การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

นายอภิโชติ เกตุแก้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE CREATION OF A DANCE FROM THE AUM SYMBOL IN BRAHMANISM-HINDUISM

Mr. Apichot Katekeaw

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู
โดย	นายอภิโชติ เกตุแก้ว
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

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

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

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ)

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อภิโชติ เกตุแก้ว : การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู. (THE CREATION OF A DANCE FROM THE AUM SYMBOL IN BRAHMANISM-HINDUISM) อ.ที่ปรึกษาหลัก: ศ. ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบและแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยศึกษาจากแนวคิดจากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย เกณฑ์มาตรฐานศิลป์ ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย รวมไปถึงได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจำนวน 33 คน สื่อสารสนเทศอื่น ๆ สำรวจข้อมูลภาคสนามที่เทวสถานทั้งในประเทศไทยและประเทศอินเดีย ตลอดจนวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ สรุปผล และนำเสนอผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบการแสดงมีองค์ประกอบทั้งหมด 8 ประการ ได้แก่ 1) บทการแสดง โดยวิเคราะห์จากแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏบนสัญลักษณ์โอม แบ่งออกเป็น 3 องก์ ประกอบไปด้วย องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) และองก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) ผู้วิจัยใช้การจัดวางภาพในการแสดงจากแนวคิดการปะติดภาพ (Collage) 2) นักแสดง คัดเลือกจากผู้มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์อินเดียและนาฏยศิลป์ตะวันตก 3) การเคลื่อนไหวลีลา นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยการนำแนวคิดของ อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ในแนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระ (Free Spirit) พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) แนวคิดการใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton) แนวคิดการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้ปฏิสัมพันธ์ระหว่างร่างกายในแบบด้นสด (Body Contact Improvisation) อาครัมคาน (Akram Khan) แนวคิดการใช้ทักษะท่าทางนาฏยศิลป์อินเดียมาผสมผสานกับนาฏศิลป์แบบตะวันตก 4) เสียงเป็นการแสดงแบบดนตรีสดโดยใช้เครื่องดนตรีที่สามารถสื่อถึงอารมณ์และความรู้สึก ได้แก่ ขันทิเบต เชลโล่ กลองตับบลา กลองไทโกะ 5) อุปกรณ์การแสดง ใช้แนวคิดสัญลักษณ์ที่เน้นความเรียบง่าย สามารถสื่อสารความหมายอย่างชัดเจน 6) เครื่องแต่งกาย เป็นการลดทอนการแต่งกายของอินเดียโดยการนำแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่ให้ความสำคัญกับความเรียบง่าย 7) พื้นที่ ได้นำแนวคิดศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (Site Specific) มาปรับเปลี่ยนพื้นที่การแสดง 8) แสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีมาสื่อสารทางความหมายของเรื่องราวอารมณ์และความรู้สึก และมีแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ 6 ประการ คือ 1) แนวคิดสัญลักษณ์โอมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 2) แนวคิดความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 3) แนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 4) แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ 5) แนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 6) แนวคิดการใช้พหุวัฒนธรรม ซึ่งผลการวิจัยนี้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการรวบรวมองค์ความรู้เพื่อพัฒนาผลงานทางด้านนาฏยศิลป์มาบูรณาการร่วมกับศาสตร์แขนงอื่น ๆ เพื่อนำมาเป็นสื่อทางความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อีกทั้งยังเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ต่อไป

สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา	ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา	2561	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5986845435 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORD: THE AUM SYMBOL, BRAHMANISM-HINDUISM, POST MODERN DANCE
APICHOT KATEKEAW : THE CREATION OF A DANCE FROM THE AUM SYMBOL IN BRAHMANISM-HINDUISM. ADVISOR: PROF. NARAPHONG CHARASSRI, PH.D.

The purpose of this research is aimed to study the form and concept of the creation of a dance from The AUM symbol in Brahmanism-Hinduism. The research is conducted using the quantitative research method and creative research method. Studying the AUM symbol in Brahmanism-Hinduism, semantics in Brahmanism-Hinduism, the concept of visual elements in the AUM symbol, and the creative dance. Furthermore, studying the knowledge of Fine Arts in multidisciplinary art including dance, visual arts, and music. Along with the collection of data from documentary information, interviewing the people involved in this research, other media, and field survey. Then analyze the information to use as a concept of the creation of the dance, conclude and present the result.

The research found that there are 8 forms of performance which is 1) The Play; analyzing the concept of visual elements that presented in the AUM symbol into 3 acts, there are (1.1) Act 1; Starting Point, (1.2) Act 2; The Curve of Protection, and (1.3) Act 3; End Point. The researcher has used the concept and composing the visual performance using collage art technique. 2) The Performers; select the performer who has a talent in Indian and Western dance. 3) The Movement; presenting through the form of postmodern dance using the concept of dance artist including Isadora Duncan; the concept of Free spirit, Paul Taylor; the concept of Everyday Movement, Steve Paxton; the concept of Body Contact Improvisation; Akram Khan; the movement using the skill of Indian dance with the combination of western dance 4) The Sound and Music; perform using the live musical performance to present the feeling and emotion 5) The Equipment; using the simple symbol that can communicate clearly and easily to understand 6) The Costumes; reducing the Indian costume design using the Minimalism concept which focuses on simplicity. 7) The Space; using the concept of Site-Specific Art to transform the performance space 8) The Lights; using the concept of color theory to present the meaning of feeling and emotion. Moreover, there is the concept after the performance that can be classified into 6 categories 1) The concept of The AUM symbol in Brahmanism-Hinduism. 2) The concept of simplicity according to postmodern dance. 3) The concept of creativity in dance performance. 4) The concept of the symbol in the dance, 5) The concept of using the dance theory, music, and visual arts 6) The concept of multiculturalism. The result of this research is related to all the purpose of the research.

This research is the collection of knowledge aimed to develop the creation of the dance integrated with other sciences to use as a tool to present the idea of the creation of the dance from the AUM symbol in Brahmanism-Hinduism. Additionally, this research can be used as a guideline for further creation of a dance.

Field of Study:	Fine and Applied Arts	Student's Signature .....
Academic Year:	2018	Advisor's Signature .....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กิตติกรรมประกาศ

ตั้งแต่ปีการศึกษา 2559 ผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้ามาศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รู้สึกได้ถึงความภาคภูมิใจในตนเองที่ได้เดินทางมาถึงจุดนี้ จนกระทั่งสามารถทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ซึ่งผู้วิจัยต้องขอบกราบพระคุณผู้มีพระคุณทุกท่านที่คอยสนับสนุนแก่ข้าพเจ้า ดังมีรายนามต่อไปนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ศาตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ที่ให้โอกาสแก่ข้าพเจ้าในการศึกษาต่อในระดับดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ด้วยความรักและความผูกพันของอาจารย์ที่ปรึกษาที่มอบให้กับศิษย์คนนี้เสมอมา ทั้งเป็นผู้มอบองค์ความรู้ที่ไม่สามารถหาได้จากที่ไหนในด้านวิชาการและทางด้านการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ อีกทั้งเป็นผู้คอยชี้แนะแนวทางในการครองตน จนทำให้ข้าพเจ้ามาถึงฝั่งฝันในทุกวันนี้ได้

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ที่คอยให้คำแนะนำและแนวทางในการแก้ไขวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้สมบูรณ์มากขึ้น ได้แก่ รศ. ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผศ. ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ อ. ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ และ อ. ดร.ธรากร จันทนะสาโร รวมถึงผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยทุกท่าน

ขอกราบขอบพระคุณครูบาอาจารย์ทุกท่านตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันทุกศาสตร์วิชา ที่คอยมอบประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้แก่ข้าพเจ้า จนทำให้ข้าพเจ้าสามารถพัฒนาตนเองให้เป็นผู้ใฝ่รู้ใฝ่เรียนและประสบความสำเร็จในทุกวันนี้ได้ ขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่น DFA 9 ทุกคนที่คอยช่วยเหลือกันมาโดยตลอด ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่านที่คอยช่วยเหลือส่งเสริมนิสิตคนนี้เสมอมา

ขอขอบพระคุณทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุครบ 72 พรรษา ผู้วิจัยรู้สึกเป็นเกียรติและมีความภาคภูมิใจเป็นอย่างยิ่งที่ได้รับทุนการศึกษาในครั้งนี้

อภิโชติ เกตุแก้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฐ

สารบัญแผนภาพ ..... ถ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 คำถามในการวิจัย 2

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3

1.4 ขอบเขตของการวิจัย 3

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น 3

1.6 เครื่องมือในการวิจัย 4

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

1.8 เค้าโครงของงานวิจัย 6

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8

2.1 อารัมภบท 8

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ 8

2.2.1 นาฏยศิลป์ 8

2.2.2 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.3 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย 10
2.2.4 นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 11
2.2.5 ความคิดสร้างสรรค์ 13
2.2.6 สัญลักษณ์โอม 14
2.2.7 ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 15
2.3 สัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 17
2.3.1 ความหมายและความสำคัญของสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 17
2.3.2 องค์ประกอบของสัญลักษณ์โอมที่เป็นตัวอักษรเทวนาครี ในความหมายของลัทธิตรีมูรติ 20
2.3.3 อิทธิพลของสัญลักษณ์โอมที่ปรากฏในศิลปวิทยาการ 22
2.3.4 สัญลักษณ์โอมที่ปรากฏในบทสวดมนต์ 26
2.4 สัญศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 28
2.4.1 ความหมายและความสำคัญของสัญศาสตร์ 29
2.5 ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 31
2.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน 46
2.7 ความคิดเห็นของผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 50
2.8 สรุปบท 55
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 56
3.1 อารัมภบท 56
3.2 รูปแบบงานวิจัย 56
3.2.1 การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ 56
3.2.2 การวิจัยเชิงคุณภาพ 58
3.3 การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ 60

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.1 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 60
3.3.2 คำถามในการวิจัย 60
3.3.2.1 รูปแบบของการสร้างสรรค์ 60
3.3.2.2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างงานนาฏยศิลป์ในประเด็นที่เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอม 68
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 74
3.4.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร 74
3.4.1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 75
3.4.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์–ฮินดูสู่งานด้านศิลปกรรมศาสตร์ 75
3.4.1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับการใช้องค์ประกอบทัศนศิลป์ในงานนาฏยศิลป์ 76
3.4.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ 76
3.4.1.5 ข้อมูลเกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 76
3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 77
3.4.3 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ 77
3.4.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม 77
3.4.4.1 การสำรวจข้อมูลในด้านเทวสถาน 78
3.4.4.2 การสังเกตการณ์จากผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ 86
3.4.5 การสัมมนา 88
3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน 89
3.4.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย 90
3.4.7.1 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แนวทดลอง 91
3.4.7.2 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 92
3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย 93

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 94
3.6.1 เกณฑ์การคัดเลือกผู้ที่เกี่ยวข้อง 94
3.6.2 รายชื่อผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 95
3.6.1.2 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านนาฏยศิลป์ 95
3.6.2.2 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านอื่น ๆ 96
3.7 สรุปบท 102
บทที่ 4 กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ 103
4.1 อารัมภบท 103
4.2 วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ 103
4.2.1 การพัฒนาผลงาน ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 104
4.2.1.1 การทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1 104
4.2.1.2 การทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 2 130
4.2.1.3 การทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3 153
4.2.1.4 การทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 4 240
4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู 262
4.2.2.1 การคำนึงถึงสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 262
4.2.2.2 การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 265
4.2.2.3 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 269
4.2.2.4 การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ 272

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.2.5 การคำนึงถึงการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์..276
4.2.2.6 การคำนึงถึงพหุวัฒนธรรม.....280
4.3 อภิปรายผล.....283
4.3.1 รูปแบบของการผลงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู.....283
4.3.2 แนวคิดหลังที่ได้จากการแสดงผลงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู.....289
4.4 สรุปบท.....294
บทที่ 5 บทสรุป.....295
5.1 อารัมภบท.....295
5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู”.....295
5.3 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปในอนาคต.....307
บรรณานุกรม.....308
ภาคผนวก.....316
ภาคผนวก ก ใบปิดประชาสัมพันธ์ สูจิบัตร นิทรรศการข้อมูลการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู.....317
ภาคผนวก ข ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู.....321
ภาคผนวก ค ตัวอย่างแบบประเมินผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู.....326
ภาคผนวก ฆ ภาพบรรยากาศผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู วันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2562..332
ประวัติผู้เขียน.....338

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 3.1 ตารางการกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย..... 98

ตารางที่ 4.1 ตารางประวัติและรายชื่อนักแสดงการทดลองครั้งที่ 1 107

ตารางที่ 4.2 ตารางภาพการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ครั้งที่ 1..... 111

ตารางที่ 4.3 ตารางการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง การทดลองครั้งที่ 1116

ตารางที่ 4.4 ตารางการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 1..... 121

ตารางที่ 4.5 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ จาก สัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1..... 123

ตารางที่ 4.6 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลอง เพื่อเป็นการหารูปแบบ ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แก้ไข ครั้งที่ 1..... 127

ตารางที่ 4.7 ตารางประวัติและรายชื่อนักแสดง การทดลองครั้งที่ 2..... 133

ตารางที่ 4.8 ตารางภาพการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ครั้งที่ 2..... 136

ตารางที่ 4.9 ตารางการการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง การทดลองครั้งที่ 2 139

ตารางที่ 4.10 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2..... 146

ตารางที่ 4.11 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลอง เพื่อเป็นการหารูปแบบ ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แก้ไข ครั้งที่ 2..... 151

ตารางที่ 4.12 ตารางสรุปการออกแบบบทการแสดง ในการทดลองครั้งที่ 3..... 157

ตารางที่ 4.13 ตารางประวัติและรายชื่อนักแสดง การทดลองครั้งที่ 3..... 161

ตารางที่ 4.14 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point)..... 172

ตารางที่ 4.15 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection)..... 176

ตารางที่ 4.16 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) 186

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.17 ตารางการการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง การทดลองครั้งที่ 3 190

ตารางที่ 4.18 ตารางประวัติและรายชื่อนักดนตรี การทดลองครั้งที่ 3 208

ตารางที่ 4.19 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3 องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) 226

ตารางที่ 4.20 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3 องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) 230

ตารางที่ 4.21 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3 236

ตารางที่ 4.22 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลอง 238

ตารางที่ 4.23 ตารางการปรับปรุงแก้ไขทิศทางการเคลื่อนย้ายของนักแสดงครั้งที่ 4 ในองก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 3 การวาดจุด 243

ตารางที่ 4.24 ตารางการปรับปรุงแก้ไขทิศทางการเคลื่อนย้ายของนักแสดงครั้งที่ 4 ในองก์ 2 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล 244

ตารางที่ 4.25 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 253

ตารางที่ 4.26 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ภาพที่ 1 255

ตารางที่ 4.27 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 องก์ 3 จุดสิ้นสุด ภาพที่ 1 258

ตารางที่ 4.28 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุง การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 260

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 298

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 ภาพสัญลักษณ์โอม 18

ภาพที่ 2.2 ภาพการนั่งภาวนาสมาธิ และเปล่งเสียงโอมในศาสตร์ทางโยคะ 24

ภาพที่ 2.3 ภาพสัญลักษณ์โอมที่ปรากฏในห้องโยคะ 25

ภาพที่ 2.4 ภาพการใช้เสียงร้องและเสียงดนตรีประกอบพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู..... 27

ภาพที่ 2.5 ภาพรวมการออกแบบองค์ประกอบการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตาร 37

ภาพที่ 2.6 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตารในองก์ 2 ฉากที่ 3 พระนารายณ์อวตาร 38

ภาพที่ 2.7ภาพการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตารในองก์ 3 ฉากที่ 3 นางมณโฑเสวยข้าวปั้น 38

ภาพที่ 2.8 ภาพการแสดงผลงานมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ “พระมหาชนก” 40

ภาพที่ 2.9 ภาพการแสดงพิธีปิดในการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 ในชุด บูรพประทีป มีการแปรรูปแถวเป็นตราสัญลักษณ์ของการแข่งขันเอเชี่ยนเกมส์ 42

ภาพที่ 3.1 ภาพผู้วิจัยเข้าร่วมพิธีกรรมในวัดศรีอัยยะปัน ณ เมืองจันดิการ์ ประเทศอินเดีย ที่มา: ผู้วิจัย..... 79

ภาพที่ 3.2 ภาพบริเวณภายในและภายนอกวัดศรีราม ณ เมืองออดิช่าร์ ประเทศอินเดีย 80

ภาพที่ 3.3 ภาพบริเวณภายนอกวัดคเณศชาทีลาและวัดหนุมาน เมืองมัททุรา ประเทศอินเดีย 81

ภาพที่ 3.4 ภาพภายนอกและโรงละครวิทยาลัยคเณศชานาฏยาลายา (Ganesa Natyalaya) เมืองนิวเดลี ประเทศอินเดีย..... 82

ภาพที่ 3.5 ภาพภายในวิทยาลัยคเณศชานาฏยาลายา (Ganesa Natyalaya) เมืองนิวเดลี ประเทศอินเดีย..... 82

ภาพที่ 3.6 ภาพสัญลักษณ์โอม ณ เทวาลัยพระพิฆเนศวร ห้วยขวาง จ.กรุงเทพฯ 84

ภาพที่ 3.7 ภาพสัญลักษณ์โอม ณ พิพิธภัณฑ์พระพิฆเนศวร จ.เชียงใหม่..... 84

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.8 ภาพบรรยากาศภายใน ณ เทวลัยพระพิฆเนศวรตลาด 4 ภาค จ.ชลบุรี..... 85

ภาพที่ 3.9 ภาพประชาสัมพันธ์โครงการแนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย 89

ภาพที่ 3.10 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์อินเดีย ในงานประชุมวิชาการระดับชาติและนานาชาติ ออกแบบท่าเต้นและกำกับการแสดงโดย อภิโชติ เกตุแก้ว 91

ภาพที่ 3.11 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์อินเดียในงานเทศกาลและความเชื่อด้านศาสนาพราหมณ์-ฮินดู แสดงโดย อภิโชติ เกตุแก้ว..... 92

ภาพที่ 3.12 การแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ชุด Dance of the drum 92

ภาพที่ 4.1 เครื่องแต่งกายของนักแสดงการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ 144

ภาพที่ 4.2 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เรื่อง “Craft” 167

ภาพที่ 4.3 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์ เรื่อง ปาร์ฟูม (Parfum)..... 171

ภาพที่ 4.4 ภาพการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้อากัปกิริยาตามธรรมชาติในกิจวัตรประจำวัน 179

ภาพที่ 4.5 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ภาพการแสดงในองก์ 2 ได้แก่..... 181

ภาพที่ 4.6 ประติมากรรมรูปปั้นพระวิษณุ หรือ พระนารายณ์บรรทมสินธุ์..... 182

ภาพที่ 4.7 ภาพผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง นารายณ์อวตาร 182

ภาพที่ 4.8 ภาพพระวิษณุหรือพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ แสดงให้เห็นถึงเทพแห่งผู้ปกป้องดูแล ปรากฏเป็นภาพที่ 3 ในองก์ 2 182

ภาพที่ 4.9 ภาพการแสดงลาโบนาโทรี่ (Laboratory) ที่ใช้ความหลากหลายของรูปแบบการเต้นนำมา จัดอยู่ในการแสดง โดยเฉพาะการเต้นสเปน (Spanish Dance)..... 185

ภาพที่ 4.10 ภาพการแสดงในองก์ 3 จุดสิ้นสุด ภาพที่ 2 การดับไฟ..... 187

ภาพที่ 4.11 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เรื่อง ซาโลเม่ (Salome)..... 197

ภาพที่ 4.12 ภาพขันทิเบต (Singing Bowl)..... 200

ภาพที่ 4.13 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง “E-Toor” ที่ใช้เครื่องดนตรีอยู่ในการแสดง..... 201

ภาพที่ 4.14 ภาพกลองตับบลา (Tabla) ที่ใช้ในการออกแบบเสียงภาพที่ 1 ในองก์ 2..... 202

ภาพที่ 4.15 ภาพการแสดงเชลโล่ (Cello)..... 204

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.16 ภาพการทดลองนำกลองไทโกะ มาแสดงในองก์ 3 เพื่อสื่อให้เห็นถึงจุดสิ้นสุด 207

ภาพที่ 4.17 ภาพพิธีการอารตีไฟ ในวัดวัดศรีอัยยะปัน (Sree Ayyappa Temple) เมืองจันดิการ์ ประเทศอินเดีย 210

ภาพที่ 4.18 ภาพอุปกรณ์การอารตีและการเจิมหน้าผากในโรงละครนาฏศิลป์อินเดียคเณศ นาฏยาลา และ โรงเรียนสอนนาฏศิลป์อินเดียตรายัม ประเทศอินเดีย 210

ภาพที่ 4.19 ภาพอุปกรณ์การอารตีไฟและการเจิมหน้าผากที่นำมาใช้ประกอบการแสดง 211

ภาพที่ 4.20 ภาพการใช้ร่มประกอบการแสดงในงานพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัย ครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์ ออกแบบและควบคุมการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี 212

ภาพที่ 4.21 ภาพร่มที่ใช้เป็นสัญลักษณ์แทนเทพเจ้าในศาสนาฮินดู วัด Pura Besakih เกาะบาหลี ประเทศอินโดนีเซีย 213

ภาพที่ 4.22 ภาพไม้หวายพันธุ์อินโดนีเซีย ที่ออกแบบมาเป็นอุปกรณ์แทนร่ม ที่ใช้ประกอบการแสดง ในองก์ 2 เส้นโค้งที่แสดงถึงการปกป้องดูแล 214

ภาพที่ 4.23 ภาพการทดลองการใช้อุปกรณ์ในองก์ 2 เส้นโค้งที่แสดงถึงการปกป้องดูแล 214

ภาพที่ 4.24 ภาพเครื่องแต่งกายอินเดียด้วยวิธีการผู้หญิงห่มสาหรี และผู้ชายการนุ่งกางเกงแบบโดรตี้ 217

ภาพที่ 4.25 ภาพการเครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง “พระมหาชนก” 217

