียงประสานและเป็นเสียงที่ดังขึ้นพร้อมกันกลายเป็นเสียงเดียวกันที่เปล่งออกมา จนเสียงสุดท้ายกระแทกใส่ผู้ชมให้รับรู้ถึงความรู้สึกที่พวกเธอได้รับ จากนั้นไฟค่อย ๆ ดับไป

5.4 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้า และการทำวิจัยต่อไปในอนาคต

จากวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” นี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยในอนาคต ดังนี้

5.4.1 จากผลการประเมินภายหลังการชมผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงนี้ มีผู้ประเมินระดับความพึงพอใจมากที่สุดในด้านของนักแสดงและการสื่อสารการแสดง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการคัดเลือกนักแสดงมีส่วนสำคัญที่ช่วยผลักดันให้เกิดการสื่อสารด้านอารมณ์ความรู้สึกสู่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี และนาฏยศิลป์สามารถเป็นเครื่องมือในการสื่อสารแนวคิด เรื่องราว หรือความรู้สึกสู่ผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพ

5.4.2 ผู้วิจัยพบว่ารูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ประกอบด้วย บทการแสดง การออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย เสียงประกอบการแสดง การคัดเลือกนักแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบแสง และการใช้พื้นที่ในการแสดง ซึ่งองค์ประกอบทั้ง 8 หัวข้อนี้ มีความสำคัญต่อการการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ทั้งนี้ในงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ผู้วิจัยต้องสามารถอธิบายเหตุผลที่เลือกใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ตามหลักการหรือทฤษฎีให้มีความสัมพันธ์กับแนวคิดของการแสดงได้

5.4.3 แนวคิดที่ได้จากงานวิจัยฉบับนี้ ได้แก่ แนวคิดสตรีนิยม แนวคิดความเสมอภาคทางเพศ แนวคิดด้านสัญญะ การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม สามารถนำไปต่อยอดหรือประยุกต์ใช้ในงานการแสดงที่เกี่ยวข้องกับผู้หญิงและการยุติความรุนแรงเพื่อพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ให้มีคุณภาพต่อไปในอนาคต

5.4.4 ผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงยังเป็นประเด็นทางสังคมที่ต้องการความช่วยเหลือและความร่วมมือจากคนในสังคมอย่างต่อเนื่อง ผู้สนใจศึกษาหรือสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นดังกล่าว ควรศึกษาต่อยอดจากงานเก่าเพื่อนำเสนอมุมมองใหม่ที่ยังมีอีกมากมายหลากหลายความคิด เพื่อให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ที่แตกต่างไปจากเดิม ซึ่งงานวิจัยชิ้นนี้น่าจะเป็นประโยชน์ที่สามารถต่อยอดไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในประเด็นผู้หญิงกับการยุติความรุนแรงที่น่าสนใจยิ่งขึ้นในอนาคต

รายการอ้างอิง

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

Amer, S. (2014). **What Is Veiling? (Islamic Civilization and Muslim Networks).** England: The University of North Carolina Press.

Bee, D. (2011). **Couture in the 21st Century: In the words of 30 of the World's Most Cutting-Edge Designers.** London: A&C Black.

Blum, S. (1974). **Victorian Fashions and Costumes from Harper's Bazar, 1867-1898.** England: Dover.

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

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

Choron, H. S. (2010). ***Planet wedding: A Nuptial Pedia***. CA: Harcourt.

Condra, J. (2008). **The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World History: 1801 to the present.** CA: Greenwood Publishing Group.

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

Farell-beck, J., & Gau, C. (2002). **Uplife: The Bra in America.** Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

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

Gernsheim, A. (1981). **Victorian & Edwardian Fashion: A Photographic Survey.** New York: Dover.

Gulik, R. V. (2003). **Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.** England: Brill Academic Publishers.

Jeffery, S. (2005). **Beauty and Misogyny : Harmful Cultural Practices in the West.** UK: Routledge.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Ko, D. (2001). **Every Step a Lotus: Shoes for Bound Feet.** England: University of California Press.

Koda, H. (2001). **Extreme Beauty: The Body Transformed.** NY: Metropolitan Museum of Art.

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

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

Kramarae, C., & Treichler, P. A. (1992). **Bluestockings and Crones : A Feminist Dictionary.** London: Pandora.