ภาพที่ 4.26 ภาพเครื่องแต่งกายประกอบแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เรื่อง ทอนปู (Tonpu) การออกแบบเครื่องแต่งกายที่เน้นความเรียบง่ายตามแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) 218

ภาพที่ 4.27 ภาพเครื่องแต่งกายเรื่อง โนสทาเจีย (Nostagia) 219

ภาพที่ 4.28 ภาพชนิดและลักษณะผ้าที่ใช้ในการตัดเย็บเครื่องแต่งกาย 219

ภาพที่ 4.29 ภาพแบบร่างเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิงและชายที่ใช้ในการประกอบการแสดง ในองก์ 1 และ องก์ 2 220

ภาพที่ 4.30 ภาพเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิงและชายที่ใช้ประกอบการแสดงในองก์ 1 และ 2 220

ภาพที่ 4.31 ภาพแบบร่างเครื่องแต่งกายนักแสดงใช้ในการประกอบการแสดงในองก์ 3 ได้แก่ ชุดนางรำนาฏยศิลป์อินเดีย ชุดนักเต้นบัลเลต์ และชุดนักเต้นสเปนนิส 221

ภาพที่ 4.32 ภาพเครื่องแต่งกายนักแสดงใช้ในการประกอบการแสดงในองก์ 3 ได้แก่ ชุดนางรำนาฏยศิลป์อินเดีย ชุดนักเต้นบัลเลต์ และชุดนักเต้นสเปนนิส (ตามลำดับจากซ้ายไปขวา) 221

ภาพที่ 4.33 ภาพแบบร่างเครื่องแต่งกายนักดนตรี ได้แก่ ชุดคนตีกลองตับบลา ชุดคนเล่นเชลโล่ และชุดคนตีกลองไทโกะ (ตามลำดับจากซ้ายไปขวา) 222

ภาพที่ 4.34 ภาพเครื่องแต่งกายนักดนตรี ได้แก่ ชุดคนตีกลองตับบลา ชุดคนเล่นเชลโล่ และชุดคนตีกลองไทโกะ (ตามลำดับจากซ้ายไปขวา) 222

ภาพที่ 4.35 ภาพการแสดงในงานพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์ ออกแบบและควบคุมการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี 224

ภาพที่ 4.36 ภาพบริเวณห้องโถงชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 225

ภาพที่ 4.37 ภาพกลองไทโกะที่ตรงกับรูปลักษณะของจุดสิ้นสุดในสัญลักษณ์โอม 248

ภาพที่ 4.38 ภาพการออกแบบและจัดเตรียมสถานที่ในการแสดงบริเวณห้องโถง ชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 249

ภาพที่ 4.39 ภาพการออกแบบแสงจากการทดลองครั้งที่ 4 ที่ให้ความสำคัญกับความเรียบง่ายและความประหยัดจากแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) 251

ภาพที่ 4.40 ภาพตัวอย่างการจัดตำแหน่งไฟบริเวณด้านข้าง (Side Light) ทั้งทางด้านขวาและด้านซ้ายของเวที (ภาพขวา) และแสงที่มาจากด้านหลังของเวที (Back Light) (ภาพซ้าย) 252

ภาพที่ 4.41 ภาพวงล้อไฟในฉากพระศิวะปางนาฏราช ในเรื่อง นารายณ์อวตาร ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี 263

ภาพที่ 4.42 ภาพการแสดงผลงานวิจัย เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ของธรากร จันทนะสาโร 263

ภาพที่ 4.43 ภาพการแสดง องก์ 2 ภาพที่ 1 ภาพการตวัดฝีแปรง 264

ภาพที่ 4.44 ภาพการออกแบบลีลาโดยใช้ลีลาท่วงท่ามาจากการเคลื่อนไหวของศาสตร์โยคะ 265

ภาพที่ 4.45 ภาพเครื่องแต่งกายที่นำแนวคิดความเรียบง่ายในงานนาฏยศิลป์ มาออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการวิจัยในครั้งนี้ 267

ภาพที่ 4.46 ภาพการแสดงองก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 1 การบูชาอารตีไฟ เพื่อสื่อให้เห็นการจุดไฟ และเป็นการนำลีลาท่าทางการเริ่มในการทำพิธีบูชาเทพในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยใช้แนวคิดความเรียบง่ายในงานนาฏยศิลป์ มาออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ 268

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.47 ภาพการออกแบบแสงจากองก์ 1 องก์ 2 และองก์ 3 (เรียงจากซ้ายไปขวา) โดยใช้แนวคิดความเรียบง่ายในงานนาฏยศิลป์ 268

ภาพที่ 4.48 ภาพการออกแบบอุปกรณ์จากรูปที่มีมุมมอง 3 มิติ มาสร้างสรรค์เป็นมุมมอง 2 มิติ ที่ปรากฏภาพการแสดงในองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ในภาพที่ 2 และ 3 ที่ปรากฏแนวคิดการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 270

ภาพที่ 4.49 ภาพการแสดง องก์ 3 ภาพที่ 1 นำรูปแบบการเต้น 3 ประเทศ ได้แก่ นาฏยศิลป์อินเดีย การเต้นสเปน และการเต้นบัลเลต์ ที่ปรากฏแนวคิดการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 271

ภาพที่ 4.50 ภาพการแสดง องก์ 1 ภาพที่ 4 เป็นนำเสนอการวอร์มเสียงก่อนทำการแสดง มาบูรณาการกับการบริกรรมเสียงตัวอักษรคำว่า มะ อะ อุ เพื่อสื่อให้เห็นถึง จุดเริ่มต้น 271

ภาพที่ 4.51 ภาพการแสดง เรื่อง ความอ้างว้าง (Loneliness) มีการนำแนวคิดสัญลักษณ์มาใช้ในงานนาฏยศิลป์ คือ ผ้ามุ้ง แสดงให้เห็นถึงความเหงาของคนออกแบบผลงานโดย นราพงษ์ จรัสศรี 272

ภาพที่ 4.52 ภาพการแสดงที่ใช้แนวคิดสัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ จากการวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ ของวรรณวิภา มัธยมนันท์ 273

ภาพที่ 4.53 ภาพการแสดงที่ใช้ร่มแทนความหมายถึงเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ปรากฏในองก์ 2 ภาพที่ 2 274

ภาพที่ 4.54 ภาพการใช้แนวคิดสัญลักษณ์ในการออกแบบเสียงเครื่องดนตรี ได้แก่ เสียงเชลโล่ ที่ปรากฏในองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ภาพที่ 2 และ 3 (ภาพซ้าย) และเสียงขันทิเบต ที่ปรากฏในองก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 3 และ 4 (ภาพขวา) 275

ภาพที่ 4.55 ภาพการแสดงในองก์ 3 ภาพที่ 1 การใช้กลองไทโกะ (Tai-ko) มาเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายของจุดสิ้นสุดที่ปรากฏรูปลักษณ์ในสัญลักษณ์โอม 275

ภาพที่ 4.56 ภาพการแสดงที่ใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ในการแสดงเรื่อง พระมหาชนก ออกแบบและควบคุมการสร้างโดย นราพงษ์ จรัสศรี 277

ภาพที่ 4.57 ภาพการแสดงที่ใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 278

ภาพที่ 4.58 ภาพการแสดงที่ใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 278

ภาพที่ 4.59 ภาพการแสดงที่ใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 279

ภาพที่ 4.60 ภาพการแสดงที่ใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมในการแสดงเรื่อง นารายณ์อวตาร ออกแบบและควบคุมการสร้างโดย นราพงษ์ จรัสศรี..... 280

ภาพที่ 4.61 ภาพการแสดงที่ใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมในการออกแบบลีลา ปรากฏในองก์ 3 ภาพที่ 1 นำเสนอลีลาท่าทางของเทคนิคการเต้น 3 ประเภท ได้แก่ นาฏยศิลป์อินเดีย การเต้นบัลเลต์ การเต้นสเปน..... 281

ภาพที่ 4.62 ภาพการแสดงที่ใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมในการออกแบบเสียงดนตรี ได้แก่ กลองตับบลา (Tabla) ของประเทศอินเดีย เชลโล่ (Cello) ของประเทศฝั่งตะวันตก กลองไทโกะของประเทศญี่ปุ่น (เรียงตามลำดับภาพซ้ายไปขวา)..... 282

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 4.1 ผังกำหนดทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ครั้งที่ 1 115

แผนภาพที่ 4.2 ผังการกำหนดทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ครั้งที่ 2..... 138

แผนภาพที่ 4.3 ผังแสดงการกำหนดทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ครั้งที่ 3..... 189

แผนภาพที่ 4.4 ผังแสดงการกำหนดทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ครั้งที่ 4..... 242

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

โอม (ॐ) เป็นสัญลักษณ์ที่มีบทบาทและมีความสำคัญต่อความเชื่อของวัฒนธรรมอินเดียมายาวนาน ปรากฏหลักฐานอยู่ในคัมภีร์อุปนิษัทที่ถือ ว่าเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญลักษณ์โอมถือเป็นเสียงพลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่บริสุทธิ์และเป็นสัญลักษณ์รูปธรรมทางจิตวิญญาณในทุกมนตร์ (Mantra) ซึ่งสัญลักษณ์โอมมีลักษณะเป็นตัวอักษรเทวนาครี (สันสกฤต) โดยประกอบด้วยตัวอักษร 3 คำ ได้แก่ 1) มะ (M) 2) อะ (A) 3) อุ (U) เมื่อ 3 คำนำมาสมาสรวมกันจึงเกิดเป็นเสียงคำว่า “โอม” (AUM หรือ Om) เสียงโอมมักเป็นคำนำหน้าในบทสวดมนต์ภาวนาอยู่เสมอ แต่ความหมายของสัญลักษณ์โอมย่อมมีความแตกต่างกันออกไปตามแต่ละความเชื่อของประเทศนั้น ๆ อาทิ โอมเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของจักรวาล เป็นสิ่งที่ควบคุมสภาวะทั้ง 4 โอมยังเป็นเสียงแห่งสมาธิที่ช่วยกำหนดลมหายใจเข้า-ออก เสียงโอมเป็นพลังสั่นสะเทือนก่อให้เกิดพลังงานจักระ (Chakra) ที่สามารถสัมผัสถึงพลังภายในตนเองและเข้าใจถึงจักรวาล อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายขององค์มหาเทพในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ได้แก่ 1) พระพรหม 2) พระวิษณุ และ 3) พระศิวะ หรือที่เรียกว่า ตรีมูรติ (Trimurati) ถือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้ที่เลื่อมใส ศรัทธาต่อองค์มหาเทพอย่างสูงสุด

ในปัจจุบันสัญลักษณ์โอมได้พัฒนาและมีการดัดแปลงไปใช้ในการตกแต่งสถานที่ ออกแบบเป็นเครื่องประดับ เสื้อผ้า รวมไปถึงการออกแบบตัวอักษรกราฟิกต่าง ๆ เห็นได้ชัดจากรูปแบบลวดลายตัวอักษรสัญลักษณ์โอมในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งลักษณะลายเส้นของสัญลักษณ์โอมทางกายภาพตามหลักโครงสร้างองค์ประกอบทัศนศิลป์ (Structure of Visual Art) และแนวคิดทัศนธาตุ (Visual Element) ประกอบไปด้วย 2 ส่วน ได้แก่ 1) จุด (Dot) มีความหมายว่าเป็นจุดกำเนิดแห่งการเริ่มต้นไปสู่ส่วนอื่น ๆ มีรูปแบบที่เปลี่ยนไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด 2) เส้นโค้ง (Curve Line) ได้แก่ เส้นโค้ง ที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ ลื่นไหล ต่อเนื่อง สุภาพ อ่อนโยน นุ่มนวล ดังนั้นลายเส้นจึงสามารถสื่อสารทางความหมาย แสดงให้เห็นถึงอารมณ์และความรู้สึกได้

เมื่อกล่าวถึงประเด็นการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม พบว่าส่วนใหญ่จะปรากฏในงานการออกแบบทัศนศิลป์ จิตรกรรม สถาปัตยกรรม ประติมากรรม เสียมากกว่า แต่ในมุมมองของสัญลักษณ์โอมที่ถูกนำมาใช้อธิบายผ่านงานนาฏยศิลป์กลับพบอย่างจำกัด ซึ่งเมื่อพิจารณาจากเหตุผลดังกล่าวพบว่า รูปแบบและวิธีการนำเสนอถึงประเด็นของสัญลักษณ์โอมในผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ยังขาดความแปลกใหม่ มักปรากฏในงานนาฏยศิลป์อินเดียในรูปแบบดั้งเดิม

ตามกรอบทางความเชื่อและความหมายของสัญลักษณ์โอมอยู่ ซึ่งอาจยังต้องการความคิดสร้างสรรค์ให้มีความแตกต่างออกจากกรอบเดิมดังที่กล่าวข้างต้น อาจเป็นเพราะสัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์ทางความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จึงมีข้อจำกัดในการสร้างสรรค์งานศิลปะเพียงไม่กี่วิธีทำให้เกิดเป็นข้อผูกมัดเมื่อศิลปินได้ทำการออกแบบสร้างสรรค์งานจากสัญลักษณ์โอมที่มีความเกี่ยวข้องกับความหมายเชิงปรัชญา ความเชื่อและพิธีกรรมทางศาสนาเท่านั้น จนส่งผล ทำให้ผลงานเหล่านั้นมีรูปแบบทางศิลปะที่อยู่ในกรอบที่มีขอบเขตจำกัด

ผู้วิจัยมีประสบการณ์ตรงต่อความเชื่อและความศรัทธาในการบูชาสัญลักษณ์โอม และมีทักษะทางด้านนาฏยศิลป์อินเดีย (Indian Classical Dance) ตลอดจนประสบการณ์การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์อินเดียของผู้วิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เช่น นาฏยศิลป์อินเดียสร้างสรรค์เกี่ยวกับการบูชาเทพเจ้า หรือ พิธีกรรมต่าง ๆ ของประเทศอินเดีย เป็นต้น

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์โอม จึงทำให้ผู้วิจัยมีความต้องการที่จะศึกษาเพื่อหารูปแบบและแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ มาเป็นพื้นฐานในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ให้เกิดความแปลกใหม่อย่างมีสุนทรียภาพ เพื่อเป็นประโยชน์ในการต่อยอดทางการค้นคว้าสู่งานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะ

1.2 คำถามในการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” นี้ มีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ที่ได้แรงบันดาลใจมาจากสัญลักษณ์โอม ดังนั้นผู้วิจัยจึงตั้งประเด็นคำถามลำดับองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ไว้ดังนี้

1.2.1 รูปแบบการแสดงจากงานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ซึ่งสามารถแบ่งประเด็นคำถามตามองค์ประกอบในการแสดงดังนี้

1.2.1.1 การออกบทการแสดง

1.2.1.2 การออกแบบลีลา

1.2.1.3 การคัดเลือกนักแสดง

1.2.1.4 การออกแบบดนตรี

1.2.1.5 การออกแบบอุปกรณ์ในการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.2.1.6 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

1.2.1.7 การออกแบบพื้นที่เวที

1.2.1.8 การออกแบบแสง

1.2.2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งาน “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ซึ่งสามารถแยกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1.2.2.1 การคำนึงถึงสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

1.2.2.2 การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

1.2.2.3 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์

1.2.2.4 การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์

1.2.2.5 การคำนึงถึงการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์

1.2.2.6 การคำนึงถึงแนวคิดพหุวัฒนธรรม

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3.1 เพื่อแสวงหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

1.3.2 เพื่อแสวงหาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู”

1.4.1 ต้องการสร้างสรรค์และหาแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในแนวทางของการนำเสนอศิลปะสร้างสรรค์ภายใต้ความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

1.4.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารและตัวอย่างของผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ตั้งปีพ.ศ. 2552-2562 ในช่วงเวลานี้เป็นหลัก

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยได้นำสัญลักษณ์โอมมาเป็นเพียงแค่แรงบันดาลใจเพื่อที่จะนำไปสู่การ

สร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะเพื่อศิลปะ ที่มิได้ให้ความสำคัญกับการสื่อสารเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในความหมายของสัญลักษณ์โอมทั้งหมด

1.6 เครื่องมือในการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยได้เลือกเครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1.6.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำราและบทความวิชาการต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ทั้งนี้เอกสารเรื่องนี้มีน้อยมาก ผู้วิจัยจึงได้หาข้อมูลเพิ่มเติมด้วยวิธีอื่น เช่น การสัมภาษณ์ การเก็บข้อมูลลงพื้นที่ภาคสนาม การเข้าสัมมนาทางวิชาการ เป็นต้น

1.6.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขาทั้งในด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม และศิลปะการแสดงในแต่ละด้าน ข้อมูลที่ได้มาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม โดยแยกประเด็นดังต่อไปนี้

1.6.2.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม

1.6.2.2 ข้อมูลที่เกี่ยวกับทฤษฎี แนวคิดทางองค์ประกอบศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม

1.6.2.3 ข้อมูลเกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.6.3 สื่อสารสารเทศอื่น ๆ

ศึกษาสื่อสารสนเทศอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” และการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ทั้งในประเทศและต่างประเทศ เช่น

1.6.3.1 การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง วีระบุรุษแห่งอันดามัน ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี

1.6.3.2 การแสดงพิธีเปิด-ปิด การแข่งขันกีฬาเอเชียนเกมส์ ครั้งที่ 13 ปี พ.ศ.2541 ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี

1.6.3.3 การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยชุด “พระมหาชนก” ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี

1.6.3.4 การแสดง ชุด Kaash ของ Akram Khan

1.6.3.5 การแสดง ชุด Cursive ของ Lin Hwai-Min

1.6.3.6 งานวิจัย เรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (2557), ผู้วิจัย คือ ธรากร จันทนะสาโร

1.6.3.7 งานวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพระพุทธศาสนา (2554), ผู้วิจัย คือ กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์

1.6.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

ศึกษาข้อมูลเกี่ยวการสร้างงานจากแนวคิดสัญลักษณ์โอม ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ศึกษาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่มีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอมและการใช้จุดและลายเส้นในการออกแบบการแสดง โดยการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลและร่วมกิจกรรม ศิลปะการแสดง นาฏยศิลป์ กับสถาบันต่าง ๆ เช่น ชมรมเทวสถานศาสนาพราหมณ์-ฮินดู กลุ่มศิลปะการแสดง นาฏยศิลป์ งานแสดงต่าง ๆ เป็นต้น โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.6.4.1 ศึกษาพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ณ เทวสถานทั้งในประเทศไทยและประเทศอินเดีย

1.6.4.2 ศึกษาข้อมูลจากเทศกาลในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

1.6.4.3 ศึกษาข้อมูลจากโครงการวิชาการที่เกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

1.6.4.4 ศึกษาข้อมูลผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

1.6.5 ประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยที่เคยผ่านมา

ผู้วิจัยได้มีประสบการณ์ตรงทางด้านนาฏศิลป์อินเดีย โดยได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์อินเดียเป็นเวลา 10 ปีจาก MR. KALAVANDRALAM VENKIT, MRS. SUWEENART STAND, MISS SARINYA EMRADEE ผู้วิจัยได้ศึกษานาฏศิลป์อินเดีย (Indian Classical Dance) ได้แก่ 1) กถัก (Kathak) 2) กถักฬิ (Kathakali) 3) ภารตะนาฏยัม (Bharatanatyam) และ 4) กุจิปดิ (Kuchipudi) ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ และ มีกระบวนการคิดท่าทางต่าง ๆ ที่สามารถสอดคล้องกับความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ได้เป็นอย่างดี

1.6.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

เกณฑ์มาตรฐาน คือ สิ่งที่แสดงถึงคุณสมบัติทั้งผลงานและตัวของศิลปิน ซึ่งเบื้องต้นได้มีการศึกษาโดย วิชชุตา วุธาทิตย์ ดังนั้นผู้วิจัยคาดว่าจะนำมาใช้ในการประเมินผลการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเพื่อให้มีคุณภาพตามเกณฑ์มาตรฐานเหล่านั้น

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 ได้รูปแบบผลงานทางนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

1.7.2 ได้แนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

1.7.3 ทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในเรื่องของสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

1.8 เค้าโครงของงานวิจัย

ในการนำเสนอผลงานวิทยานิพนธ์ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” จำแนกรายละเอียดแบ่งออกเป็น 5 บท ดังต่อไปนี้

บทที่ 1 บทนำ ประกอบด้วยความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ และเค้าโครงของงานวิจัย

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย อารัมภบท นิยามศัพท์เฉพาะ สัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน และความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยที่สร้างผลงานอันเกี่ยวข้องกับโอมในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ทั้งในประเทศและนานาชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัยแบบสร้างสรรค์ ประกอบด้วยรูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย และการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูลและกระบวนการสร้างสรรค์งาน ประกอบด้วยการวิเคราะห์ข้อมูล โดยวิเคราะห์จากองค์ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ 8 ประการ ดังนี้ 1) บทบาทการแสดง 2) การออกแบบลีลา 3) การคัดเลือกนักแสดง 4) การออกแบบเสียงดนตรี 5) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง 6) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 7) การออกแบบพื้นที่ และ 8) การออกแบบแสง หลังจากนั้นมาสรุปเป็นประเด็นแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์

บทที่ 5 บทสรุป ประกอบไปด้วย 1) ผลงานการแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” และ 2) แนวคิดที่ได้หลังจากการ

สร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไป

1.9 สรุปบท

ในบทที่ 1 ที่ผ่านมาผู้วิจัยได้นำเสนอความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัยวัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ และเค้าโครงของงานวิจัย สำหรับเนื้อหาบทที่ 2 ผู้วิจัยนำเสนอเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำเสนอนิยามศัพท์เฉพาะ สัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน และความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ซึ่งจะกล่าวอย่างละเอียดในบทถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 อารัมภบท

ในบทที่ 1 ผู้วิจัยได้นำเสนอประกอบด้วยความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัยวัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ และเค้าโครงของงานวิจัย ส่วนในบทที่ 2 นี้ผู้วิจัยจะนำเสนอสาระสำคัญของเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประกอบไปด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ สัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน และความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงตามลำดับดังนี้

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ

ในงานวิจัยครั้งนี้มีคำศัพท์เฉพาะทางด้านนาฏยศิลป์ที่จะต้องทำความเข้าใจให้ตรงกัน ผู้วิจัยจึงได้นำคำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย มาอธิบาย ดังต่อไปนี้

2.2.1 นาฏยศิลป์

นาฏยศิลป์ในงานวิจัยเล่มนี้ หมายถึง การเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้สรีระของร่างกาย หรือบางคนเรียกว่า “ระบำ รำ เต้น” กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ให้อธิบายคำจำกัดความของคำว่า นาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> นาฏยศิลป์ คือ การฟ้อนรำที่เป็นมูลรากฐานเกิดจากวิสัยของสัตว์จะแสดงอารมณ์ให้ปรากฏเป็นกิริยาท่าทางออกมา ซึ่งนับเป็นขั้นตอนเริ่มต้นของการฟ้อนรำ ต่อมาผู้คนทั้งหลายได้แทนความหมายของท่าทางที่แสดงออกมาจนกลายเป็นภาษาอย่างหนึ่ง เมื่อประสงค์อารมณ์สิ่งใดก็จะแสดงท่าทางนั้นออกมา จนเกิดเป็นท่าทางที่เป็นแบบแผนจนกลายเป็นขั้นตอนของกระบวนการฟ้อนรำเกิดขึ้น เกิดมีผู้ที่ฉลาดนำเอาท่าทางเหล่านั้นมาเรียงร้อยติดต่อกันจนกลายเป็นกระบวนการฟ้อนรำที่ตราตรึงใจคน ซึ่งสิ่งที่กล่าวมานี้เป็นสามัญของมนุษย์ทุกชาติทุกภาษา จนในที่สุดจึงกลายเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเพณี วัฒนธรรมสืบต่อกันมาของประเทศนั้น ๆ (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 10)

ส่วนนาฏยศิลป์มีบทบาททำให้มนุษย์ต้องแสดงออกถึงความศรัทธาผ่านการแสดงออกทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย เพื่อเป็นการบวงสรวงบูชาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือจนหล่อหลอมเกิดเป็นวัฒนธรรมประเพณีเมื่อสิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นจะมีการเผยแพร่สู่พื้นที่อื่น ๆ ดังจะเห็นได้จากความเชื่อของวัฒนธรรมอินเดียมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมประเพณีในประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ “นาฏยศิลป์ในประเทศอินเดียมีความเชื่อว่าเกิดจากการร่ายรำของพระศิวะปางนาฏราช (เทพแห่งการร่ายรำ) โดยมีมูลเหตุของการร่ายรำในความเชื่อที่ว่า การสร้างสรรค์และการทำลายในจักรวาลมาจากการร่ายรำและการเคลื่อนไหวร่างกายของพระศิวะ” (ปัญญา เทพสิงห์, 2548: 55) จากมูลเหตุทางความเชื่อดังกล่าวนี้จึงมีการสืบทอดเป็นตำรานาฏยศาสตร์อินเดีย โดยมีท่าทางทั้งหมดกรณะ 108 ท่า โดยจำหลักไว้ที่วัดจิดัมบรัม ทมิฬนาดู โดยการบันทึกท่ารำนี้เชื่อว่าพระพิฆเนศกับพระภรตมุนีเป็นผู้บันทึก ดังนั้นในศาสตร์ ทางนาฏยศิลป์จึงเคารพบูชาพระพิฆเนศกับพระภรตมุนีเป็นบรมครูอีกด้วย อีกทั้งลักษณะของพระศิวะปางนาฏราชจะมีขอบเปลวไฟหมุนเวียนเป็นวงกลมรอบกายแสดงให้เห็นถึงพลังที่เกิดจากการเคลื่อนไหวลีลาโดยการใช้แรงเหวี่ยงอย่างรวดเร็ว

จากที่กล่าวมา “นาฏยศิลป์” หรือ “ระบำ รำ เต้น” เกิดจากความเชื่อในพิธีกรรมบูชาสิ่งที่เหนือธรรมชาติ มีการถ่ายทอดและถูกพัฒนาต่อมาเป็นวัฒนธรรมประเพณีที่สืบต่อมา ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะของประเทศนั้น ๆ โดยการเคลื่อนไหวลีลาจะมีเสียงเพลงและเสียงดนตรีเป็นตัวประกอบจังหวะ อีกทั้งคำว่านาฏยศิลป์ยังรวมไปถึงการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดผ่านท่าทางการเคลื่อนไหวลีลาของร่างกาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2.2 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์

หมายถึง ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีการประดิษฐ์คิดค้นขึ้นมาใหม่ โกวิท ประวาลพฤกษ์ ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ หมายถึง ผลงานที่ใช้ทักษะวิธีการคิดค้นทำให้เกิดสิ่งใหม่ที่ไม่เคยเกิดมาก่อนและไม่ซ้ำแบบใคร โดยสร้างขึ้นด้วยอารมณ์ความรู้สึกในทางศิลปะและถ่ายทอดผ่านการเคลื่อนไหวของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย อย่างประณีต อ่อนช้อย จนเกิดความงดงามวิจิตรบรรจง ซึ่งต้องสร้างสรรค์ให้สมบูรณ์และเหมาะสมตามองค์ประกอบของนาฏศิลป์เพื่อให้การแสดงนาฏศิลป์เกิดคุณค่าและ

สามารถสร้างความบันเทิง สุนทรียภาพความจรรโลงใจ สะท้อนเหตุการณ์ที่เกิดในกระแสปัจจุบัน และสามารถสร้างความเพลิดเพลินใจให้แก่ผู้ชมได้ (โกวิท ประวาลพฤกษ์, 2544: 88)

ส่วน อุษา สบฤกษ์ ได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ หมายถึง การคิดประดิษฐ์ท่าทางการร่ายรำ โดยผ่านกระบวนการคิดในการสร้างสรรค์ มีการฝึกฝนปฏิบัติขั้นตอน ดังนี้ เริ่มจากขั้นศึกษาเนื้อหาของเรื่องที่จะสร้างสรรค์ ขั้นฝึกปฏิบัติการ ขั้นฝึกการสังเกตการณ์ วิเคราะห์และสังเคราะห์ จนมาถึงขั้นในการออกแบบสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหวที่มีความอิสระ นำเสนอเป็นผลงานและสามารถสรุปและนำมาประเมินผลได้ (อุษา สบฤกษ์, 2545: 14-15)

จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คือ ผลงานทางนาฏยศิลป์ที่มีการประดิษฐ์คิดค้นขึ้นมาใหม่ที่ไม่เคยเกิดมาก่อนและไม่ซ้ำแบบของใครโดยผ่านกระบวนการคิดในการสร้างสรรค์

2.2.3 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

ในงานวิจัยเล่มนี้ หมายถึง รูปแบบของการแสดงที่มีแนวคิดที่หลากหลาย ขึ้นอยู่กับความคิดของศิลปินในสมัยนั้น แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ

นาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) กับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) มีความใกล้เคียงกันโดยเฉพาะในรูปแบบการเต้นรำแนวใหม่ ซึ่งมีอิทธิพลในช่วงต้นคริสต์ตวรรษที่ 19 อันมีความหมายโดยนัย คือ “กบฏแห่งคลาสสิก” โดยเริ่มจากด้านแนวคิด รูปแบบและลีลาการเคลื่อนไหวก็มีการพัฒนาและมีความแตกต่างอย่างชัดเจน มีการนำสถานการณ์หรืออารมณ์ของมนุษย์ในปัจจุบัน มาใช้เป็นแนวคิดในการเต้นรำ ศิลปินในยุคนี้ที่โดดเด่น ได้แก่ มาธา เกรแฮม (Martha Graham) ก็ได้ออกแบบสร้างสรรค์การเคลื่อนไหวลีลา

ที่มีแนวคิดมาจากปัญหาด้านจิตใจของมนุษย์ (Ambrosio, 1997: 64 อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 16)

จากทรรศนะของแอมโบรสิโอ (Ambrosio) ที่กล่าวมาข้างต้นมีความสอดคล้องกับ ธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายของคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัยในข้อความตอนหนึ่งไว้ว่า

> นาฏยศิลป์ร่วมสมัย หมายถึง การเต้นรำที่ผสมผสานแนวคิด รูปแบบ วิธีการ และนำมาผสมผสานอย่างกลมกลืนเหมาะสม แนวคิดที่ได้อาจได้อิทธิพลจากนาฏยศิลป์ตะวันตกหรือการอาศัยแนวคิดจากของนาฏยศิลป์ในยุคสมัยใหม่ต่าง ๆ นอกจากนี้ยังรวมถึงผลงานนาฏยศิลป์ในอดีตที่มีการนำกลับมาสร้างใหม่ ซึ่งอาจเป็นการปรับปรุงให้สอดคล้องกับสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัย รูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยต้องมีความสดใหม่ในสาระสำคัญที่ต้องการนำเสนอ โดยให้ความสำคัญในการสื่อสารระหว่างผู้ชมกับผู้แสดงอยู่เสมอ (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 18)

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ที่เป็นที่อิทธิพลในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษ 19 เป็นต้นมา ศิลปินในยุคนี้ที่โดดเด่น ได้แก่ มาธา เกรแฮม (Martha Graham) โดยมีแนวคิดการสร้างสรรค์เป็นไปในรูปแบบใหม่อาจเป็นการนำงานนาฏยศิลป์ในอดีตนำมานำเสนอเรียงร้อยสร้างสรรค์เป็นงานใหม่ โดยการแสดงจะให้ความสำคัญกับความกลมกลืนเพื่อตอบรับกับยุคสมัยนั้น โดยอาจมีการยกเหตุการณ์หรือสถานการณ์ในปัจจุบันมาสอดแทรกและนำเสนอผ่านการแสดง เพื่อสะท้อนทางแนวความคิดของศิลปินในยุคนั้น

2.2.4 นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ในงานวิจัยเล่มนี้ คือ รูปแบบการแสดงทางนาฏยศิลป์ที่ปฏิเสธความเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ดังที่ จุติกา โกศลเหมมณี ได้อธิบายถึงแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่มีอิทธิพลสู่วงการศิลปะรวมถึงนาฏยศิลป์ไว้ดังนี้

> แนวคิดหลังสมัยใหม่ หรือที่เรียกว่า โพสโมเดิร์น (Post-Modern) เป็นการต่อต้านลัทธิสมัยนิยม (Modernism) เป็นแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ

ใหม่ ๆ ด้วยการคงเหลือไว้เพียงโครงสร้างของผลงานศิลปะนั้น ๆ และมักมีการใช้สัญลักษณ์อันเป็นตัวแทนของแนวความคิดมาใช้เป็นสื่อเพิ่มเติม อีกทั้งในยุคปัจจุบันก็พบว่า แนวความคิดหลังสมัยใหม่นี้ได้แพร่กระจายไปยังศิลปะแขนงอื่น ๆ มากขึ้นไม่เว้นแม้กระทั่งงานนาฏยศิลป์ แนวคิดดังกล่าวมีผลต่อเนื่องไปจนถึงหลังเสร็จสิ้นสงครามโลกครั้งที่ 2 การสร้างสรรค์งานศิลปะจึงต้องอาศัยกฎเกณฑ์มากยิ่งขึ้น มีกรอบที่ชัดเจนและองค์ประกอบที่เล็กและมีความแคบลงจนเกือบกลายเป็นเพียงแค่ศิลปะกระแสหลักเท่านั้น ทำให้เกิดศิลปะกระแส มินิมอลลิสม์ (Minimalism) คือ การกลับไปสู่ความเรียบง่ายที่สุด (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 79-80)

อีกทั้ง ธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวถึง เบเนสและคาร์โรลล์ (Banes and Carroll) ในการแสดงความคิดเห็นของคำว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้ดังนี้

นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ไม่ได้มีท่าทางที่เป็นมาตรฐานสากลหรือมีบันทึกการเคลื่อนไหวลีลาไว้ แต่ลีลาของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นั้น คือ เป็นการเคลื่อนไหวในแบบชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ดังนั้นการเคลื่อนไหวแนวนี้จึงอยู่ในรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้บ้างในบางโอกาส ถือเป็นสัญญาณบางอย่างที่แสดงภาระผูกพันของนาฏยศิลปิน นอกจากนี้การเคลื่อนไหวยังมุ่งเน้นไปที่การแสดงออกอย่างธรรมชาติและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ถือเป็นการปฏิเสธรูปแบบของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 18)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนในมุมมองของนราพงษ์ จรัสศรี ยังให้คำจำกัดความของคำว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้อย่างลึกซึ้งดังนี้

นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) จะให้ความสำคัญกับสิ่งที่แตกต่าง คลุมเคลือระหว่างสิ่งของ วัตถุ ดนตรี เครื่องแต่งกาย วัฒนธรรมประเพณี หรือ รูปแบบการเต้นประเภทต่าง ๆ ที่แตกต่างกันคนละทวีปสามารถนำ มารวมและจัดวางรวมกันทำให้เกิดงานสร้างสรรค์งานใหม่ขึ้น โดยไม่คำนึงถึง ความกลมกลืน เช่น

> การใช้เครื่องดนตรีของชาติหนึ่งนำมาเสนอให้นักแสดงอีกชาติหนึ่งประกอบทำการแสดง ดังนั้นงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จึงปฏิเสธอุดมการณ์คติความเชื่อแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย โดยไม่เน้นความกลมกลืน (Harmony) กับ ความชัดเจน (Clarify) และต้องเป็นงานสร้างสรรค์สิ่งที่เกิดขึ้นใหม่อย่างมีความหมาย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2561)

ดังนั้น นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) คือ รูปแบบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ที่ปฏิเสธอุดมการณ์คติความเชื่อแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย จะให้ความสำคัญกับสิ่งที่แตกต่างโดยไม่คำนึงถึงความกลมกลืน ในการเคลื่อนไหวยังมุ่งเน้นไปที่การแสดงออกอย่างธรรมชาติ รูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มักมีการใช้สัญลักษณ์อันเป็นตัวแทนของแนวความคิดมาใช้เป็นสื่อสารในการแสดง

2.2.5 ความคิดสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์ คือ เป็นกระบวนการคิดประเภทหนึ่งที่มีการสร้างประเด็นใดประเด็นหนึ่งขึ้นมาใหม่ให้มีความแตกต่างไปจากเดิม ทอร์แรนซ์ ได้อธิบายความหมายของคำว่าความคิดสร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

> ความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการทางประสาทสัมผัสที่มีความฉับไวต่อการแก้ปัญหาต่อสิ่งที่มีความบกพร่อง ต่อสิ่งที่หายไป ฯลฯ เป็นความสามารถในการแยกแยะสิ่งที่มีความยุ่งยาก ซับซ้อน วุ่นวาย โดยการค้นหาวิธีการแก้ไขปัญหาการคาดเดาหรือมีการกำหนดสมมติฐานในสิ่งที่เกิดขึ้น ด้วยการทดสอบหรือทดลองแบบบ่อยครั้ง และท้ายสุดจึงสามารถสื่อสารกับผลลัพธ์ที่ปรากฏของสิ่งนั้น (Torrance, 1975: 663 อ้างถึงใน วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 146)

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ให้ความหมายของคำว่า ความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า

> ความคิดสร้างสรรค์ มักเป็นการกล่าวถึงสิ่งที่สัมพันธ์กับการมีอิสรภาพวิธีการคิดค้นสิ่งใหม่ และเลยไปถึงสังคมอุตสาหกรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์มวลวัตถุ อย่างไรก็ตามการกล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ มิได้สัมพันธ์แต่เพียงการผลิตวัตถุเท่านั้น

แต่ความคิดสร้างสรรค์ได้เกิดความกว้างขวางไปสู่การดำรงชีวิต ศิลปกรรม รวมทั้งการเลือกสรรอีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 145)

ดังนั้น “การคิดสร้างสรรค์” ผู้วิจัยจึงสรุปว่า เป็นกระบวนการทางความคิดที่ควบคู่มากับสังคมตะวันตกและตะวันออก โดยให้ความสัมพันธ์กับการมีอิสรภาพวิธีการคิดค้นสิ่งใหม่ อาจเกิดจากการแก้ปัญหาต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่มีความบกพร่องจนทำให้เกิดผลลัพธ์ของการแก้ไขปัญหานั้น ซึ่งเป็นเครื่องมือในการค้นหาสิ่งใหม่สู่ความก้าวหน้าของศาสตร์ศิลปะทุกแขนง ๆ อีกทั้งความคิดสร้างสรรค์นี้จะต้องก่อให้เกิดคุณประโยชน์ คุณค่าต่อสังคม วัฒนธรรมและประเทศชาติได้เป็นอย่างดี

2.2.6 สัญลักษณ์โอม

สัญลักษณ์โอมในที่นี้ หมายถึง สัญลักษณ์แทนความเชื่อศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่สามารถพบเห็นได้ตามศิลปะอินเดียทุกแขนง ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว ได้ให้ทรรศนะถึงสัญลักษณ์โอม ไว้ดังนี้

> การที่จะเกิดเป็นสัญลักษณ์โอมบนตัวอักษรเทวนาครีได้นั้น คำว่า “โอม” เกิดจากการเปล่งเสียงพยางค์อันศักดิ์สิทธิ์ที่มีมาตั้งแต่สมัยยุคพระเวท ถูกบันทึกอยู่ในคัมภีร์อุปนิษัทส่วนท้ายของคัมภีร์พระเวท ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 4 หมวด ได้แก่ ฤคเวท ยชุรเวท สามเวท และ อาถรรพเวทถือว่าเป็นเป้าหมายอันสูงสุด การเปล่งเสียงโอมแต่ละครั้งจะเกิดการสั่นสะเทือนของร่างกายผ่านสมองไปสู่จิตวิญญาณซึ่งนำพาชีวิตไปสู่การควบคุมบังคับใจตนเองให้เกิดสมาธิและสติปัญญา ใครก็ตาม ที่เรียนรู้เข้าใจแก่นแท้ของคำว่า “โอม” จะสามารถเข้าถึงอาตมันหรือเรียกว่า บรรลุโลกแห่งพรหม (ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว, สัมภาษณ์, 15 ธันวาคม 2560)

นอกจากนี้ สุชาติ กิจชัยพร ได้ให้ทรรศนะถึงสัญลักษณ์โอมไว้ว่า

> สัญลักษณ์โอม เป็นการรวมพยางค์อันศักดิ์สิทธิ์ ที่เกิดจากตัวอักษรเทวนาครี 3 ตัว ได้แก่คำว่า มะ อะ และ อุ มารวมกันจนเกิดเป็นคำว่า “โอม” ซึ่งต่อมาสัญลักษณ์โอมนำมาใช้แทนเครื่องหมายของคำว่า “ตรีมูรติ” ซึ่งแปลว่า มีรูป 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อันหมายถึง พระผู้เป็นเจ้าทั้งสามพระองค์ อันเป็นสัญลักษณ์อันศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งเราจะพบเห็นสัญลักษณ์โอม เป็นตัวอักษรเทวนาครี (ॐ) อันหมายถึง พระผู้เป็นเจ้าทั้งสามพระองค์ ได้แก่ พระพรหม (ผู้สร้าง) พระวิษณุ (ผู้รักษาปกป้องดูแล) พระศิวะ (ผู้ทำลาย) (สุชาติ กิจชัยพร, 2545: 41-42)

ดังนั้นสัญลักษณ์โอมที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงขอสรุปประเด็นสำคัญสัญลักษณ์โอมที่ไว้ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ไว้ว่า สัญลักษณ์โอมมีที่มากำเนิดมาจากเสียงแห่งพลังอันศักดิ์สิทธิ์ที่บริสุทธิ์ปรากฏหลักฐานอยู่ในคัมภีร์อุปนิษัทเป็นสัญลักษณ์ที่มีบทบาทและความสำคัญต่อความเชื่อวัฒนธรรมอินเดีย โดยสัญลักษณ์โอมประกอบไปด้วยอักษรเทวนาครี ประกอบด้วย 3 คำ ได้แก่ มะ(M) อะ (A) อุ (U) มารวมกันเป็นคำว่า “โอม” โดยมีความหมายถึงพลังแห่งจักรวาล ด้วยการควบคุมของทั้งสามมหาเทพ ได้แก่ ได้แก่ พระพรหม (ผู้สร้าง) พระวิษณุ (ผู้ปกป้องดูแล) พระศิวะ (ผู้ทำลาย) ในความเชื่อของลัทธิตรีมูรติ

2.2.7 ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู หมายถึง ศาสนาประจำชาติของประเทศอินเดีย ที่มีอิทธิพลทางความเชื่อและวิถีชีวิตของผู้คนที่นับถือ ความเชื่อของศาสนาพราหมณ์และศาสนาฮินดูมีความสืบเนื่องต่อกัน สาวิตรี เจริญพงศ์ ได้ให้ทรรศนะถึงศาสนาพราหมณ์ ไว้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ศาสนาพราหมณ์ มีที่มามาจากคัมภีร์พระเวทที่มีความเก่าแก่และสำคัญที่สุด คือ คัมภีร์ฤคเวท ซึ่งไม่มีการบันทึกเป็นตัวอักษรแต่เป็นการท่องจำสืบทอดกันมาในหมู่พวกพราหมณ์ ดังนั้นเนื้อหาในคัมภีร์ฤคเวทจึงเป็นเรื่องบทสรรเสริญและการบูชาเทพเจ้า บุคคลที่มีความสำคัญสูงสุด คือ พราหมณ์ เพราะ เป็นผู้สามารถทำพิธีกรรมบูชาเทพได้ ซึ่งเป็นผู้รู้แบบแผนนี้มีความจำกัดอยู่ในเฉพาะในกลุ่มพวกพราหมณ์ ดังนั้นพราหมณ์จึงมีบทบาทสำคัญในสังคมเป็นอย่างมากถึงขั้นเป็นวรรณะที่สูงสุดในยุคสมัยนั้น (สาวิตรี เจริญพงศ์, 2558: 167-168)