Love, S. M. (2010). **Dr. Susan Love's Breast Book.** USA: Da Capo Press.

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

Naylor, S. (2012). **Bridal Bible: Inspiration for Planning Your Perfect Wedding.** USA: Rowman & Littlefield.

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

Perrot, P. (1994). **Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteeth Century.** USA: Princeton University Press.

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

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

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

Swindle, R. (2000). **Please please please.** England: Dell.

Tad Tuleja, T. (2012). **Curious Customs.** NY: Stonesong.

Thesander, M. (1997). **The Feminine Ideal.** England: Reaktion Books.

Tobin, J. (2009). **Wedding Photography Unveiled: Inspiration and Insight from *20* Top Photographers.** England: Amphoto Books.

Watt, J. (2012). **Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style.** England: Dorling Kindersley

Weiss, M. (2008). **The Wedding Book: The Big Book for Your Big Day.** England: Workman Publishing Company.

กรมการพัฒนาสังคมและสวัสดิการ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์. (2556). **เอกสารประกอบกระบวนการให้บริการผู้ประสบปัญหาความรุนแรงในครอบครัวและความรุนแรงเกี่ยวกับเพศ ปี 2556.** กรุงเทพฯ: กรมพัฒนาสังคมและสวัสดิการ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ มูลนิธิหญิงชายก้าวไกล.

กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์. (2554). **รายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์ การสังเคราะห์การวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทบาท สถานะภาพสตรี และความเสมอภาคระหว่างชาย** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักงานกิจการสตรีและสถาบันครอบครัว กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์.

กฤษรา วริศราภูริชา. (2552). **งานฉากละคร 2.** กรุงเทพฯ: ส.เอเซียเพรส.

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

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2556). **สุนทรียศาสตร์** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. **(สัมภาษณ์).** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 10 กันยายน 2557.

จงจิตต์ โศกนคณาภรณ์. (2550). **สังคมวิทยาสตรี.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

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

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

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

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

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

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

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (2555). **เล่าเรื่องเบื้องต้น สตรีศึกษาสตรีนิยม**. กรุงเทพฯ: วนิดาการพิมพ์.

เฉลิมชัย เตรียมพัฒนา. **(สัมภาษณ์)**. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบเพื่อการแสดง. 20 พฤศจิกายน 2557.

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

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

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และกาญจนี ละอองศรี. (2552). **โลกของอิสลามและมุสลิมในสยามประเทศไทย-อุษาคเนย์-เอเชียตะวันออกเฉียงใต้**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย ร่วมกับมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

โซเฟีย โพคา และรีเบคก้า ไรท์. (2548). Introducing **หลัง-สตรีนิยม โครงการสรรพสาส์น** (ไชยันต์ ไชยพร, แปล). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มูลนิธิเด็ก.

ณัฏฐินี คงทรัพย์สินสิริ. (2552). **การศึกษาภาวะจำทนของผู้หญิงที่ถูกทำร้ายจากครอบครัวในสังคมไทย: กรณีศึกษาผู้หญิงที่เข้ารับบริการมูลนิธิเพื่อนหญิง หมวดวิชาการปฏิบัติงานตรง**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

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

ณัฐิยา ทองศรีเกตุ. **(สัมภาษณ์)**. ผู้อำนวยการฝ่ายสังคมสงเคราะห์ สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรี ในพระอุปถัมภ์พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี พระวรราชาทินัดดามาตุ. 26 กันยายน 2557.

เดือน วงษา. (2553). **ต่อต้านการใช้ความรุนแรงต่อเด็กและสตรี**. ม.ป.ท.

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

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

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

นราพงษ์ จรัสศรี. (2550). **การสร้างสรรค์งานและออกแบบลีลาของผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์สำหรับการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก**. รายงานการวิจัย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นราพงษ์ จรัสศรี. (ม.ป.ป.). Isadora Duncan **สตรีผู้บุกเบิกทางโมเดิร์นด้านซ์**. ม.ป.ท.

นราพงษ์ จรัสศรี. **(สัมภาษณ์)**. ศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 28 มีนาคม. 4 เมษายน 2557. 25 เมษายน 2557. 24 มิถุนายน 2557. 8 ตุลาคม 2557. 16 ธันวาคม 2557. 22-26 ธันวาคม 2557.