ส่วน เชษฐ์ ติงสัญชลี ได้ให้ทรรศนะถึงความหมายศาสนาฮินดู ไว้ว่า

ศาสนาฮินดู มีพัฒนาการที่สืบเนื่องมาจากศาสนาพราหมณ์ หรือศาสนา พระเวทสู่ศาสนาฮินดูในปัจจุบัน โดยมีคัมภีร์อุปนิษัทซึ่งเป็นแนวคิดปรัชญา โดยเน้นหนทางที่จะทำให้มนุษย์สามารถค้นพบความเป็นจริงแห่งชีวิตได้ด้วยตนเอง ซึ่งสมมติพลังอันยิ่งใหญ่ 3 ประการของจักรวาล คือ การสร้าง การปกป้องดูแล และการทำลาย จึงเกิดเป็นการเรียกเทพเจ้าทั้ง 3 พระองค์ ได้แก่ พระพรหม พระวิษณุ พระศิวะ ว่า ตรีมูรติ ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นจากคัมภีร์ปุราณะที่เขียนไว้ช่วงสมัยมฤราจนถึงสมัยคุปตะ แท้จริงเทพเจ้าเหล่านี้คือ ภาคปรากฏของพระเป็นเจ้าเพียงองค์เดียว คือ ปรมาตมัน (บรม อาตมัน) เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองและเป็นผู้สร้างจักรวาล เป็นสิ่งที่สมบูรณ์ (The Absolute) เป็นที่มาของสรรพสิ่งในจักรวาล ที่มาของธรรมชาติ สิ่งมีชีวิตในโลกและจักรวาล ซึ่งสามารถอธิบายปรัชญาของมนุษย์แบ่งได้เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นร่างกาย และส่วนที่เป็นจิตวิญญาณ (อาตมัน) (เชษฐ์ ติงสัญชลี, 2558: 24)

อีกทั้งกิตติ วัฒนะมหาตม์ ได้ให้ทรรศนะถึงอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ไว้ดังนี้

ศาสนาพราหมณ์และศาสนาฮินดู รวมถึงอารยธรรมอินเดียได้ปรากฏขึ้นในเอเชียแปซิฟิกตั้งแต่สมัยพุทธศตวรรษที่ 7 และถือเป็นบ่อเกิดของอารยธรรมสำคัญ เช่น ฟูนัน ทวารวดี ศรีวิชัย ชวา ศรีเกษตร พุกาม รามัญ จัมปา เจนละ ขอม สุโขทัย ล้านนา ล้านช้าง และอยุธยา ซึ่งกลายมาเป็นประเทศไทย พม่า ลาว เขมร เวียดนาม อินโดนีเซียในปัจจุบัน โดยเฉพาะประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ทั้งในด้านภาษา ขนบธรรมเนียมประเพณีอีกด้วย (กิตติ วัฒนะมหาตม์, 2542: 27)

ดังนั้นคำจำกัดความของศาสนาพราหมณ์–ฮินดูที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงขอสรุปประเด็นสำคัญในการวิจัยครั้งนี้ไว้ว่า ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มีกำเนิดมาจากประเทศอินเดีย โดยศาสนาพราหมณ์เริ่มเกิดก่อนโดยหัวใจหลักของศาสนาเน้นการบูชาเทพเจ้าและพิธีกรรม โดยผู้ที่มีอิทธิพลในยุคนี้ คือ วรรณะพราหมณ์ ในเวลาต่อมาศาสนาฮินดูได้เกิดขึ้น ซึ่งมีความสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องและมีความอิทธิพลทางความเชื่อมาจากศาสนาพราหมณ์ แต่พิธีกรรมของผู้ที่นับถือมีความเข้าถึงง่ายขึ้นมากกว่า โดยแก่นแท้ของศาสนามุ่งเน้นให้ผู้คนนับถือเข้าใจในปรัชญาการดำรงชีวิตของมนุษย์ ที่เรียกว่า พรหมัน เมื่อเข้าใจในความสมบูรณ์ของธรรมชาตินั้นถือเป็นการบรรลุความหลุดพ้นบรรลุถึงขั้นโมกษะ ซึ่งศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มีอิทธิพลต่อวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ ศาสนา ภาษา ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อีกด้วย

2.3 สัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

สัญลักษณ์โอม (ॐ) มีบทบาทและความสำคัญต่อความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อันเป็นบทส่วนสุดท้ายของทุกคัมภีร์ในแต่ละพระเวท สัญลักษณ์โอมได้เกิดมาจากเสียงศักดิ์สิทธิ์ที่บริสุทธิ์ในศาสนาพราหมณ์ แต่นำมาสร้างเป็นสัญลักษณ์ที่มาจากอักษรเทวนาครีในสมัยรุ่งเรืองของศาสนาฮินดู ความหมาย ความเชื่อ และความสำคัญของสัญลักษณ์โอมจึงมีความหมายที่หลากหลายเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาและขึ้นอยู่กับแต่ละวัฒนธรรมที่แตกต่างกันออกไป ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอม โดยสรุปเป็นสาระสำคัญ ดังต่อไปนี้

2.3.1 ความหมายและความสำคัญของสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญลักษณ์โอมโดยทั่วไปว่าเป็นคำศักดิ์สิทธิ์และทรงพลัง เป็นสัญลักษณ์แห่งความสุขอันยิ่งใหญ่ การเปล่งเสียงด้วยคำว่า “โอม” ถือเป็นการชำระจิตใจให้บริสุทธิ์ เห็นได้จากบทสวดมนต์ของเทพทุกพระองค์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จะขึ้นต้นด้วยคำว่า "โอม" เสมอ ดังที่ บัณฑิตพราหมณ์นาถดิวเวดิ (Pandit Brahmanand Dwivedi) ได้กล่าวถึงความสำคัญของสัญลักษณ์โอมในศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ไว้ว่า

> โอมมีความสำคัญอันสูงสุดของวัฒนธรรมอินเดียและศาสนาพราหมณ์– ฮินดู ถ้าไม่มีโอมถือว่าไม่มีการเกิดสรรพสิ่งในจักรวาล จะสังเกตได้ว่าเวลาเราสวดมนต์ ทำพิธีกรรมทุกบทสวดก่อนนำหน้าต้องมีคำว่า “โอม” เสมอ คำว่าโอมจึงเป็นคำที่ศักดิ์สิทธิ์เวลาการเอ่ยนามของเทพเจ้า ทุกคัมภีร์ต้องมีโอมเป็นจุดเริ่มต้น และทุกการบทสวดของคัมภีร์พระเวท เช่น โอมคเณศายา นะมะฮะ เมื่อพูดถึงสัญลักษณ์โอม ต้องนึกถึง 3 มหาเทพ ได้แก่ พระพรหม พระวิษณุ และพระศิวะ แต่ต้องเข้าใจว่าผู้ใดให้พลัง หน้าที่ ผู้ใดให้บารมี คือ โอม หรือเรียกว่า ปรมาตมัน (พรหมัน) การเกิดของสัญลักษณ์โอมจึงมาจากเสียงมาก่อนเป็นตัวอักษร เรียกว่าคัมภีร์ศุรติ คือ เป็นคัมภีร์ที่เชื่อได้ยินมาจากเทพเจ้า แบ่งออกเป็น คัมภีร์ฤคเวท คัมภีร์ยชุรเวท คัมภีร์สามเวท และพัฒนาไปสู่คัมภีร์สมฤติ คือ คัมภร์ที่ได้จากการจดจำและถ่ายทอดมาจากคัมภีร์ศุรติ ได้แก่ คัมภีร์ปุราณะ คัมภีร์พระเวท คัมภีร์อุปนิษัท หลังจากในสมัยโบราณการเรียนการสอนในรูปแบบมุขปาฐะ ต่อมาเกิดมีตัวอักษรเทวนาครี ได้แก่ตัวอักษร มะ อะ อุ มารวมกันจนเกิดเป็นคำว่า โอม แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการ เสียง สู่ตัวอักษรอย่างชัดเจน (บัณฑิตพราหมณ์นาถดิวเวดิ, สัมภาษณ์, 17 ตุลาคม 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อย่างไรก็ตามข้อมูลทางความเชื่อที่มีต่อสัญลักษณ์โอม ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มีความละเอียดในเนื้อหาเชิงลึก ผู้วิจัยจึงได้ตั้งต้นค้นคว้าจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง เพื่อสรุปความหมายของสัญลักษณ์โอมไว้ดังนี้

ภาพที่ 2.1 ภาพสัญลักษณ์โอม
ที่มา: ผู้วิจัย

ธรม์ วิร์ ศิงห (Dharam Vir Singh) ได้กล่าวถึงที่มาของสัญลักษณ์โอม ไว้ดังนี้

AUM / OM คำว่า โอม เป็นเสียงมนตราที่บริสุทธิ์และศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นการรวมเสียงของตัว A U และ M เข้าด้วยกัน เป็นเสียงแห่งจักรวาลที่สะท้อนอดีตปัจจุบันและอนาคตอยู่เหนือกว่ารอบ ๆ ของเวลา ถือเป็นสัญลักษณ์หนทางสู่พรหมัน (Brahman) และเป็นสัญลักษณ์สำคัญของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อีกทั้งเป็นจุดเริ่มต้นของสมาธิ ในตอนเริ่มต้นและจุดจบของบทสวด และในการเริ่มต้นการเล่นโยคะอีกด้วย (Dharam Vir Singh, 2005: 105)

ส่วนสุวินัย ภรณวลัย ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับสัญลักษณ์โอมไว้ว่า

คำว่า “โอม” เป็นภาษาสันสกฤต หมายถึง ทั้งหมด หรือหมายถึงความรู้อันไม่มีขอบเขตจำกัด พลังอำนาจที่ไม่มีที่สิ้นสุดและการปรากฏอยู่ของสรรพสิ่งทั้งปวง “โอม” ยังเป็นศูนย์รวมของคำพูด ความคิดและชีวิตของมนุษย์ที่กำเนิดมาจากจุดเดียวและควรรวมให้ได้ ณ จุดกำเนิดนั้น การเปล่งเสียงโอมด้วยตนเองจะทำให้ได้ผลมากกว่าการฟัง

เป็นเสียงที่เปล่งออกจากภายใน ดังเช่น โยคีโบราณปฏิบัติกันต่อมาทำให้เกิดการสั่นสะเทือนของลิ้นหรือคอ โดยเฉพาะคำว่าโอมเป็นการกระตุ้นธาตุรู้ภายใน กระตุ้นญาณปัญญา ทำให้เกิดความเข้าใจ ทำให้เกิดความหยั่งรู้ที่แท้จริงในบางสิ่งบางอย่าง สุดท้ายปลดปล่อยตนเองออกจากร่างกาย จากความปวดเจ็บหรือความทุกข์ทรมานทางกายภาพ จากความเป็นมนุษย์ไปสู่แสงสว่างหรือไปสู่จิตวิญญาณ (สุวินัย ภรณวลัย, 2553: 5-10)

ทั้งนี้ สถิตธรรม เพ็ญสุข ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับสัญลักษณ์โอม ไว้ว่า

“โอม” ถือเป็นรหัสแห่งการสั่นสะเทือน ดังนั้น การฝึกเปล่งเสียงโอมบ่อย ๆ จะทำให้พลังภายในร่างกายมีความสมบูรณ์ขึ้น ทั้งยังช่วยกระตุ้นสมอง กระตุ้นการไหลเวียนของเลือด กระตุ้นอวัยวะทุกส่วนตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า โอม เป็นเสียงที่อยู่ในระดับโน้ตตัว ซี (C) กระตุ้นจักระที่ 8 เป็นรหัสแห่งจักรวาลหรือการเปล่งแสงออร่าที่อยู่รอบตัวคนเรา (สถิตธรรม เพ็ญสุข, 2558: 89)

รวมไปถึง สุวีนาฏ สแตนท์ (Suweenart Stand) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับสัญลักษณ์โอม ไว้ว่า

การออกเสียงโอม ไม่ใช่เป็นแค่การออกเสียง หรือการสั่นสะเทือนเท่านั้น และไม่ได้เพียงเป็นสัญลักษณ์ แต่รวมถึงจักรวาลทั้งมวล เป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่เราสัมผัส ได้ยินและรู้สึก เป็นทุกสิ่งที่เรารับรู้และเป็นทุกสิ่งที่อยู่นอกเหนือจากการที่เรารับรู้ได้ โอมยังเป็นแก่นแท้ของการดำรงชีวิต เป็นพลังงานอันลี้ลับแห่งจักรวาล เป็นศูนย์รวมของทุกสิ่งที่มีชีวิต และไม่มีชีวิตในจักรวาลทั้งหมด (สุวีนาฏ สแตนท์, สัมภาษณ์, 22 สิงหาคม 2561)

อีกทั้ง ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ ได้กล่าวถึงสัญลักษณ์โอมในทางศาสนวิทยา ไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

> สัญลักษณ์โอม จัดเป็น ศาสนสัญลักษณ์ หรือสัญลักษณทางศาสนาที่มีรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์ของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และเป็นสิ่งที่เคารพบูชา พบเห็นได้จากประติมากรรม สถาปัตยกรรม จิตรกรรมภาพวาดองค์เทวรูปต่าง ๆ จากปรากฏสัญลักษณ์โอมอยู่เสมอ ซึ่งสัญลักษณ์โอมได้ถูกเผยแพร่และมีอิทธิพลสู่ ศาสนาเชน ศาสนาพุทธ อีกด้วยในอารยธรรมอินเดีย (ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, 2558: 16)

จากความหมายและความสำคัญของสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดูดังกล่าวมานี้ผู้วิจัยจึงสามารถสรุปได้ว่า ก่อนเกิดเป็นสัญลักษณ์โอมที่เป็นตัวอักษรเทวนาครี ได้ถือกำเนิดมากจากเสียงอันศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นพลังแห่งการสั่นสะเทือน เสียงโอม เป็นเสียงที่อยู่ในระดับโน้ตตัวซี (C) ที่มีไว้ใช้บริกรรมเพื่อให้เกิดหนทางแห่งสมาธิ ผู้วิจัยจึงคาดว่าจะนำมาใช้ในการออกแบบเสียงดนตรีในการแสดง สัญลักษณ์โอมในยุคแรกมีการเผยแพร่เป็นไปในแบบท่องจำสืบต่อกันมาตามมุขปาฐะ แคในเฉพาะวรรณะพราหมณ์เท่านั้น ต่อมาเริ่มกำเนิดศาสนาฮินดูเกิดขึ้นจึงเริ่มมีพิธีกรรมที่ให้ผู้คนสามัญชนสามารถมีบทบาทร่วมพิธีต่าง ๆ ได้ทำให้เข้าถึงแก่นแท้ของศาสนามากยิ่งขึ้น และในเวลาต่อมามีการบันทึกคัมภีร์พระเวทเป็นตัวอักษร จนได้มีการประดิษฐ์ภาษาเทวนาครี (สันสกฤต) เพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายของเสียงโอม โดยการรวมตัวของตัวอักษรและพยัญชนะ ได้แก่ ตัว อะ (A) อุ (U) และ มะ (M) จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการนำมาสร้างสรรค์ในการออกแบบบทการแสดงในอนาคต อีกทั้งมีการตีความสัญลักษณ์โอมไปตามความเชื่อของตรีมูรติแทนความหมายถึงองค์มหาเทพ 3 พระองค์ ได้แก่ พระพรหมพระวิษณุ และพระศิวะ ดังนั้นสัญลักษณ์โอมจึงเป็นศาสนสัญลักษณ์ที่แทนสิ่งสูงสุดของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.2 องค์ประกอบของสัญลักษณ์โอมที่เป็นตัวอักษรเทวนาครี ในความหมายของลัทธิตรีมูรติ จากความเชื่อของลัทธิตรีมูรติได้นำสัญลักษณ์โอมเป็นพลังขององค์มหาเทพทั้ง 3 พระองค์ ได้แก่ พระพรหม พระวิษณุ และพระศิวะ ดังที่ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์ ได้ให้ทรรศนะถึงตัวอักษรในสัญลักษณ์โอมไว้ว่า

> แนวคิดความเชื่อ อิทธิพล ของสัญลักษณ์โอมเป็นตัวอักษรเทวนาครีโบราณ ได้แก่ ตัวอะ (A) อุ (U) มะ (M) มารวมกันเป็นคำว่า โอม (AUM/OM) ส่วนการตีความมีมุมมองที่ต่างกันบ้างก็ตัวอักษร อะ แทนพระศิวะ ตัวอักษรอุ แทนพระวิษณุ ส่วนตัวอักษร มะ แทนพระพรหม บางความเชื่อก็อธิบายว่าตัวอักษร อะ แทนพระวิษณุ ตัวอักษร อุ แทนพระพรหม ตัวอักษร มะ แทนพระศิวะ การตีความจึงขึ้นอยู่กับลัทธิ

นิกายที่ให้ความหมายตัวอักษรแต่ละตัวที่แตกต่างกัน (ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์, สัมภาษณ์, 13 กันยายน 2561)

รสิตา สินเอกเอี่ยม ได้ให้ทรรศนะถึงตัวอักษรในสัญลักษณ์โอมไว้ว่า

สัญลักษณ์โอมกำเนิดมาจากเกิดจากเสียง เป็นสัญลักษณ์แทนเทพเจ้าทั้ง 3 มหาเทพในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู (ตรีมูรติ) โดยบันทึกอยู่ในคัมภีร์อุปนิษัท อันประกอบไปด้วย 3 ตัวอักษรเทวทาศรี ได้แก่ 1) ตัวอักษร มะ (म) เป็นตัวแทนของพระพรหม หมายถึงผู้สร้าง 2) ตัวอักษร อุ (उ) เป็นตัวแทนของพระวิษณุ หมายถึงผู้ปกป้องดูแล 3) ตัวอักษร อะ (अ) เป็นตัวแทนของพระศิวะ หมายถึงผู้ทำลาย ทั้ง 3 คำนี้ เมื่อมารวมกันจึงปรากฏเป็นรูป (ॐ) หมายถึง ตรีมูรติ นั้นเอง (รสิตา สินเอกเอี่ยม, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

ส่วนนภัทร ไวทิกนันทาธร ได้อธิบายถึงตัวอักษรที่ปรากฏบนสัญลักษณ์โอม ในคัมภีร์อภิธานไว้ว่า

โอมฺ ในภาษาสันสกฤตเป็นคำประเภทอวฺยยศพฺท (ไม่เปลี่ยนแปลงรูปตามอำนาจวิภักตินาม แต่เปลี่ยนพยางค์ท้ายได้บ้างตามการสนธิ) โอมฺ คือ พีชมนตร์ เป็นเมล็ดพันธุ์แห่งมนตร์ที่สำคัญที่สุดท่ามกลางพีชมนตร์ทั้งปวง คัมภีร์อภิธานศัพท์ภาษาสันสกฤต ชื่อ “ศพฺทกลฺปทฺรุมะ” ให้นิยามความหมายของ โอมฺ โดยยกโศฺลกมาอ้างว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

अकारो विष्णुरुद्दिष्ट उकारस्तु महेश्वरः ।
मकारस्तु स्मृतो ब्रह्मा प्रणवस्तु त्रयात्मकः ॥

อกาโร วิษฺณุรุทฺทิษฺฏ อุการสฺตุ มเหศฺวรระ ฯ มการสฺตุ สฺมฺฤโต พฺรหฺมา

ปฺรณวสฺตุ ตฺรยาตฺมกะ ฯ๗

“อันว่าพระวิษณุ ถูกกล่าวถึงแล้วว่าเป็นสระอะ อันว่าพระศิวะ ถูกกล่าวถึงแล้วว่าเป็นสระอุ และ อันว่าพระพรหมถูกระลึกถึงแล้วว่า เป็น พยัญชนะ มฺ ผู้ที่มีทั้งสาม (คือ อะ อุ มฺ) เป็นตัวตน คือ “ปฺรณวะ”(หรือ เสียง “โอมฺ”) คติตรงนี้ต่างจากความเชื่อของ

พราหมณ์ของไทย คือ อะ แทน พระศิวะ และ อุ แทนพระวิษณุ (นภัทร ไวทิกนันทาธร, สัมภาษณ์, 19 สิงหาคม 2561)

จากประเด็นตัวอักษรที่อยู่ในสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู ดังกล่าวมานี้ ผู้วิจัยจึงสามารถสรุปประเด็นสำคัญที่ใช้ในงานวิจัยครั้งนี้ได้ว่า ตัวอักษรที่อยู่ในสัญลักษณ์โอมเป็นตัวอักษรเทวนาครี (สันสกฤต) ประกอบไปด้วย ตัวอักษร มะ อะ อุ เมื่อมารวมกันเกิดเป็นรูปโอม (ॐ) ที่มีความเชื่อในการตีความหมายของตัวอักษรแตกต่างไปหลากหลายอยู่มากขึ้นอยู่ในแต่ละวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา อย่างเช่นทางความเชื่อของไทยให้ความสำคัญกับตัวสะกดของตัวอักษรที่มีความพ้องเสียงตรงกับชื่อ 3 มหาเทพ ได้แก่ มะ แทนพระพรหม อุ แทนพระวิษณุ ส่วน อะ แทนพระศิวะ แต่ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยขอเลือกศึกษาประเด็นสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของตรีมูรติ โดยอ้างอิงตามคัมภีร์อภิธานศัพท์ภาษาสันสกฤต ซึ่งเป็นคัมภีร์มนตราที่สำคัญของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่แทนตัวอักษร มะ (म) คือ พระพรหม เป็นผู้สร้าง แทนตัวอักษร อะ (अ) พระวิษณุแทน เป็นผู้ปกป้องดูแล และแทนตัวอักษร อุ (उ) พระศิวะ แทนผู้ทำลาย เนื่องจากงานวิจัยในครั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จากข้อถกเถียงข้างต้นทำให้วิจัยได้ข้อสรุปที่จะนำไปใช้ในการออกบทการแสดง

2.3.3 อิทธิพลของสัญลักษณ์โอมที่ปรากฏในศิลปวิทยาการ

ประเทศอินเดียถือเป็นดินแดนที่สืบทอดอารยธรรมอินเดียมาตั้งแต่โบราณเป็นที่มาแหล่งกำเนิดของศาสนา ลัทธิ และนิกายต่าง ๆ บนโลก ได้แก่ ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ศาสนาพุทธ ศาสนาเชน เป็นต้น โดยสมัยโบราณมนุษย์ยังต้องพึ่งพาอาศัยสภาพทางธรรมชาติในการดำรงชีวิต และมีการติดต่อค้าขายกัน ทำให้ศิลปวิทยาการแขนงต่าง ๆ ของอินเดียรวมถึงความเชื่อ วัฒนธรรมประเพณี ภาษา และศาสนา ได้มีการเผยแพร่และมีอิทธิพลครอบคลุมอาณาเขตเอเชียใต้และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พบเห็นหลักฐานทางด้านวรรณกรรม จดหมายเหตุ สถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม ฯลฯ ที่สะท้อนความเชื่ออิทธิพลของอารยธรรมอินเดีย ดังที่สาวิตรี เจริญพงศ์ ได้ให้ทรรศนะถึงศิลปวิทยาการอารยธรรมอินเดียไว้ว่า

> ศิลปวิทยาการอินเดีย มิได้เป็นเรื่องเฉพาะที่เป็นปรัชญาและศาสนาเท่านั้นแต่ยังรวมไปถึงความคิดสร้างสรรค์ความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาการต่าง ๆ โดยอารยธรรมอินเดียล้วนเกี่ยวพันกับคัมภีร์พระเวทเป็นสำคัญ ดังนั้นความเจริญ

> ทางปัญญาความคิดด้านศิลปวิทยาการต่าง ๆ ของอินเดียถือเป็นพื้นฐานความเจริญของอารยธรรมโลกและมีการสืบเนื่องมายังปัจจุบันนี้ เห็นได้จาก คัมภีร์พระเวท ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู พุทธศาสนา ที่เผยแพร่สู่นานาประเทศ (สาวิตรี เจริญพงศ์, 2558: 165-166)

ดังนั้นสัญลักษณ์โอม ถือเป็นสัญลักษณ์แทนจิตวิญญาณของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ที่มีอิทธิพลทางจิตใจของผู้คนที่นับถือศรัทธาในประเทศอินเดีย รวมถึงแถบเอเชียใต้และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เนื่องจากการเผยแพร่ทางอารยธรรมอินเดีย ศาสนา การค้าขาย รวมถึงการเผยแพร่ศิลปวิทยาการต่าง ๆ ของอินเดีย โดยการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยคาดว่า สัญลักษณ์โอมมีความเกี่ยวข้องกับแนวคิดพหุวัฒธรรม ซึ่งผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ในการออกแบบการแสดง ในด้านลีลา และเสียงประกอบการแสดง

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลประเด็นสำคัญถึงอิทธิพลของสัญลักษณ์โอมในรูปแบบเฉพาะที่เป็นรูปของสัญลักษณ์ที่ปรากฏในศิลปวิทยาการดังต่อไปนี้

1. อิทธิพลสัญลักษณ์โอมที่ปรากฏในสัญลักษณ์มนต์ตราโอม มณี ปัทเม ฮูม ในความเชื่อของศาสนาพุทธ ประเทศทิเบต ซึ่งตามหลักสภาพภูมิศาสตร์ของพื้นที่ตั้งประเทศอินเดียและประเทศทิเบตมีอาณาเขตที่ติดกัน ดังนั้นจึงเป็นเรื่องของสัมพันธ์ไมตรีทางการค้าขาย รวมถึงการเผยแพร่อารยธรรม วัฒนธรรม อิทธิพลทางศาสนาประเทศอินเดียมีบทบาทสู่ประเทศทิเบต ดังที่ พรหมา พิทักษ์ ได้ให้ทรรศนะถึงสัญลักษณ์โอมในมนต์ตรา “โอม มณี ปัทเม ฮูม” ไว้ดังนี้

> โอม มณี ปัทเม ฮูม เป็นมนตราบทหนึ่งของชาวทิเบตที่นับถือพุทธศาสนา ซึ่งแปลความได้ว่า โอม อัญมณีในดอกบัว บทสวดนี้เป็นบทสวดที่ใช้ในการสวด อ้อนวอนต่อพระโพธิสัตว์ อวโลกิเตศวร หรือเทพเจ้าที่ปกปักษ์รักษาชาวทิเบต และมักจะพบบทสวดนี้ได้ตามหินผา การอ่านมนตรานี้จะเป็นการเพิ่มพูนกุศลบุญ และเป็นการเจริญสมาธิ เชื่อว่าเป็นการชำระล้างใจและกายให้สะอาดบริสุทธิ์ คำว่า โอม (AUM/OM) นั้นเป็นตัวแทนของมนุษย์ที่มีร่างกาย คำพูด และจิตใจที่มัวหมอง ส่วนคำว่า มณี (Mani) หมายถึง อัญมณี เป็นตัวแทนขององค์ประกอบของความเมตตากรุณาและความรักความห่วงใย ปัทเม (Padme) แปลว่า ดอกบัว และเป็นเครื่องหมายของปัญญา ด้วยเหตุนี้ดอกบัวจึงถูกนำพาไปเปรียบเทียบกับปัญญาที่นำมนุษย์ให้พ้นจากความมัวหมองทั้งปวง ฮัม (Hum) แปลว่า สิ่งที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ เป็นตัวแทนของความบริสุทธิ์ และสามารถเกิดขึ้นได้ด้วยการรวมเอาวิธีการและปัญญาไว้ด้วยกัน (พรหมา พิทักษ์, 2557: 29)

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นและคาดว่าจะนำไปใช้ในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการทำพิธีกรรมของทิเบตหรือมาใช้ในการออกแบบเสียงสำหรับการแสดงสด เพื่อสื่อให้เห็นถึงมนตราที่ทำให้เกิดพลังแห่งสมาธิ

2. อิทธิพลสัญลักษณ์โอมที่พบในศาสตร์แห่งโยคะ การเปล่งเสียง “โอม” เป็นหนึ่งในวิธีการฝึกราชาสมาธิ เรียกว่า โอม ภาวนา ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแบบฝึกหัดในการทำก่อนและหลังการเล่นโยคะ เพื่อให้เป็นชำระร่างกายและจิตใจด้วยสมาธิ ดังที่ สุวีนาฏ แสตนท์ (Suweenart Stand) ได้ให้ทรรศนะถึงบทบาทสัญลักษณ์โอมที่อยู่ในศาสตร์แห่งโยคะ ไว้ว่า

> การเปล่งเสียงโอมจะช่วยให้ชำระจิตใจ ร่างกาย และวิญญาณ ให้สงบด้วยการเชื่อมความสัมพันธ์จากเสียงโอม ญานะโยคะ (Jnana Yoga) หรือ เรียกว่า Yoga of Wisdom เริ่มต้นจากการฝึกฝนจากการนั่งอย่างภาวนาสมาธิ โดยท่าอาสนะ วางบนเข่าทั้งสองข้าง ข้อมือทั้งสองข้างหงายขึ้นด้านบน นำนิ้วโป้งสัมผัสนิ้วชี้ที่ปลายนิ้ว เมื่อนั้นจะเป็นรูปวงกลม นิ้วที่เหลือทั้งสามต้องอยู่ชิดติดกัน ทั้งนี้มือจะต้องหงายขึ้นด้านบนทั้งหมด นี่คือภาษามือ (มุทรา) ถือเป็นสัญลักษณ์ร่างกายและจิตวิญญาณรวมกันเป็นหนึ่ง (สุวีนาฏ แสตนท์, สัมภาษณ์, 22 สิงหาคม 2561)

ภาพที่ 2.2 ภาพการนั่งภาวนาสมาธิ และเปล่งเสียงโอมในศาสตร์ทางโยคะ
ที่มา: สุวีนาฏ แสตนท์

อีกทั้งอรุณศักดิ์ กิ่งมณี ได้กล่าวถึงสัญลักษณ์โอมที่ใช้ในศาสตร์โยคะ ไว้ว่า

> เสียงสะท้อนที่ตามหลังของการเปล่งเสียงโอม คือ เสียง ม เป็นเสียงแห่งสมาธิ การเปรียบเทียบนี้เป็นเครื่องบ่งชี้ถึงผู้ที่รู้แจ้งในพลังแห่งโอม คือ ผู้ที่อยู่หลังสภาวะทั้ง 4 ซึ่งเป็นผู้ที่ตื่นอย่างแท้จริง ผู้ที่ไม่เคยหลับใหลและไม่เคยฝัน ผู้ซึ่งตื่นอยู่เสมอ ผู้ซึ่งเฝ้า

สังเกตอยู่เสมอ ผู้ซึ่งรู้ทุกสิ่งทุกอย่างและอยู่เหนือทุกสิ่งทุกอย่าง (อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, 2551: 41)

เป็นที่น่าสังเกตถึงสัญลักษณ์โอมมักจะปรากฏเป็นภาพวาดบนฝาผนังของสถานที่ ห้องเรียน หรือห้องที่ใช้ในการฝึกปฏิบัติศาสตร์ทางโยคะเสมอ เพราะ เพื่อเป็นสัญลักษณ์แห่งสมาธิ ในการเตือนผู้ที่รับการฝึกทักษะโยคะโดยจะต้องชำระจิตใจ ร่างกาย และวิญญาณให้สงบและควบคุมสมาธิขณะที่ทำการปฏิบัติศาสตร์ทางโยคะ

ภาพที่ 2.3 ภาพสัญลักษณ์โอมที่ปรากฏในห้องโยคะ
ที่มา: ผู้วิจัย

จากข้อมูลอิทธิพลสัญลักษณ์โอมที่พบในศาสตร์แห่งโยคะ ผู้วิจัยจึงเกิดความสนใจและคาดการณ์ว่าจะนำข้อมูลที่ได้ศึกษาในประเด็นนี้ไปใช้ให้เป็นประโยชน์ในด้านของการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวสรีระของร่างกายและออกแบบเสียงที่ใช้ประกอบกับลีลานั้น

3. อิทธิพลสัญลักษณ์โอมที่ปรากฏบนเครื่องหมายแห่งจักระ การฝึกสมาธิด้วยพลังจิตแห่งจักระ (Chakra) เป็นศูนย์รวมกายทิพย์ภายในร่างกายของมนุษย์ อิทธิพลความเชื่อมาจากอารยธรรมอินเดียโบราณ จักระจึงเป็นจุดรวมพลังงาน การทำงานของร่างกาย ทฤษฎีจักระถือเป็นส่วนหนึ่งในศาสตร์โยคะที่มีการฝึกรวบรวมพลังงานผ่านจักระ การเดินทางของพลังแห่งจักระด้วยเส้นทางจุดเชื่อมประสาท เช่นเดียวกับจุดที่คนจีนรักษาด้วยการฝังเข็มบนจุดจักระอย่างหนึ่ง จุดจักระที่สำคัญมีทั้งหมด 7 จุด ในปัจจุบันศาสตร์แห่งจักระถือเป็นสิ่งที่พิสูจน์ได้ด้วยทางหลักวิทยาศาสตร์และมีการใช้ในการรักษาในวงการแพทย์ เช่น รักษาอาการปวดหลัง ริดสีดวงทวาร โรคไตไต ตับอ่อน ตับแก่ มดลูก ลำไส้ ต่อมลูก หมาก เป็นต้น ดังที่กานดา ปัจจักขะภัต ได้อธิบายถึงพลังแห่งจักระไว้ในรายงานการวิเคราะห์เรื่อง พลังกายทิพย์ ไว้ดังนี้

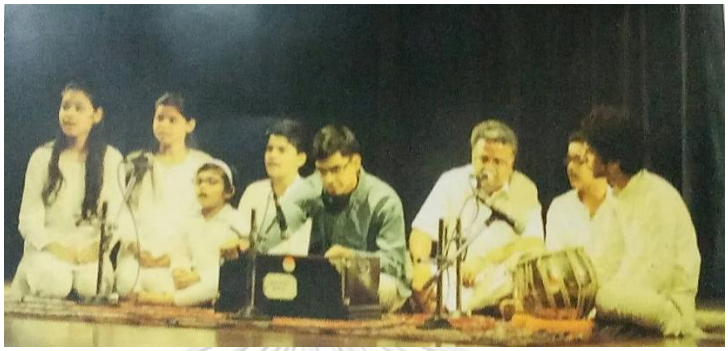
> Cosmos คือ จักรวาล Cosmology คือ จักรวาลวิทยา วิชาที่กล่าวถึงพลังในจักรวาล (Cosmic energy) เชื่อว่า เป็นพลังที่ปรากฏในโลกมนุษย์ ได้จากดวงอาทิตย์แผ่รังสีไปกระทบดวงดาวต่าง ๆ และเป็นรังสีที่แผ่มากระทบมนุษย์บนโลก มนุษย์มีพลังจิตที่มีความสามารถในการดูดซับรังสีเหล่านี้มาสะสมไว้ใน “กายทิพย์ (Etheric body)” จึงเรียกว่า พลังกายทิพย์ สามารถมองเห็นด้วยตาใน หรือ ตา ที่สาม คือ การฝึกสมาธิ ในกายทิพย์ เชื่อว่า มีจักระ 7 แห่ง ซึ่งเป็นการส่งพลังไปยังกายเนื้อให้ทำงานตามหน้าที่ กายทิพย์เป็นของ เทวดา มนุษย์ และ สัตว์เดรัจฉาน มีจักระเปิดทำงานตลอดเวลา กายเนื้อของมนุษย์ตายไปเหลือกายทิพย์เป็น เทวดา หรือ สัตว์เดรัจฉานขึ้นอยู่กับกรรมของแต่ละคน สำหรับพระอรหันต์ปิดจักระหมดแล้วจึงไม่เกิดอีกต่อไป (กานดา ปัจจักขะภัต, 2546: 59)

จากข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยสรุปได้ว่าการเพ่งสมาธิด้วยการนั่งจักระและการเปล่งเสียงโอมให้เกิดการสั่นเทือนบริเวณจุดเชื่อมประสาทสัมผัสภายในร่างกาย แสดงเห็นได้ว่าสัญลักษณ์โอมที่เป็นในรูปแบบตัวอักษรเทวนาครี (ॐ) รวมถึงสัญลักษณ์ของเสียงโอม ล้วนแล้วเป็นสัญลักษณ์แทนจุดสูงสุดแห่งสมาธิทั้งสิ้นที่มาจากพลังแห่งการหมุนเวียนของจักระซึ่งอยู่ภายในร่างกายของมนุษย์ ดังนั้นผู้วิจัยคาดว่าจะได้นำข้อมูลไปใช้ในการออกแบบผังในการแสดงที่จะเป็นเครื่องกำหนดโครงสร้างและทิศทางให้นักแสดงได้เดินทางจุดหนึ่งไปจุดหนึ่งในพื้นที่แสดงโดยได้รับแรงบันดาลใจจากการเคลื่อนที่และการหมุนเวียนของพลังแห่งจักระ

2.3.4 สัญลักษณ์โอมที่ปรากฏในบทสวดมนต์ ด้านบทสวดมนต์สัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์แทนคำในการเปล่งเสียงมนตราอันศักดิ์สิทธิ์จะปรากฏคำว่า โอม เป็นการเริ่มต้นของทุกบทสวดในการประกอบพิธีกรรมบูชาสรรเสริญองค์เทพในศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ดังนั้นเสียงดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีในการสวดภาวนาของบทสวดมนต์ถือเป็นเครื่องที่ช่วยสร้างสมาธิได้ เพราะจังหวะที่มีความสม่ำเสมอทำนองเสียงที่มีความเสถียร จะสามารถรวบรวมจิตใจให้จดจ่ออยู่กับสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างไม่ฟุ้งซ่าน ทำให้เกิดสุนทรียะแห่งความซาบซึ้งใจ ซึ่งจะทำให้บุคคลสามารถมีสมาธิละจิตใจให้สงบนิ่งลงได้ ดังที่ ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ ได้ให้ทรรศนะถึงเรื่องการใช้เสียงและดนตรีในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาฮินดูไว้ว่า

> เสียงเพลง เสียงดนตรีในศาสนา คือการสวดที่มีทำนองของดนตรีประกอบในบทสวด เสียงเพลงเสียงดนตรีถูกมาประยุกต์ใช้ในการประกอบพิธีกรรมอยู่หลายศาสนา โดยเฉพาะศาสนาที่มีการนับถือเทพเจ้า จะมีการใช้บทเพลงในการสรรเสริญต่อเทพเจ้า

หรือใช้เพื่อการสื่อสารปรัชญาคำสอนของศาสนา แต่จะเป็นการสวดที่มีการออกแบบท่วงทำนองและจังหวะเสียงขับร้องเสมอ ส่วนการสวดบทสวดอาจมีทั้งร้องแบบคนเดียว แบบกลุ่มหรือให้ทุกคนในพิธีเป็นผู้สวดพร้อมเพียงกัน (ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, สัมภาษณ์, 8 ตุลาคม 2561)



ภาพที่ 2.4 ภาพการใช้เสียงร้องและเสียงดนตรีประกอบพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู
ที่มา: ผู้วิจัย

อีกทั้ง นภัทร ไวทิกนันทาธร ได้ให้ทรรศนะถึงเสียงโอมในบทสวดมนต์ในศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ไว้ว่า

ผลงานวรรณกรรมหลังยุคพระเวท ปรากฏการใช้เสียง โอมฺ ในวรรณกรรมต่าง ๆ มากมาย ตั้งแต่วรรณกรรมในชั้นปุราณะ จนไปถึง บทโสฺตตฺระสดุดีเทพเจ้า โอมฺ ได้กลายเป็นพีชมนตร์คือเมล็ดพันธุ์แห่งมนตร์ ที่จะปลดปล่อยมนตร์อื่น ๆ ออกมา โอมฺ ยังกลายเป็นบุคลาธิษฐานแทนพระศิวะ ในรูปพระโอมฺการะ (พระศิวะ ผู้ทรงเป็นเสียงโอมฺ) นอกจากนี้ความเชื่อของฝ่ายตันตระ พีชมนตร์ โอมฺ ถูกนำมาใช้เพื่อกำกับเสียงมนตร์ต่าง ๆ จำนวนมาก เช่น ในพิธีนฺยาสะ (การเสกมนตร์ หรือ พีชมนตร์ลงตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เพื่อให้ร่างกายบริสุทธิ์ และป้องกันความไม่บริสุทธิ์ ณ ชั่วเวลาประกอบพิธีกรรม) เช่น ในคัมภีร์มนฺตฺรสาคระ กล่าวถึง พีชมนตร์ โอมฺ เพื่อใช้ในพิธีนฺยาสะว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ओंकारो मे शिरः पातु ब्रह्मारूपा महेश्वरी ।

โอ๋กาโร เม ศิระ ปาตุ พฺรหฺมารูปา มเหศฺวรี ฯ

“อันว่าพระมเหศฺวรี อันว่าพระเทวีผู้ทรงเป็นรูปแห่งพรหมัน อันว่าเสียง โอมฺ ขอจงปกปักรักษา ณ ศีรษะ ของข้าพเจ้าเถิด” (นภัทร ไวทิกนันทาธร, สัมภาษณ์, 19 สิงหาคม 2561)

จากบทสวดมนต์ที่ปรากฏเสียงโอม เพื่อเป็นการสรรเสริญองค์เทพ อีกทั้งเสียงดนตรีที่ประกอบพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ยังแฝงเรื่องราวปรัชญาทางศาสนาเพื่อให้ผู้ที่เข้าร่วมพิธีเกิดความซาบซึ้งใจ จังหวะของเสียงดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีทำให้เกิดสมาธิในขณะทำการสวดภาวนาด้วยเสียงโอม อีกทั้งเสียงของดนตรียังช่วยให้ผู้ฟังเกิดองค์ความรู้ในการจดจำ และย้ำเตือนบทสรรเสริญหรือคำปฏิญาณ ไปจนถึงเป็นการประกาศให้คนอื่นรับรู้ถึงเนื้อหาของบทสวดที่แฝงด้วยปรัชญาทางศาสนาทำให้เกิดความสุขความเพลิดเพลินช่วยให้เข้าถึงบทสวดมนต์ได้ง่ายมากยิ่งขึ้น โดยการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากสัญลักษณ์โอมที่มีความเกี่ยวข้องกับผลงานด้านบทสวดมาเป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบเสียงในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในครั้งนี้

2.4 สัญศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

การสื่อสารในปัจจุบันมีความก้าวหน้าอย่างรวดเร็วและมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เห็นได้จากปรัชญาทางภาษาศาสตร์ที่มนุษย์ได้สร้างขึ้นมาเป็นเครื่องมือในการสื่อสารทั้งที่เป็นตัวอักษรและประดิษฐ์ภาษาพูดเพื่อการสื่อสารชีวิตประจำวันของมนุษย์ให้สะดวกมากขึ้น การพัฒนาปรัชญาทางภาษาศาสตร์ทำให้เกิด ศาสตร์แห่งเครื่องหมายที่ถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อใช้แทนอีกสิ่งหนึ่ง เรียกว่า สัญศาสตร์ มีความสำคัญในการเปลี่ยนแปลงปรัชญามาสู่ยุคหลังสมัยใหม่ของโลกยุคแห่งปัจจุบัน ซึ่งการใช้ภาษาพูดแบบธรรมดาไม่สามารถเข้าถึงในการสร้างความหมายหรือการสร้างภาพแบบง่าย ๆ ที่ไว้ในการอธิบายปรากฏการณ์หรือสิ่งที่จับต้องไม่ได้ที่เกิดขึ้นบนโลก จึงทำให้เกิดการพัฒนาสู่การค้นหาคำตอบเพื่อเป็นการอธิบายข้อเท็จจริงที่ค้นพบ รวมถึงผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์ได้ถูกพัฒนาเป็นสัญศาสตร์ วัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้นล้วนมีหน้าที่เป็นสัญญะในการสื่อสารความหมายบางสิ่งบางอย่างแทนภาษาพูดและยังสามารถบอกเล่าเรื่องราวเหตุการณ์ในยุคสมัยต่าง ๆ สะท้อนความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักร วัฒนธรรม ศาสนา เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการใช้เครื่องมือสื่อสารที่เกิดความหมายจากข้อตกลงของมนุษย์ เรียกว่า สัญลักษณ์ ดังนั้นผลงานด้านนาฏยศิลป์จึงจัดเป็นสัญลักษณ์ทางภาษา

รูปแบบหนึ่งที่มีการใช้แทนการแสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึกหรือความหมายโดยนัยที่ต้องการบอกเล่าเรื่องราวมานำเสนอผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงเห็นว่าวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู เป็นงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์โดยได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์โอมมาออกแบบเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ ที่ปรากฏความหมายในตัวของรูปสัญลักษณ์โอม ความหมายที่มาจากเสียงคำว่า “โอม” หรือความหมายโดยนัยที่แฝงในสัญลักษณ์โอม ผู้วิจัยจึงได้พิจารณาถึงแนวคิดเรื่องสัญศาสตร์มารวบรวมเป็นวรรณกรรมเพื่อนำมาเป็นแนวคิดในการวิจัยครั้งนี้