ประพัฒน์ ลักษณพิสุทธิ์ และยุวดี ลักษณพิสุทธิ์. (2547). **ไอคิโด**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรพิไล ถมังรักษ์สัตว์. (2539). **ปรัชญาผู้หญิง**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2545). **การแสดงและการออกแบบ**. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และวิรุณ ตั้งเจริญ. (2543). **ศิลปะและพื้นที่**. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. **(สัมภาษณ์)**. อาจารย์ ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 8 ตุลาคม 2557.

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

พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ. **(สัมภาษณ์).** หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 28 สิงหาคม 2557.

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

ภัสสร ลิมานนท์. (2544). **บทบาทเพศ สถานภาพสตรี กับการพัฒนา**. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยประชากรศาสตร์ จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย.

มยุรา วงษ์สันต์. (2550). **ข้อเท็จจริงเรื่อง ฮิญาบ**. กรุงเทพฯ: สภายุวมุสลิมโลก สำนักงานประเทศไทย.

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

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

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2550). ภาพบนเวที. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปการละคร** (พิมพ์ครั้งที่ 3, หน้า 157). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลักษณวัต ปาละรัตน์. (2553). **ปรัชญาสภาวะสตรี**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

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

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

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

วารุณี ภูริสินสิทธิ์. (2545). **สตรีนิยม ขบวนการและแนวคิดทางสังคมแห่งศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

วิชชุตา วุธาทิตย์. **(สัมภาษณ์)**. อาจารย์ ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 6 ตุลาคม 2557. 8 ตุลาคม 2557.

วิระดา สมสวัสดิ์. (2549). **ทีทรรศน์สตรีนิยม**. เชียงใหม่: วนิดาเพรส.

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

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

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

สมทรง บุรุษพัฒน์ และสรินยา คำเมือง. (2542). **สารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์ กระเหรี่ยงกะยัน**. กรุงเทพฯ: สหธรรมิก.

สมบัติ ตาปัญญา. (2549). ไอคิโอกับชีวิต: ล้มเพื่อรู้. Chiang Mai University Aikido Club, 1(1).

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

สุธาดา เมฆรุ่งเรื่องกุล. (2554). **โครงการพัฒนาผู้ผลิตอิสระระดับบคุคล ชมุชม เพื่อพัฒนารายการทีวี เพื่อการส่งเสริมความเสมอภาคระหว่างเพศในสื่อสาธารณะ**. กรุงเทพฯ: องค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย.

สุพัตรา เครืองครองสุข. **(สัมภาษณ์)**. นักออกแบบแสงเพื่อศิลปะการแสดง. 1 ตุลาคม 2557.

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

สุรพงษ์ โสธนะเสถียร. (2556). **ทฤษฎีการสื่อสาร**. กรุงเทพฯ: ระเบียงทอง.

อภิรัตน์ แก้วกัน. **(สัมภาษณ์)**. อาจารย์ ประจำสาขาวิชาออกแบบเพื่อการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 29 สิงหาคม 2557.

อารี สุทธิพันธุ์. (2548). **พลวัต ศิลปะหลังสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก

การแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”

วันอังคาร ที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 และ วันพุธ ที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

สูจิบัตร

การแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”

นิทรรศการ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพการแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”

องก์ที่ 1 พันธนาจากผู้หญิง

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

ภาพการแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”
องก์ที่ 2 ลีลาจากผู้หญิง

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

ภาพการแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”

องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

Chulalongkorn University

ภาคผนวก ข

แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์

การแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”

วันอังคาร ที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 และ วันพุธ ที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างแบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์

การแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง”

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน

คำชี้แจง : โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

1. **วันที่ท่านเข้ารับชมการแสดง**

☐ วันอังคารที่ 25 พฤศจิกายน 2557 ☐ วันพุธที่ 26 พฤศจิกายน 2557

2. **เพศ**

☐ ชาย ☐ หญิง

3. **อายุ**

☐ 15-20 ปี ☐ 21-25 ปี ☐ 26-30 ปี

☐ 31-35 ปี ☐ 36-40 ปี ☐ มากกว่า 40 ปี

4. **สถานภาพ**

☐ นักเรียน

ระดับชั้น ☐ มัธยมศึกษาตอนต้น

☐ มัธยมศึกษาตอนปลาย

☐ นิสิต/นักศึกษา

ระดับชั้น ☐ ปริญญาตรี

☐ ปริญญาโท

☐ ปริญญาเอก

☐ ครู/อาจารย์/พนักงานมหาวิทยาลัย

☐ พนักงานรัฐวิสาหกิจ/พนักงานของรัฐ/พนักงานเอกชน

☐ ศิลปินอิสระ

☐ อื่น ๆ (โปรดระบุ) .....