2.4.1 ความหมายและความสำคัญของสัญศาสตร์

แนวคิดทางสัญศาสตร์ถือกำเนิดในช่วงศตวรรษที่ 19 โดยกล่าวถึงเรื่องการศึกษาถึงเครื่องหมายในแง่การสื่อสารทางความหมาย เถกิง พัฒโนภาษ ได้กล่าวถึงความหมายสัญศาสตร์ไว้ว่า

> สัญศาสตร์ (Semiotics) เป็นศาสตร์ว่าด้วยเรื่องความหมายเป็นการศึกษาว่า “สิ่งแทนความ” (Representation) ก่อให้เกิดความหมายในการสื่อสารได้อย่างไร เป็นการศึกษาถึงกระบวนการที่ทำให้เรา “เข้าใจความหมาย” ของสิ่งใด ๆ (Comprehend Meanings) หรือกระบวนการที่เรา “ให้ความหมาย” แก่สิ่งใด ๆ (Attribute Meanings) หากพิจารณาสัญศาสตร์ อย่างสัมพันธ์กับภาพ (Visual Images) หรือขยายกรอบการพิจารณาออกไปถึงทัศนธรรม (Visual Culture) และวัตถุธรรม (Material Culture) สัญศาสตร์จึงหมายถึง การศึกษาเกี่ยวกับระบบสัญลักษณ์ (Symbolism) การวิเคราะห์ทางรูปนิยม (Formalism) การวิเคราะห์สิ่งแทนความ (Object) รวมถึงการวิเคราะห์ความหมายอ้างอิง (Significance) ของภาพหรือวัตถุใด ๆ ซึ่งสัญศาสตร์ มีปฏิสัมพันธ์อันซับซ้อนระหว่างผู้รับสารกับภาพหรือวัตถุและมีเหตุปัจจัยอื่น ๆ เช่น วัฒนธรรม หรือ สังคม เข้ามาเกี่ยวข้อง (เถกิง พัฒโนภาษ, 2551: 36)

อีกทั้ง ธีรยุทธ บุญมี ได้อธิบายเกี่ยวกับความหมายและความสำคัญของสัญศาสตร์ ไว้ว่า

สัญศาสตร์ หรือ ศาสตร์แห่งเครื่องหมาย (Sign) คือเครื่องมือที่ใช้ใน การสื่อสาร เช่น ป้าย เครื่องหมาย ถ้อยคำ รูปภาพต่าง ๆ ฯลฯ เพื่อใช้แทนสิ่งหนึ่งสิ่งใดบนโลกใบนี้ ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งในโลกยุคปัจจุบัน โดยมีต้นกำเนิดมาจากผลงานของนักภาษาศาสตร์แฟร์ดิน็องค์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ส่วนในตัวของสัญศาสตร์เองมีกำเนิดมาจากภาษาศาสตร์ โดยมีขอบเขตที่กว้างขวางกว่าตัวภาษาศาสตร์เอง เนื่องจากสัญญะ (Sign) ไม่เพียงแค่ครอบคลุมในเรื่องของภาษาของมนุษย์ที่ได้ใช้กันในชีวิตประจำวันแล้วยังหมายถึงเครื่องหมาย สัญลักษณ์ต่าง ๆ หรือเครื่องมือสื่อสารชนิดอื่น ๆ อีกด้วย (ธีรยุทธ บุญมี, 2558: 3-4)

อีกทั้งไชยรัตน์ เจริญสินพาร ได้อธิบายเกี่ยวกับความหมายและความสำคัญของสัญวิทยา ไว้ว่า

สัญวิทยา คือ สาระสำคัญของวิธีการหาความรู้ในการแยกระหว่างภาษากับการพูดหรือการใช้ภาษา (Langue - Parole) แล้ววิธีการวิเคราะห์แยกระหว่างรหัสกับข้อความที่สื่อ (Code-Message) โดยนักสัญศาสตร์อย่างแฟร์ดิน็องค์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ได้อธิบายว่า สัญศาสตร์ คือ เป็นเรื่องของความสัมพันธ์ (Relations) และความแตกต่าง (Distinction) ของภาษาที่มีการเทียบเคียงให้เห็นถึงความต่างไปจากสิ่งอื่นและคนในสังคมยอมรับ ส่วนในทรรศนะของนักสัญศาสตร์อีกคนหนึ่งอย่างโรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) พบว่าความหมายของสัญศาสตร์ เป็นเรื่องของการศึกษาของการปะทะกับมายาคติ (Myth) ที่ให้ความสัมพันธ์ที่สลับซับซ้อนระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะที่แสดงออกมาในรูปของวัฒนธรรมมวลชน (Mass Culture) (ไชยรัตน์ เจริญสินพาร, 2555: 87-129)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยสรุปแล้วสัญศาสตร์ จึงเป็นศาสตร์ที่มีขอบเขตการศึกษาที่มีความกว้างขวางเห็นได้จากการรวบรวมข้อมูลเอกสารในขั้นปฐมภูมิมีความหลากหลายซึ่งได้มี

การปรากฏคำว่า สัญญานวิทยา สัญญวิทยา สัญวิทยา หรือ สัญญวิทยา อันมีความหมายเช่นเดียวกับคำว่า “สัญศาสตร์” ในการวิจัยครั้งนี้ อย่างไรก็ตามสัญศาสตร์จึงเป็นเครื่องมือการสื่อสารที่มีอิทธิพลและมีความเกี่ยวข้องกับวิทยาการหลากหลายแขนง เนื่องจากสัญญะ (Sign) ไม่ได้เพียงแค่เป็นภาษาที่มนุษย์ใช้ในการพูดจาในชีวิตประจำวันเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมถึงเครื่องหมาย เครื่องมือสื่อสารอื่น ๆ ที่เกิดจากข้อตกลงร่วมกันของมนุษย์ อีกทั้งสัญญะยังสะท้อนให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักร วัฒนธรรมและศาสนาเอกลักษณ์ของสังคมนั้น ๆ ได้อีกด้วย ดังนั้นสัญลักษณ์จัดเป็นส่วนหนึ่งของสัญศาสตร์ที่ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานโดยเฉพาะองค์ประกอบในการแสดงทั้ง 8 ด้าน เพื่อให้เกิดความลึกซึ้งและมีคุณภาพอย่างมีหลักการ

2.5 ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับผลงานของนาฏยศิลปิน ผู้วิจัยพบว่า นาฏยศิลปินที่มีชื่อเสียงและเป็นผู้มีอิทธิพลต่อการพัฒนาวงการนาฏยศิลป์ตลอดจนผลงานที่ได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลายทั้งผลงานของนาฏยศิลป์ชาวตะวันตกและชาวตะวันออก ทำให้ผู้วิจัยได้องค์ความรู้จากข้อมูลต่าง ๆ เช่น ประวัติผลงานของศิลปิน รูปแบบและแนวคิดวิธีการสร้างสรรค์ของนาฏยศิลปิน เป็นต้น และจึงนำมาเป็นกระบวนความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ อีกทั้งผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลในเชิงลึกทางนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ทั้งในด้านศิลปินและด้านวิชาการ จึงต้องสัมภาษณ์บุคคลที่ผลงานเชิงประจักษ์ในระดับชาติและนานาชาติ อีกทั้งเป็นผู้ที่ประสบความสำเร็จทางด้านวิชาการและวิชาชีพ ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้เจาะจงที่จะศึกษาประวัติและผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี ที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัยครั้งนี้ ทั้งข้อมูลเชิงเอกสารและการสัมภาษณ์ ซึ่งนับเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลทางการวิจัยขั้นปฐมภูมิอย่างแท้จริงตลอดจนการครองตนเป็นนาฏยศิลปินที่ดีและมีคุณภาพเพื่อเป็นแนวทางและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู” ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปไว้พอสังเขปดังนี้

1. การแสดงเรื่องคาส (Kaash) ในปีค.ศ. 2002 ผลงานชิ้นนี้เป็นงานศึกษาผ่านข้อมูลทางเอกสาร เป็นผลงานของอาครัมคาน (Akram Khan) ในเรื่องนี้เป็นการนำความหมายของคำว่า “วิงวอนขอพร” ในภาษาฮินดี “โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการทำลายล้างมวลมหาสรรพสิ่งของพระศิวะ ซึ่งผลงานชิ้นนี้สร้างขึ้นเพื่อการต่อยอดการเคลื่อนไหวของนักเต้นออกจากลายเส้นในการเคลื่อนไหวรูปแบบเดิม ๆ มีการใช้แรงเหวี่ยง การหมุน การเคลื่อนที่ด้วยความเร็วและรุนแรง” (Bremser, 2011: 194)

2. การแสดงเรื่อง มา (Ma) ในปี ค.ศ. 2004 ผลงานชิ้นนี้เป็นงานศึกษาผ่านข้อมูลทางเอกสาร เป็นผลงานของอาครัมคาน (Akram Khan) พบว่า คานได้ขยายการเล่าเรื่องขึ้น แรงบันดาลใจมาจากบทความของอรุณดาติ รอย (Arundhati Roy) เกี่ยวกับเกษตรกรชาวอินเดียที่ถูกขับไล่ออกจากดินแดนของพวกเขา ซึ่งผลงานชิ้นนี้มาจากการเชื่อมต่อของการแปลของคำว่า “Ma” (ภาษาฮินดีสำหรับ “แม่” และ “โลก”) ให้ภาพบทกวีและภาพพจน์จริงบทเพลงประกอบขับร้องโดยนักร้องชาวปากีสถาน ตัวอย่างเนื้อเรื่องของเรื่องราวเกี่ยวกับความรักความไร้ความเป็นอยู่และต้นไม้ได้รับการบอกเล่าจากนักเต้นหญิงสองคน “ตัวอักษร คำว่า Ma ได้พัฒนาจากภาษามาสู่การเคลื่อนไหวลีลาการเต้นแสดงถึงความหมายที่กว้างขึ้น ความเงียบสงบของรูปร่างแปลก ๆ ที่พาดพิงถึงโลกที่มีการพลิกผันอย่างรวดเร็ว โดยได้ใช้ร่างกายส่วนล่างเป็นอวัยวะที่ต้องใช้งานอย่างสำคัญมากขึ้น การปฏิสัมพันธ์ทางร่างกายและอารมณ์ถูกสรุปไว้ในความหมายของประโยคที่ว่า “What a Wonderful World” ซึ่งเป็นจุดสิ้นสุดของการเคลื่อนไหวตามจังหวะการเคลื่อนไหวที่เดินทางออกไปสู่ความสมดุล” (Bremser, 2011: 200-202) นอกจากนี้ ณัฐวัฒน์ สิทธิ ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับแนวคิดสร้างสรรค์งานของอาครัมคาน ไว้ว่า

> แนวคิดการสร้างงานของอาครัมคาน ควรข้ามพ้นประเด็นของรูปแบบทางนาฏยศิลป์สู่การพิจารณาถึงกระบวนทรรศน์ในการประกอบสร้างงาน ซึ่งมาจากการตั้งคำถามต่อตัวตนที่เป็นอื่นที่มีต่อรากเหง้าของตัวเอง สู่การย้อนไปพิจารณาถึงสัมปชัญญะที่เชื่อมโยงทั้งสองส่วนเข้าด้วยกันและผ่านกระบวนการประกอบสร้างสิ่งที่เป็นตัวตนในสำนึกที่พลัดถิ่นแต่ไม่ไร้ราก (ณัฐวัฒน์ สิทธิ, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อีกทั้งสมิธ (Smith) ได้กล่าวถึงรูปแบบการเต้นของอาครัมคานไว้ในบทความตอนหนึ่งว่า

> รูปแบบท่าเต้นของอาครัมคาน (Akram Khan) ได้รับการยอมรับว่าเป็นนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่นำเอาทั้งวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตก โดยนำรูปแบบการเต้นแบบดั้งเดิมของอินเดียประเภทกถัก (Kathak) ที่ถูกปลูกฝังไว้ในจิตวิญญาณของคานด้วยการ ซึ่งมีการวิเคราะห์ว่าคานเป็นผู้สร้าง 'จิตสำนึกสองด้าน' ของสองวัฒนธรรม อันเป็นผลมาจากการค้นคว้าทางวัฒนธรรมที่อยู่ให้เกิดผลงานที่มีอัตลักษณ์ใหม่ และจะเกิดขึ้นในวัฒนธรรมที่ทับซ้อนกันและ มีการเสนอว่าแนวคิดกระบวนการ

ในการสร้างสรรค์ผลงานของคานอยู่บริบทระหว่างช่องว่างของวัฒนธรรม (Smith, 2008: 79)

จากการศึกษาข้อมูลจากผลงานของอาครัมคาน ถือเป็นศิลปินในยุคโพสต์โมเดิร์นด๊านซ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ พบว่า แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานของอาครัมคานใช้รูปแบบด้านความงามของตะวันตกและตะวันออกผสมผสานกัน ถือเป็นการใช้แนวคิดทางพหุวัฒนธรรมมาเป็นแนวทางในการออกแบบจนเป็นการแสดงมีรูปแบบและเอกลักษณ์อย่างชัดเจน โดยของนำการเต้นรูปแบบกถัก (Kathak) และการเต้นในรูปแบบสมัยใหม่ซึ่งไม่ได้เป็นเรื่องที่สมดุลกันเกี่ยวเนื่องกัน มีการนำเอาปรัชญาความเชื่อศาสนาฮินดู ตัวอักษร วรรณกรรมอินเดียมาถ่ายทอดเรื่องราวผ่านการเต้นแบบดั้งเดิมผสมผสานกับการเต้นร่วมสมัย โดยเป็นการแสดงที่มีความเรียบง่าย ซึ่งเอกลักษณ์ของการเคลื่อนไหวลีลาของคานใช้วิธีการเชื่อมโยงแบบไดนามิก (Dynamic) และส่วนประกอบโครงสร้างของการเต้นกถักมาเป็นองค์ประกอบอันน่ามหัศจรรย์ ได้นำการใช้อภินัยยา (Abhinaya) ซึ่งถูกถ่ายทอดผ่านการแสดงออกทางอารมณ์และการแสดงออกทางสีหน้า จังหวะการกระทืบเท้าอย่างรวดเร็ว และจังหวะที่จะหยุดกะทันหันให้เชื่อมโยงกัน รูปแบบของการออกการแสดงมีการใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายที่ขับเคลื่อนที่มาจากการไหลเวียนของพลังงานภายในร่างกายที่เคลื่อนไหวออกมาในลักษณะเป็นเส้นโค้งผ่านจุดศูนย์กลางของร่างกายควบคุมด้วยการกำหนดของลมหายใจ ส่วนการออกแบบดนตรีในการแสดงมีการนำเพลงบทสวดในศาสนาฮินดู การเคลื่อนไหวลีลาพร้อมจังหวะของเครื่องดนตรีอินเดีย เช่น กลองตับบลา (Tabla) สู่การพัฒนาของคาน มีการทดลองออกแบบท่าเต้นกับเสียงกลองไทโกะชาวญี่ปุ่น ซึ่งผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดจากรูปแบบผลงานการแสดงของอาครัมคานมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ ในด้านการออกแบบลีลาและการสื่อสารจากแนวคิดพหุวัฒนธรรม ซึ่งทำให้งานออกแบบการแสดงของผู้วิจัยให้มีทางเลือกของความคิดสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น

3. เรื่อง มูน วอเตอร์ (Moon Water) ผลงานในปีค.ศ. 1998 ออกแบบการแสดงโดยหลิน เหวย หมิน (Lin Hwai min 's Cloud Gate Dance Theatre) ประเทศไต้หวัน ด้วยการออกแบบท่าเต้นที่ไม่เหมือนใครโดยการนำเต้นรำไทชิ (Tai Chi) มาเป็นการเคลื่อนไหวลีลาเพื่อสื่อถึงความหมายปรัชญาจีนโบราณ "ดวงจันทร์ในน้ำ" เป็นบทกวีของลัทธิเต๋าสอนใจที่ “โดยมีเนื้อหาการแสดงให้เห็นถึงการไหลเวียนของพลังงานเป็นน้ำในขณะที่วิญญาณส่องสว่างเหมือนดวงจันทร์เปรียบได้กับความจริง คือ ความเรียบง่าย มีหยินต้องมีหยาง สำหรับการออกแบบเพลงในการแสดงนี้เป็นการเล่นเชลโล่เดี่ยว "Suites for Solo Cello" ของเจ เอส บาล์ช (J S Bach) เป็นผลงานทางศิลปะที่มีความน่าสนใจ โดยการรวมวัฒนธรรมของทางตะวันออกของตะวันออกสะท้อนความงามอย่างลงตัวที่น่าแปลกใจ” (Bremser, 2011: 218)

4. เรื่องเครอซีฟ (Cursive) ในปีค.ศ. 2001 ออกแบบการแสดงโดยหลิน เหวย หมิน (Lin Hwai min 's Cloud Gate Dance Theatre) ประเทศไต้หวัน “ซึ่งการแสดงทั้งหมดจะประกอบไปด้วยนักแสดงทั้งชาวจีนและชาวตะวันตก โดยนำเสนอเรื่องราวสะท้อนวิถีชีวิตไม่ว่าจะเป็นแบบดั้งเดิมหรือสมัยใหม่ ถือเป็นผลงานการผลิตที่ชาวไต้หวันภูมิใจที่สามารถสะท้อนวัฒนธรรมสมัยใหม่ของชาวไต้หวันผ่านทางพลังแห่งการเต้นรำ การพัฒนางานสร้างสรรค์ของหลินเหวยหมินถือเป็นกระบวนการแปรเปลี่ยนอย่างต่อเนื่อง” (Bremser, 2011: 220) ที่กล่าวมาทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานในคณะเต้นคาว์ดเกรท โดยมีการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ที่มีแนวคิดเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของประเทศไต้หวันอยู่เสมอ อีกทั้งหลินเหวยหมินเป็นนาฏยศิลปินที่ค้นหาเอกลักษณ์ ในการเคลื่อนไหวควบคู่ไปกับลมหายใจ ในผลงานมักมีคำนึงถึงศิลปะการเต้นบัลเลต์ การเต้นร่วมสมัยใหม่และการเคลื่อนไหวลีลาแบบดั้งเดิม โดยมีการนำเพลงโอเปร่ากับเพลงพื้นบ้านของไต้หวั่นมาใช้ในการแสดง

5. การแสดงผลงานชุดซองส ออฟ เดอะ วันเดอร์ (Songs of the Wanderers) ในปีค.ศ. 2001 ออกแบบการแสดงโดยหลิน เหวย หมิน (Lin Hwai min 's Cloud Gate Dance Theatre) ประเทศไต้หวัน โดยเรื่องราวของการแสดงชุดนี้เกี่ยวกับพระภิกษุทำสมาธิ ได้นำเพลงพื้นบ้านของชาวจอร์เจียและการเดินทางแสวงบุญสันติภาพของมนุษยชาตินั้นคงที่ราวกับธัญพืชข้าวสีทอง “การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้เพื่อให้เกิดการทำสมาธิและสุนทรียศาสตร์ แรงกระตุ้นจากการสร้างสรรค์ของเขาวิวัฒนาการมาจากความหลากหลายทางวัฒนธรรมกับสิ่งที่อาจเรียกได้ว่าเกี่ยวกับอาณาจักรของความเป็นจริงและซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่ท้าทายความคาดหวังของผู้ชมของการเต้นรำ” (Bremser, 2011: 223-224)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อีกทั้ง หยาน เสยโต (Yan Szeto) ได้แสดงทรรศนะถึงการออกแบบงานสร้างสรรค์ของหลินเหวยหมินในบทความตอนหนึ่ง ไว้ว่า

> หลินเหวยหมิน (Lin Hwai-min) ถือเป็นจุดเชื่อมที่นำเสนอเรื่องในการประดิษฐ์ตัวอักษรและการฝึกฝนผสมผสานจิตใจเข้าด้วยกันกับไทชิ ดาวหยิน (Taichi Daoyin) เป็นบทกวีเกี่ยวกับตัวอักษรของวรรณกรรมจีนโบราณ โดยการนำเสนอการเคลื่อนไหวของร่างกายและจิตใจโดยธรรมชาติโดยมีการนำเทคนิคการเต้นที่มีวิธีการออกแบบการเคลื่อนไหวที่มีเอกลักษณ์ชัดเจนและให้ความสำคัญกับการเต้นรำสมัยใหม่ผสมผสานกับวัฒนธรรมจีนสอดคล้องกับโลกาภิวัตน์และรวมถึงความยิ่งใหญ่ของประเทศมหาอำนาจ หลินเหวยหมินได้ถูกขนานนามว่าเป็นนักออกแบบท่าเต้นระดับโลกที่ผสมผสานสุนทรียศาสตร์ในเอเชียและอเมริกาใต้เข้าด้วยกันจึงเป็นเหตุ

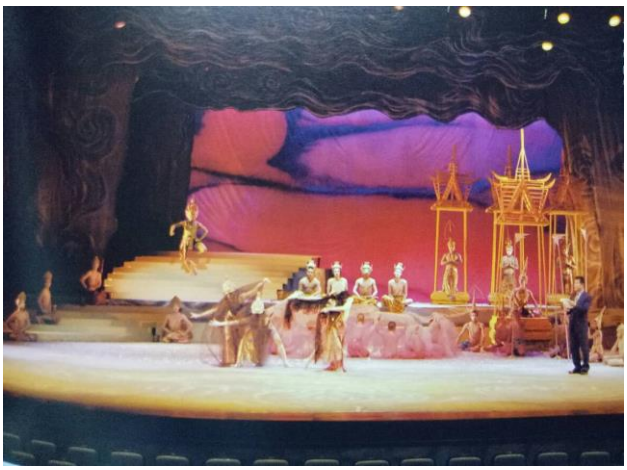
ให้เกิดความเสถียรภาพทางวัฒนธรรมของฝั่งตะวันออกและตะวันตก (Yan Szeto, 2010: 414)

จากการศึกษาข้อมูลของหลินเหวยหมิน ถือเป็นนาฏยศิลปิน ที่มีความสามารถและมีประสบการณ์ที่ได้สั่งสมตั้งแต่วัยเด็กจนสามารถกลั่นกรองกระบวนการทางความคิดนำออกมาเป็นรูปแบบการสร้างสรรค์งานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวด้วยอุดมการณ์ทำงานที่มีความมุ่งมั่นและพัฒนาศาสตร์ทางศิลปะเพื่อแสดงออกถึงความรักชาติดำรงอยู่คู่วัฒนธรรมที่ดีงามของประเทศไต้หวัน มีการเผยแพร่ผลงานที่สร้างสรรค์จนได้รับการยอมรับสู่นานาประเทศ แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของหลินเหวยหมิน มีการนำเอาปรัชญาความเชื่อ คติธรรม วรรณกรรม ตัวอักษรของจีนมาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์ และได้มีการผสมผสานศิลปะอารยธรรมทั้งทางแถบตะวันออกกับตะวันตกได้อย่างลงตัว โดยผ่านการสร้างสรรค์องค์ประกอบทางการแสดงอย่างชัดเจน เช่น การออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาการออกแบบดนตรี การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์ การออกแบบฉาก และการออกแบบแสงสี เป็นต้น โดยนำองค์ประกอบดังกล่าวมานำเสนอให้เห็นถึงภาพและสื่อสัญญะทางความหมายอย่างชัดเจน มีการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจเรื่องที่เป็นนามธรรมให้เกิดรูปธรรมมากยิ่งขึ้น เช่น การใช้กิ่งไม้ การใช้ร่ม การใช้น้ำ กลีบดอกไม้มาประกอบการแสดง เป็นต้น อีกทั้งมีการใช้เทคนิคการฉายภาพมาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงเพื่อเพิ่มการสื่อสารเรื่องราวให้เข้าใจภาพมากขึ้น โดยเน้นการแสดงที่มีความเรียบง่าย ซึ่งเอกลักษณ์ของการเคลื่อนไหวลีลาควบคู่ไปกับลมหายใจจนเกิดการพลังงานในการขับเคลื่อนลีลาและการเคลื่อนไหว ซึ่งผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดจากรูปแบบการแสดงของหลินเหวยหมินมาเป็นแนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ด้านการออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบเสียง เพื่อให้งานวิจัยครั้งนี้มีแนวคิดพหุวัฒนธรรมบูรณาการกับแนวคิดความเรียบงานในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

6. นารายณ์อวตาร การแสดงเรื่อง นารายณ์อวตาร จัดแสดงเมื่อปี พ.ศ. 2546 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ถือเป็นการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยได้นำบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่นำมาปรับการออกแบบเครื่องแต่งกาย ฉาก ดนตรี แสงสี เสียง มานำเสนอในรูปแบบใหม่ด้วยการนำวรรณกรรมไทยผสมผสานกับวัฒนธรรมต่างชาติได้อย่างลงตัว โดยนำเสนอการแสดงแบ่งออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ 1) นารายณ์ปราบนนทุก 2) นารายณ์อวตาร และ 3) ลงกาและอโยธยา ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตาร ได้อย่างน่าสนใจในงานโครงการเสวนาวิชาการ เรื่อง แนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย วันที่ 5 เมษายน 2561 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ไว้ว่า

การแสดงชุด นารายณ์อวตาร ด้วยเงินทุน งบประมาณ รวมถึงเรื่องของการบริหารการจัดการด้วยตนเอง แต่เสียสละพลังกายพลังใจเพื่อลูกน้องและถือเป็นประโยชน์มหาศาล เป็นงานสร้างสรรค์ที่ยื่นขอตำแหน่งศาสตราจารย์ถือเป็นการสร้างสรรค์งานได้อย่างเต็มรูปแบบ มีหนังสืออธิบายของทั่วโลกมาศึกษาเพื่อมาพัฒนา สร้างสรรค์อธิบายครบถ้วนให้อย่างเต็มที่ทุกรายละเอียด การสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้สัมฤทธิ์ผลด้วยความเชื่อ ทุกอย่างต้องมีจริยธรรม ดูแลรับผิดชอบนักแสดง การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่องนารายณ์อวตาร จัดการแสดงขึ้นที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย การสร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ อ้างอิงโครงเรื่องจากวรรณกรรมแล้วนำมาผนวกกับประสบการณ์ตั้งแต่เกิดและเติบโตขึ้นที่ จ.อยุธยา ถูกปลูกฝังกับการดูลิเก จึงมีการคิดบทการแสดงด้วยวิธีอ่านบทกลอนที่ไม่ใส่สำเนียง เหมือนขณะที่เรากำลังอ่านหนังสือ เครื่องแต่งกายอ้างอิงภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย แต่นำมาลดทอนให้ผู้ชายเล่นเพื่อสื่อถึงการเปลือยอก โดยศึกษาเพิ่มเติมจากโขนของไทย และละครคาบุกิของญี่ปุ่นที่ใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงแทน ที่ให้สิทธิต่อสตรีโดยใช้ผู้ชายเป็นผู้ทำแทนผู้หญิงจึงสามารถเปลือยอกให้เหมือนภาพจิตรกรรมฝาผนังได้ยกตัวอย่างตอนนางมณโฑอยากกินข้าวปั้นเสวยและเกิดนางสีดา ทศกัณฑ์จึงสั่งเปาวนาสูรไปหาข้าวปั้นมา ในส่วนบทการแสดงจุดนี้คือการเพิ่มบทที่ขยายสิ่งที่เป็นนามธรรมให้แสดงออกอย่างเป็นรูปธรรม ที่มีตีความตัวนางมณโฑและตัวเปาวนาสูรที่นึกถึงอารมณ์ของนางมณโฑ เหมือนกับคนเราที่อยากได้สิ่งใดที่ใจไปอยู่ในสิ่งที่เราต้องการ จึงสร้างตัวละคร คือ ตัวจิตวิญญาณของนางมณโฑที่ตามเปาวนาสูรไปหาข้าวปั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, บรรยาย, 5 เมษายน 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 2.5 ภาพรวมการออกแบบองค์ประกอบการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
เรื่อง นารายณ์อวตาร
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

นอกจากนี้การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตาร ถือเป็นการแสดงในรูปแบบใหม่แล้ว การแสดงครั้งนี้ยังคงเห็นความสำคัญต่อการรักษาเอกลักษณ์ทรงคุณค่าของขนบธรรมเนียมประเพณีที่ปรากฏในองค์ประกอบการแสดง ได้แก่ การออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบดนตรี ฉาก ฯลฯ โดยยังคงรักษาคติธรรมข้อคิดของเรื่องไว้อย่างชัดเจน สอดคล้องกับทรรศนะของจุลชาติ อรัณยะนาค ได้กล่าวถึง การออกแบบลีลาในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตาร พ.ศ. 2546 ของนราพงษ์ จรัสศรี ไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> ในการออกแบบลีลาสำหรับการแสดงนารายณ์อวตาร มีลีลาที่นำมาจากการฟ้อนรำที่เป็นเอกลักษณ์ไทยดั้งเดิม โดยนำท่ารำที่เป็นท่ารำมาตรฐาน เช่น รำแม่บท การตีบท ระบำสี่บท และการใช้บท นำมาใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ลีลานาฏยศิลป์ตะวันตก ซึ่งการแสดงนารายณ์อวตารสามารถแบ่งรูปแบบในการออกลีลาการแสดงที่มีเอกลักษณ์ไทยปรากฏเป็นประเด็นได้ดังนี้ 1) การสร้างสรรค์ลีลานาฏยศิลป์ใหม่บนพื้นฐานของลีลานาฏยศิลป์ แบบดั้งเดิม 2) สร้างสรรค์ลีลาจากหลากหลาย 3) ให้ความสำคัญกับหลักการที่เป็นหัวใจของการแสดงแบบดั้งเดิม 4) มีการใช้รูปแบบของการแสดงที่ทันใจคนรุ่นใหม่และเป็นที่ยอมรับกันได้ในหลากหลายวัฒนธรรม 5) มีลีลานาฏยศิลป์ที่สามารถสื่อให้คนทั่วไปเข้าใจได้ (จุลชาติ อรัณยะนาค, 2556: 1118-130)

ภาพที่ 2.6 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตารในองก์ 2
ฉากที่ 3 พระนารายณ์อวตาร
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

อีกทั้งความน่าสนใจและลักษณะเด่นของการแสดงชุด นารายณ์อวตาร ได้มีการผสมผสานศิลปวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมทางตะวันออก ไม่ใช่เพียงแค่ทางด้านการออกแบบดนตรีเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการออกแบบลีลาที่ประยุกต์นาฏยศิลป์ตะวันตกกับนาฏยศิลป์ไทยและถือเป็นจุดเด่นอย่างมากในการแสดงครั้งนี้ โดยมีการผสมผสานท่าทางจากการเต้นบัลเลต์ (การเต้นบนปลายเท้า) กับท่าทางอากัปกิริยาของนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างลงตัว

ภาพที่ 2.7ภาพการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตารในองก์ 3
ฉากที่ 3 นางมณโฑเสวยข้าวปั้น
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตาร แสดงให้เห็นถึงการรวมองค์ความรู้ของศาสตร์ทางศิลปะทุกแขนงมาผนวกกับการสั่งสมประสบการณ์โดยตรงของผู้สร้างสรรค์ผลงานทำให้ผลงานเรื่องนี้ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีและถือเป็นตำรานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจนมาถึงในปัจจุบัน อีกทั้งรูปแบบวิธีการถ่ายทอดนำเสนอการแสดงมีความเข้าใจง่ายมีการออกแบบประยุกต์ใช้ท่าทางนาฏยศิลป์ตะวันตกแต่สามารถยังคงความเป็นไทยไว้ได้อย่างลงตัว ฉาก แสง สี เสียง มีการออกแบบประกอบจินตภาพ โดยใช้กลวิธีสร้างสรรค์ทางศิลปะขั้นสูง ส่วนการออกแบบดนตรีให้ มีการบรรยายเสมือนผู้ชมเป็นผู้กำลังอ่านเนื้อหาของวรรณกรรมเอง ถือว่าเป็นวิธีการสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้แก่ผู้ชมได้มีส่วนร่วมและเกิดอรรถรสในการแสดง การแสดงชุดนี้แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทั้งในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์และนาฏยศิลปินที่เป็นแบบอย่างในการรักษาวัฒนธรรมไว้ ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่าวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์นี้ถือเป็นมรดกทางวรรณคดีอันทรงคุณค่าของของคนไทย จากข้อมูลการแสดงชุด นารายณ์อวตาร ผู้วิจัยจึงมีความสนใจนำวิธีการออกแบบการแสดงจากเรื่อง นารายณ์อวตาร ไปประเด็นในการสร้างสรรค์ประกอบทางการแสดงทั้ง 8 ประการ

7. พระมหาชนก เป็นการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในงานมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ “พระมหาชนก” สร้างขึ้นในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี ณ อิมแพคอารีน่า เมืองทองธานี ซึ่งได้สร้างสรรค์ขึ้นอย่างเต็มรูปแบบโดยอัญเชิญบทพระราชนิพนธ์ พระมหาชนก มาจัดเป็นการแสดงทางนาฏกรรม เพื่อมีจุดประสงค์ให้ประชาชนชาวไทยได้ซาบซึ้งในคำสอนคติธรรมที่พระราชทานไว้ในหนังสือ และจะได้นำปรัชญาที่ได้จากหนังสือพระราชนิพนธ์ไปประยุกต์ใช้ในการครองตนต่อไป ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ เรื่อง พระมหาชนก อย่างละเอียด ไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

> การแสดงชุด พระมหาชนก ถือเป็นการแสดงในรูปแบบศิลปะการแสดงร่วมสมัย โดยใช้หลักการทางความงดงามของแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์มาสร้างสรรค์ออกแบบองค์ประกอบในการแสดงเพื่อให้เกิดภาพที่ประหนึ่งเทพนิยายให้ความรู้สึกความขลังความศักดิ์สิทธิ์ อีกทั้งเพิ่มความตื่นตาตื่นใจด้วย การออกแบบฉาก แสงสี ผสานเทคนิคเทคโนโลยีที่ทันสมัย มีการออกแบบดนตรีผ่านบทเพลงที่มีการประพันธ์ขึ้นมาใหม่ โดยให้ผู้แสดงเป็นผู้ขับร้อง มีการออกแบบพื้นที่การแสดงให้อิมแพ็คอารีน่า เมืองทองธานี สามารถเป็นพื้นที่ในการถ่ายทอดทุกคุณค่าของบทพระราชนิพนธ์ เนื้อเรื่องมีการแฝงปรัชญาคติธรรมที่เป็นประโยชน์ในการนำไปปรับใช้ให้แก่ปวงชนชาวไทย โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 9 องก์ ได้แก่ องก์ 1 เจ็ดร้อยโยชน์ องก์ 2 ความเพียร องก์ 3 มณีเมขลา องก์ 4 กลางมหาสมุทร องก์ 5 มิถิลา องก์ 6 มรรคา

องก์ 7 ฟื้นฟูต้นมะม่วง องก์ 8 ปูทะเลมหาวิชชาลัย และองก์ 9 ปัจฉิมบท (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

ภาพที่ 2.8 ภาพการแสดงผลงานมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ “พระมหาชนก”
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

การแสดงศิลปะร่วมสมัย เรื่อง พระมหาชนก ในครั้งนี้ได้มีการนำเสนอและมีการออกแบบการแสดงที่มีความแปลกใหม่และมีความน่าสนใจ โดยการเพิ่มเติมฉากเรือร่มที่ตัวละครพระมหาชนกได้ว่ายน้ำกลางทะเล เป็นเวลา 7 วัน 7 คืน ดังที่ นราพงษ์ จรัศศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการออกแบบนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ เรื่อง พระมหาชนก ไว้ว่า

การออกแบบการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง พระมหาชนก ยังเคารพหนังสือของในหลวงมาศึกษา โดยหนังสือเน้นเรื่องต้นมะม่วง แรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยยึดแบบตามภาพวาดในหนังสือเป็นการให้เกียรติแสดงเคารพศิลปินที่วาดหนังสือขึ้นมา แต่มีช่วงการแสดงบางส่วนได้สร้างสรรค์เพิ่มเติม คือ ฉากว่ายน้ำ 7 วัน 7 คืน โดยใช้ความคิดสร้างสรรค์เข้าช่วย เช่น ฉากพระมหาชนกว่ายน้ำในทะเลและฉากเมขลาอุ้มพระมหาชนกเหาะกลางอากาศ ถูกออกแบบใหม่ด้วยการเคลื่อนไหวลีลาที่ใช้กำลังของนักแสดงชายโดยทำเป็นน้ำด้วยคนจำนวนมาก แทนการใช้เครื่องมือยกลอยด้วยสลิง ในการทำแถวในการแสดงเป็นลักษณะเส้นโค้งแถววงกลมเพื่อแสดงถึงคลื่นทะเล มีการใช้เทคนิคการถ่ายเทน้ำหนักในฉากนี้ เพื่อให้ดูเหมือนพระมหาชนกกำลังว่ายน้ำอยู่ท่ามกลางทะเลด้วยความมีมานะอุสาหะ และมีการใช้สัญลักษณ์โคมดอกบัวด้วยการเคลื่อนไหวลีลาแบบคนธรรมดา เพื่อแสดงให้เห็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ถึงการบรรลุถึงความเพียรที่ได้พยายามจนสำเร็จ (นราพงษ์ จรัศศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

สอดคล้องกับทรรศนะของคมชวัชร์ พสูริจันทร์แดงที่ได้กล่าวถึงผลงานการออกแบบมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ เรื่อง พระมหาชนก ไว้ว่า

> การแสดงนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ เรื่อง พระมหาชนกในครั้งนี้เป็นการแสดงที่นำหลักปรัชญาจากบทพระราชนิพนธ์ มาถ่ายทอดเป็นการแสดงนาฏกรรม โดยมีการใช้ลีลานาฏยศิลป์ในการสื่อสาร อีกทั้งมีการใช้องค์ความรู้เกี่ยวกับขั้นตอนการออกแบบลีลาทฤษฎีแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่เข้ากันได้กับการเคลื่อนไหวลีลาท่าทางในชีวิตประจำวันมาใช้ทำให้ผู้ชมเกิด ความเข้าใจง่าย มีการออกแบบการแสดงรอบทิศทางเพื่อให้เหมาะสมกับสถานที่เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นรอบทิศทาง (คมชวัชร์ พสูริจันทร์แดง, 2558: 95-96)

ผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง พระมหาชนก ถือเป็นสื่อทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่แสดงให้เห็นถึงคุณค่าในความดี ความจริง และคุณค่าความงามทางจิตใจของนราพงษ์ จรัสศรี ได้สร้างสรรค์ขึ้นด้วยวิธีการบูรณาการงานศิลปะ ได้แก่ งานนาฏยศิลป์ สถาปัตยกรรม ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์และมีการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อสารเข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว เห็นได้จากการออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบฉาก แสง สี เสียง อีกทั้งการออกแบบพื้นที่โดยใช้ทฤษฎีของพื้นที่เฉพาะ (Site Specific) โดยบริเวณในอิมแพคอารีน่า เมืองทองธานี สามารถเป็นพื้นที่ในการถ่ายทอดเรื่องราวของบทพระราชนิพนธ์การแสดงในครั้งนี้ไม่ได้แสดงให้เกิดความสวยงาม ตระการตาเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการแสดงที่ถ่ายทอดสาระสำคัญในบทพระราชนิพนธ์อันแฝงปรัชญาคติธรรมในเรื่องของความเพียรพยายาม ปริศนาจากต้นมะม่วง ปัจจัยการใช้ทรัพยากร สภาวะแวดล้อม ที่เป็นประโยชน์ให้กับผู้ชมได้นำไปปรับใช้ในการครองตนในสังคมต่อไป โดยผ่านการสร้างสรรค์งานในรูปแบบนาฏกรรม จากข้อมูลการแสดงชุด พระมหาชนก จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยจึงได้นำไปประเด็นในการสร้างสรรค์องค์ประกอบทางการแสดงทั้ง 8 ประการ

8. การแสดงในพิธีเปิด-ปิดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 จัดขึ้นที่ประเทศไทยสำหรับการเป็นเจ้าภาพการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ในปี 2541 ถือเป็นงานระดับโลกที่ยิ่งใหญ่ที่สุดชิ้นสุดท้ายของศตวรรษที่ 20 และเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของประเทศไทยตั้งแต่เคยมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มา ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะถึงการแสดงพิธีเปิด–ปิดในการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 ไว้ว่า

> การแสดงงานเอเชียนเกมส์ครั้งที่ 13 ที่ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ ผลงานการสร้างสรรค์งานในพิธีเปิด-ปิดรวม 3 การแสดง ได้แก่ 1) จิตวิญญาณบูรพา 2) คีตะภราดร ในพิธีเปิดและ 3) บูรพประทีป ในพิธีปิด ซึ่งทั้ง 3 การแสดงนี้เป็นผลงานที่ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุดของการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ เพราะถือเป็นการแสดงถึงศักยภาพของคนไทยในด้านการแสดงที่ถูกถ่ายทอดไปยังทั่วโลก ในครั้งนั้นข้าพเจ้าได้ทำหน้าที่ คือ 1) ผู้กำกับการแสดง 2) ออกแบบทการแสดง 3) ออกแบบลีลา และ 4) หน้าที่เป็นผู้ฝึกซ้อมนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานให้สามารถแสดงได้เช่นเดียวกับนักแสดงมืออาชีพจำนวนทั้งสิ้นกว่า 7,200 คน หน้าที่ทั้งหมดคือการบริหารการจัดการและช่วยแก้ปัญหาในเรื่องการประหยัดงบประมาณให้กับประเทศ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2561)

ภาพที่ 2.9 ภาพการแสดงพิธีปิดในการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 ในชุด บูรพประทีป มีการแปรรูปแถวเป็นตราสัญลักษณ์ของการแข่งขันเอเชี่ยนเกมส์
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้การออกแบบการแสดงทั้งพิธีเปิด–ปิด ในการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 มีวัตถุประสงค์และรูปแบบในการแสดงที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องใช้ความทุ่มเททั้งกำลังใจกำลังกาย และเสียสละเพื่อผลงานได้ประจักษ์สู่ระดับนานาชาติที่ต้องใช้ความสามารถเฉพาะส่วนบุคคลในการบริหารจัดการควบคุม รวมทั้งฝึกฝนคนทั่วไปจำนวนมากมหาศาลในระยะเวลาฝึกซ้อมอันจำกัด ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงวัตถุประสงค์และรูปแบบในการแสดงพิธีเปิด-ปิดในการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 อย่างละเอียดไว้ว่า

ในการแสดงพิธีเปิดชุดแรก คือ จิตวิญญาณบูรพา (Spirit of Asia) โดยมีวัตถุประสงค์ของการแสดงชุดนี้ คือ เพื่อให้เป็นที่รับรู้ และต้อนรับผู้เข้าร่วมการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 จำนวน 53 ประเทศ โดยมีการออกแบบให้มีการแบ่งภูมิภาคเอเชียออกเป็น 4 ภาคเข้าด้วยกัน โดยมีสัญลักษณ์เป็นลูกบอลทรงกลม ได้แก่ สีแดง สีขาว สีฟ้า สีเหลือง เพื่อสื่อถึงกลุ่มประเทศต่าง ๆ ที่มาจากคนละทิศทาง แสดงให้เห็นถึงความสามัคคีรวมเป็นอันหนึ่งเดียวกัน โดยรูปแบบการแสดงในชุดนี้ จะเน้นเทคนิคการแปรแถวที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้งที่มี ความยิ่งใหญ่ ส่วนการแสดงชุดที่ 2 คือ คีตะภราดร (Song of Friendship) เป็นการแสดงที่ใช้เพลงประจำการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ที่ 13 คือ เพลง Reach for the Star ผู้ขับร้องโดยอมิตา ทาทายัง เป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงกำลังใจนักกีฬาที่ได้มาเข้าร่วมให้ทำการแข่งขันให้ดีที่สุด รูปแบบการแสดงเป็นการแปรแถวที่เน้นลักษณะรูปวงกลม และ มีการประสานมือ เพื่อสื่อให้เห็นถึงจิตวิญญาณแห่งมิตรภาพร่วมกัน ในส่วนของการแสดงพิธีปิด ชุดบูรพประทีป เป็นการแสดงสื่อถึงความประทับใจใน ความสวยงาม โดยมีวิธีการจุดไฟเรียงแถวกันด้วยการใช้เทียนหลายพันเล่ม ส่วนการออกแบบดนตรีในการแสดงได้ขอพระราชทานเพลงพระราชนิพนธ์มาใช้ ในการแสดงครั้งนี้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2561)