5. **ประสบการณ์ในการชมการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์**

☐ ไม่เคย ☐ 1-3 ครั้ง/ปี ☐ 4-6 ครั้ง/ปี

☐ 7-10 ครั้ง/ปี ☐ มากกว่า 10 ครั้ง/ปี

6. **ท่านทราบข่าวการจัดการแสดงนาฏยศิลป์ครั้งนี้จากช่องทางใด (ตอบได้มากกว่า 1 ข้อ)**

☐ ครู/อาจารย์ ☐ เพื่อน/คนรู้จัก ☐ คนในครอบครัว

☐ ป้ายประชาสัมพันธ์ ☐ สื่อออนไลน์ ☐ อื่น ๆ

ตอนที่ 2 แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์

เรื่อง "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง"

คำชี้แจง : โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

1. โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ให้ตรงกับหมายเลขตามระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึกของท่าน

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6	**ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง** (Props)					
	6.1 อุปกรณ์ประกอบฯ สอดคล้องกับแนวความคิด					
7	**ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง** (Acting Area)					
	7.1 ขนาดของพื้นที่ที่ใช้แสดงผลงาน					
	7.2 ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดง					
8	**ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย** (Costume)					
	8.1 เครื่องแต่งกายมีความสอดคล้องกับแนวคิดการแสดง					
	8.2 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการแสดง					
9	**ด้านการออกแบบแสง** (Lighting)					
	9.1 แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง					
10	**การสื่อสารทางการแสดง**					
	10.1 ท่านมีความรู้สึกร่วมไปกับการแสดง					
	10.2 หลังชมการแสดงท่านรู้สึกเข้าใจและเห็นใจผู้หญิงมากยิ่งขึ้น					

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. ข้อเสนอแนะหรือข้อที่ควรปรับปรุงในการจัดแสดงผลงานครั้งต่อไป

.....

.....

.....

3. ถ้าหากว่ามีการจัดนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในโอกาสต่อไป ท่านจะ

☐ ไม่มาชมการแสดง ☐ ยังไม่แน่ใจ ☐ มาชมการแสดงแน่นอน

ขอขอบพระคุณทุกท่านที่ร่วมตอบแบบประเมิน
และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าข้อคิดเห็นของท่านจะสามารถ
นำไปพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในโอกาสต่อไป

นางสาวดาริณี ชำนาญหมอ

ผลการประเมินโครงการ / กิจกรรม

ผู้ตอบแบบสอบถาม จำนวน 80 คน คิดเป็นร้อยละ 95 ของผู้เข้าร่วมโครงการทั้งหมด

ลำดับ	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจกับความรู้สึก (%)				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
		5	4	3	2	1
1	แนวความคิดในการแสดง (Concept)	58.75%	37.5%	3.75%	0%	0%
2	ด้านบทการแสดง (Plot)	62.5%	36.25%	1.25%	0%	0%
3	ด้านนักแสดง (Performer)	90%	10%	0%	0%	0%
4	ด้านการออกแบบลีลา (Choreography)	40%	53.75%	6.25%	0%	0%
5	ด้านการออกแบบดนตรี (Music)	20%	60%	18.75%	1.25%	0%
6	ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบ การแสดง (Props)	25%	60%	15%	0%	0%
7	ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง (Acting Area)	20%	60%	18.75%	1.25%	0%
8	ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)	62.5%	36.25%	1.25%	0%	0%
9	ด้านการออกแบบแสง (Lighting)	30%	60%	10%	0%	0%
10	การสื่อสารทางการแสดง	90%	10%	0%	0%	0%

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาว ดาริณี ชำนาญหมอ เกิดเมื่อวันที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2521 สำเร็จการศึกษาจากหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง วิชาเอกนาฏศิลป์สากล จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารจัดการวัฒนธรรม หมวดการแสดง จากวิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และในปีการศึกษา 2555 ได้เข้าศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University