จากข้อมูลข้างต้นในการแสดงการแสดงพิธีเปิด–ปิดในการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 โดยออกแบบและควบคุมการแสดง โดย นราพงษ์ จรัสศรี พบว่า รูปแบบในการแสดงจากสิ่งที่เป็นนามธรรมที่ไม่มีเนื้อเรื่อง นำมาออกแบบสร้างสรรค์เรื่องราวให้เป็นรูปธรรมอย่างชัดเจน การแสดงชุดนี้มีการใช้สัญลักษณ์เพื่อเป็นการบอกเล่าเรื่องราวได้อย่างชัดเจนเห็นชัดเจนในการแสดงจิตวิญญาณบูรพา (Spirit of Asia) มีการใช้ลูกบอลสีต่าง ๆ แทนความหมายสิ่งที่เป็นนามธรรมให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น มีการใช้แสงสีขาวแสดงให้เห็นจินตนาการและแสงสว่างของคนรุ่นใหม่ มีการใช้โคมไฟที่เป็นดอกบัวแสดงเป็นสัญลักษณ์ แทนสติปัญญาที่มีความเป็นผู้นำสู่การเป็นผู้รู้แจ้ง รูปแบบแถวเป็นการออกแบบทั้งเป็นเส้นโค้ง เส้นตรง วงกลมและมีการแปรแถวเป็นรูปสัญลักษณ์ของการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ในการแสดงพิธีปิด ซึ่งเป็นที่จดจำและตราตรึงของคนทั่วโลก นอกจากนี้สิ่งสำคัญหลังจากได้ชมการแสดงคือ การยอมรับในเรื่องการออกแบบการแสดง ทุกองค์ประกอบที่ใช้ในการแสดง มีความเป็นเอกภาพแล้ว คือเรื่องของการบริหารจัดการกำลังคนให้มีความสามัคคีในการทำงาน

ร่วมกัน ผู้ที่ทำเช่นนี้ได้จะต้องเป็นผู้ที่มีคุณธรรมเป็นตัวอย่างที่ดีให้คนจำนวนมหาศาลได้ให้ความร่วมมือเพื่อเป็นการแสดงพิธีเปิด-ปิดในการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 เป็นที่ประจักษ์สู่สายตาคนทั่วโลก จากข้อมูลการแสดงชุด การแสดงพิธีเปิด–ปิดในการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 ผู้วิจัยจึงนำไปแนวทางในการสร้างสรรค์องค์ประกอบทางการแสดงทั้ง 8 ประการ นับได้ว่าเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในระดับสากลที่เคยมีมาในแผ่นดินไทยก็คือ งานเอเชียนเกมส์ครั้งที่ 13 ที่ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ ในครั้งนั้นเสมือนมีเทพมาดลบันดาลเข้าข้างครูเช่นเคย ทำให้ครูได้เข้ามาสร้างงานในพิธีเปิด-ปิดรวม 3 ชิ้น คือ 1) จิตวิญญาณบูรพา 2) คีตะภราดร ในพิธีเปิด และ 3) บูรณะประทีป ในพิธีปิด ซึ่งทั้ง 3 นี้เป็นชิ้นที่ถือว่าเป็นไฮไลท์ของงานที่แสดงถึงศักยภาพของคนไทยในด้านการแสดงที่ถูกถ่ายทอดไปทั่วโลก ครูทำหน้าที่ 1) ผู้กำกับการแสดง 2) คิดบทการแสดงในสามชุดนี้ 3) ออกแบบลีลา และ 4) หน้าที่ที่หนักที่สุดก็คือการฝึกซ้อมนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานให้สามารถแสดงได้เฉกเช่นนักแสดงอาชีพจำนวนทั้งสิ้นกว่า 7,200 คน ทั้งหมดนี้ไม่นับรวมไปถึงการที่ครูช่วยแก้ปัญหาในเรื่องการประหยัดงบประมาณให้กับประเทศเนื่องจากในช่วงเวลานั้นประเทศไทยต้องต่อสู้กับวิกฤตการณ์ช่วงเศรษฐกิจฟองสบู่แตกครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดของประเทศนับได้ว่าเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในระดับสากลที่เคยมีมาในแผ่นดินไทยก็คือ งานเอเชียนเกมส์ครั้งที่ 13 ที่ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ ในครั้งนั้นเสมือนมีเทพมาดลบันดาลเข้าข้างครูเช่นเคย ทำให้ครูได้เข้ามาสร้างงานในพิธีเปิด-ปิดรวม 3 ชิ้น คือ 1) จิตวิญญาณบูรพา 2) คีตะภราดร ในพิธีเปิด และ 3) บูรณะประทีป ในพิธีปิด ซึ่งทั้ง 3 นี้เป็นชิ้นที่ถือว่าเป็นไฮไลท์ของงานที่แสดงถึงศักยภาพของคนไทยในด้านการแสดงที่ถูกถ่ายทอดไปทั่วโลก ครูทำหน้าที่ 1) ผู้กำกับการแสดง 2) คิดบทการแสดงในสามชุดนี้ 3) ออกแบบลีลา และ 4) หน้าที่ที่หนักที่สุดก็คือการฝึกซ้อมนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานให้สามารถแสดงได้เฉกเช่นนักแสดงอาชีพจำนวนทั้งสิ้นกว่า 7,200 คน ทั้งหมดนี้ไม่นับรวมไปถึงการที่ครูช่วยแก้ปัญหาในเรื่องการประหยัดงบประมาณให้กับประเทศเนื่องจากในช่วงเวลานั้นประเทศไทยต้องต่อสู้กับวิกฤตการณ์ ช่วงเศรษฐกิจฟองสบู่แตกครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดของประเทศนับได้ว่าเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในระดับสากลที่เคยมีมาในแผ่นดินไทยก็คือ งานเอเชียนเกมส์ครั้งที่ 13 ที่ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ ในครั้งนั้นเสมือนมีเทพมาดลบันดาลเข้าข้างครูเช่นเคย ทำให้ครูได้เข้ามาสร้างงานในพิธีเปิด-ปิดรวม 3 ชิ้น คือ 1) จิตวิญญาณบูรพา 2) คีตะภราดร ในพิธีเปิด และ 3) บูรณะประทีป ในพิธีปิด ซึ่งทั้ง 3 นี้เป็นชิ้นที่ถือว่าเป็นไฮไลท์ของงานที่แสดงถึงศักยภาพของคนไทยในด้านการแสดงที่ถูกถ่ายทอดไปทั่วโลก ครูทำหน้าที่ 1) ผู้กำกับการแสดง 2) คิดบทการแสดงในสามชุดนี้ 3) ออกแบบลีลา และ 4) หน้าที่ที่หนักที่สุดก็คือการฝึกซ้อมนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานให้สามารถแสดงได้เฉกเช่นนักแสดงอาชีพจำนวนทั้งสิ้นกว่า 7,200 คน ทั้งหมดนี้ไม่นับรวมไปถึงการที่ครูช่วยแก้ปัญหาในเรื่องการประหยัดงบประมาณให้กับประเทศเนื่องจากในช่วงเวลานั้นประเทศไทยต้องต่อสู้กับวิกฤตการณ์ ช่วงเศรษฐกิจฟองสบู่แตกครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดของประเทศนับได้ว่าเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในระดับสากลที่เคยมีมาในแผ่นดินไทยก็คือ งานเอเชียนเกมส์ครั้งที่ 13

ที่ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ ในครั้งนั้นเสมือนมีเทพมาดลบันดาลเข้าข้างครูเช่นเคย ทำให้ครูได้เข้ามาสร้างงานในพิธีเปิด-ปิดรวม 3 ชิ้น คือ 1) จิตวิญญาณบูรพา 2) คีตะภราดร ในพิธีเปิด และ 3) บูรณะประทีป ในพิธีปิด ซึ่งทั้ง 3 นี้เป็นชิ้นที่ถือว่าเป็นไฮไลท์ของงานที่แสดงถึงศักยภาพของคนไทยในด้านการแสดงที่ถูกถ่ายทอดไปทั่วโลก ครูทำหน้าที่ 1) ผู้กำกับการแสดง 2) คิดบทการแสดงในสามชุดนี้ 3) ออกแบบลีลา และ 4) หน้าที่ที่หนักที่สุดก็คือการฝึกซ้อมนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานให้สามารถแสดงได้เฉกเช่นนักแสดงอาชีพจำนวนทั้งสิ้นกว่า 7,200 คน ทั้งหมดนี้ไม่นับรวมไปถึงการที่ครูช่วยแก้ปัญหาในเรื่องการประหยัดงบประมาณให้กับประเทศเนื่องจากในช่วงเวลานั้นประเทศไทยต้องต่อสู้กับวิกฤตการณ์ ช่วงเศรษฐกิจฟองสบู่แตกครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดของประเทศ

9. ผลงานการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ของ ธรากร จันทนะสาโร โดยสรุปถึงผลการวิจัยไว้ดังนี้

> มีองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์มีอยู่ 8 ประการคือ 1) บทการแสดง สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ภายใต้ลักษณะและความหมายของไตรลักษณ์ แบ่งการแสดงออกเป็น 4 องค์ คือ องก์ 1 ปฐมบท (Overture) องก์ 2 อนิจจตา (การเกิดขึ้น) องก์ 3 ทุกขตา (การตั้งอยู่) และองก์ 4 อนัตตา (การดับไป) 2) นักแสดงมีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ การสื่อสารอารมณ์และความหมาย 3) ลีลา นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 4) เสียง ใช้เสียงที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีที่สร้างบรรยากาศและความรู้สึกของสมาธิหรือการเข้าฌาน 5) อุปกรณ์การแสดง นำเสนอผ่านแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่เน้นการใช้สัญลักษณ์ความเรียบง่าย ประหยัด และเข้าใจง่าย คือ ดอกบัวและเทียนไข 6) พื้นที่การแสดงได้สลายรูปแบบการแสดงดั้งเดิมที่ต้องแสดงในโรงละครเท่านั้น โดยจัดแสดงในพื้นที่แบบเปิดในลักษณะอื่น 7) แสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีมาช่วยในการถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึก และลำดับเหตุการณ์ ต่าง ๆ และ 8) เครื่องแต่งกาย ใช้การออกแบบบนพื้นฐานแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 258-263)

ซึ่งผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดจากรูปแบบผลงานการแสดงเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ โดยเฉพาะแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ในการออกแบบองค์ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ 8 ประการ

2.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

ผู้วิจัยได้พิจารณาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างมาตรฐานให้กับงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ซึ่งจะนำมาอธิบายถึงผลที่ได้เทียบเคียงกับคุณสมบัติของงานที่มีมาตรฐานที่จัดว่าเป็นงานที่มีคุณภาพ คุณสมบัติและคุณลักษณะอันพึงประสงค์ โดยการนำเกณฑ์มาตรฐานศิลปินซึ่ง วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้ทำการศึกษาและกำหนดประเด็นของมาตรฐานและให้สัมภาษณ์เพื่อที่จะเป็นประโยชน์ในการศึกษาเกณฑ์มาตราฐานที่สามารถนำไปใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ต่อไปได้ ผู้วิจัยจึงขออธิบายเกณฑ์มาตรฐานที่คาดว่าจะนำไปเป็นประเด็นในการสร้างคุณภาพให้เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยดังนี้

จิตวิญญาณ (Spiritual) คือ “ศิลปินจะต้องมีจิตวิญญาณของผู้สร้างสรรค์ในการเข้าใจลึกซึ้งเกี่ยวกับงานสร้างสรรค์ และสามารถเป็นผู้ที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกในการแสดงได้เป็นอย่างดี ” (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 26 ตุลาคม 2561) ซึ่งผู้วิจัยได้จะนำไปเป็นข้อคิดในการสร้างมาตรฐานให้เกิดขึ้นในการออกแบบบทการแสดงและการออกแบบลีลา

รสนิยม (Taste) คือ ศิลปินควรมีรสนิยมส่วนตัว “เพราะรสนิยมเป็นเครื่องกำหนดแนวทางที่พึงพอใจและรูปแบบของผลงานที่มีลักษณะเฉพาะความเป็นตัวตนของศิลปิน” (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2561) ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าจะนำไปใช้เป็นมาตรฐานให้เกิดขึ้นในการออกแบบบทการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบเสียง และการออกแบบพื้นที่

ประสบการณ์ของศิลปิน (Experience) คือ “ศิลปินที่ดีควรมีประสบการณ์ตรงในการแสดงและการสร้างสรรค์ผลงานเฉพาะทางมากเพียงใด ซึ่งยิ่งจะแสดงถึงศักยภาพและทักษะที่นำไปสู่การพัฒนา ความรอบรู้ ความชำนาญ ความเชี่ยวชาญในศาสตร์มากขึ้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562) ซึ่งผู้วิจัยได้จะนำไปเป็นข้อคิดในการสร้างมาตรฐานให้เกิดขึ้นในการคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลา และการออกแบบพื้นที่

ปรัชญาในการทำงาน (Philosophy) คือ “ศิลปินที่มีลักษณะอันพึงประสงค์ควรมีปรัชญาในการทำงาน ซึ่งจะส่งผลในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์มีแบบแผนมากขึ้น และจะเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปินผู้นั้น ซึ่งจะทำให้งานสร้างสรรค์มีคุณภาพและคุณค่าต่อสังคมอีกด้วย” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2561) ซึ่งผู้วิจัยได้จะนำไปเป็นข้อคิดในการสร้างมาตรฐานให้เกิดขึ้นในการออกแบบ บทการแสดง การออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกายและการออกแบบเสียง

ความสามารถหลากหลายแบบ (Versatile) คือ “ศิลปินควรเป็นผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจและความสามารถที่หลากหลาย เพื่อนำมาปรับใช้ แก้ปัญหาหรือบูรณาการประยุกต์ในการสร้างสรรค์ผลงานของตนให้มีความสมบูรณ์แบบและไม่เหมือนใคร” (วิชชุตา วุธาทิตย์,

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สัมภาษณ์, 26 ตุลาคม 2561) ซึ่งผู้วิจัยได้จะนำไปเป็นข้อคิดในการสร้างมาตรฐานให้เกิดขึ้นในการออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลา และการออกแบบอุปกรณ์ในการแสดง

ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) คือ “ศิลปินควรมีหลักคิดในการสร้างสรรค์ผลงานที่ชัดเจนตรงประเด็นและมีเอกลักษณะเฉพาะตน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานให้มีความสมบูรณ์ในแต่ละชุดการแสดง โดยคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดความเป็นเอกภาพทางศิลปะ” (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2561) ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าจะนำไปใช้เป็นมาตรฐานให้เกิดขึ้นในการออกแบบองค์ประกอบในการแสดงทั้ง 8 ประการ

ผู้นำและผู้บุกเบิก (Pioneer) คือ “ศิลปินจะต้องเป็นผู้กล้าที่จะสรรหาหลักการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ เพื่อให้เกิดรูปแบบของงานที่มีความหลากหลายมากขึ้น อีกทั้งศิลปินไม่ควรหยุดนิ่งในการแสวงหาความรู้ในด้านต่าง ๆ ทั้งทางด้านวิชาการและความเป็นศิลปินให้ควบคู่กันไปเพื่อนำมาสร้างสรรค์ผลงานที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน” (นราพงษ์ จรัสศรี , สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562) ซึ่งผู้วิจัยได้จะนำไปเป็นข้อคิดในการสร้างมาตรฐานให้เกิดขึ้นในการออกแบบบทการแสดงและการออกแบบลีลา

ความหลงใหล (Passion) คือ “มีความอยากในตัวศิลปินที่จะสร้างสรรค์ผลงานด้วยความหลงใหลและมีการตอบสนองความต้องการของตัวเองในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น ๆ อย่างชัดเจน (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2561) ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าจะนำไปใช้เป็นมาตรฐานให้เกิดขึ้นในการออกแบบบทการแสดง และการออกแบบเครื่องแต่งกาย

ทั้งนี้เกณฑ์มาตราฐานที่วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้ให้รายละเอียดไว้ที่นอกเหนือจากที่ผู้วิจัยกล่าวไว้ข้างบน ผู้วิจัยจะได้นำไปพิจารณาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์งานโดยเฉพาะอย่างยิ่งในขั้นตอนของการอภิปรายผล ผู้วิจัยจะได้ทำการเปรียบเทียบเกณฑ์มาตรฐานในแต่ละประเด็นกับผลจากองค์ประกอบการแสดงทั้ง 8 ประการที่ผู้วิจัยได้ใช้ในรูปแบบการแสดง เพื่อให้เป็นข้อมูลทางด้านวิชาการกับผู้ที่ต้องการจะศึกษาในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยของผู้วิจัยในอนาคต

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทำสัมภาษณ์เพิ่มเติมจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ นักวิชาการ และศิลปินเกี่ยวกับเกณฑ์มาตรฐานศิลปินที่คาดว่า “การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ควรที่จะต้องมีคุณสมบัติตามเกณฑ์มาตรฐานในด้านต่าง ๆ ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปได้พอสังเขป ดังนี้

วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้แสดงความคิดเห็นต่องานวิจัยครั้งนี้ควรที่จะต้องมีคุณสมบัติตามเกณฑ์มาตรฐานไว้ว่า

มีความคิดเห็นว่าเกณฑ์มาตรฐานศิลปินที่มีต่อการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ประกอบไปด้วย 3 ประการ ได้แก่ 1) ปรัชญา เพราะ การได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานจากสัญลักษณ์โอม ถือเป็นความเชื่อทางปรัชญาของทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ดังนั้นในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ครั้งนี้น่าจะมีวิธีการแฝงนัยยะ ปรัชญา คติธรรม ความเชื่อ จรรโลงใจ และความสงบ ด้วยเช่นกัน 2) สร้างสรรค์ เนื่องจากผู้วิจัยเป็นที่มีพื้นฐานทั้งทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์อินเดีย น่าจะเห็นงานที่มีการผสมผสานหรือสร้างสรรค์ที่ให้เกิดงานในรูปแบบใหม่เกิดขึ้น และ 3) ความหลงใหล เกิดจากความยากของผู้สร้างงานที่มีความหลงใหลต่อนาฏศิลป์อินเดียและความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูโดยตรง โดยกระตุ้นความฝันจากความหลงใหลของผู้สร้างงานด้วยวิธีการตั้งเป้าหมายในสิ่งที่คิดว่าผู้ชมได้รับจากการชมงานกลับไปว่างานวิจัยครั้งนี้สามารถบรรลุตามเป้าหมายไว้เพียงใด (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 26 ตุลาคม 2561)

อีกทั้ง ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะต่องานวิจัยครั้งนี้ควรที่จะต้องมีคุณสมบัติตามเกณฑ์มาตรฐานไว้ว่า

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่นำแนวคิดมาจากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ควรมีการตั้งเป้าหมายหรือคุณภาพของ ผลงานสร้างสรรค์ที่เทียบเท่าเกณฑ์มาตรฐานศิลปินอันเป็นเกณฑ์ที่ใช้ เปรียบเทียบคุณค่าและคุณภาพของผลงานนาฏยศิลป์หรือศิลปะแขนงอื่น ๆ ใกล้เคียงจากเกณฑ์ดังกล่าวสามารถตั้งคุณภาพของผลงาน ครั้งนี้ได้เป็น 4 ประเด็น ได้แก่ 1) จิตวิญญาณ เพราะ เป็นเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อ และศาสนาที่ยึดโยงหรือเกี่ยวพันกับมนุษย์ 2) ปรัชญาเพราะเป็นเรื่องของการค้นหาความจริงที่มนุษย์มีต่อสัญลักษณ์โอม 3) การสร้างสรรค์เพราะ นาฏยศิลป์อาจนำเสนอผ่านรูปแบบทักษะทางนาฏยศิลป์จากสกุลตะวันตกและ ตะวันออกผสมผสานกันทำให้ผลงานเกิดลักษณะเฉพาะและน่าสนใจ และ 4) ความหลงใหลเพราะ ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ส่วนหนึ่ง มาจากความปรารถนาของนาฏยศิลปินที่ประสงค์ต่อการผลิต และออกแบบ ตามจินตนาการของตนงานครั้งนี้ จึงเป็นตัวแทนของความหลงใหลอย่างแท้จริง (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2561)

นอกจากนี้ รักษ์สินี อัครศวะเมฆ ได้แสดงความคิดเห็นต่องานวิจัยครั้งนี้ควรที่จะต้องมีคุณสมบัติตามเกณฑ์มาตรฐานไว้ว่า

ความคิดเห็นว่าเกณฑ์มาตรฐานศิลปินที่มีต่อการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู แบ่งออกเป็น 3 หัวข้อ ได้แก่ 1) จิตวิญญาณ/ผู้นำและผู้บุกเบิก/การถ่ายทอด เพราะการสร้างสรรค์ผลงานจิตวิญญาณความเป็นผู้นำและผู้บุกเบิก มันสะท้อนตัวตนของผู้สร้างงานว่ามี แรงบันดาลใจ ใคร่อยากสิ่งใดในการนำเสนอและถ่ายทอดออกสู่สาธารณชนให้ประจักษ์ในผลงานครั้งนี้ ดังนั้นผลงานเนื้อหาข้อมูล อุดมการณ์ ทุกสิ่งที่กล่าวมาจึงจำเป็นที่ของผู้สร้างงานจึง 2) ประสบการณ์ ถือเป็นสิ่งที่แสดงถึงองค์ความรู้ที่ติดตัวหรือความสามารถของตัวบุคคลนั้น ที่เรียนรู้และพบเจอสิ่งใดมาหรือองค์ความรู้จากประสบการณ์ที่ได้ไปปฏิบัติจะช่วยให้บุคคลนั้นสามารถนำสิ่งที่มีประสบการณ์ที่ผ่านเข้ามาในชีวิต มาช่วยในการออกแบบผลงานได้เป็นอย่างดี 3) การสร้างสรรค์ เป็นความหลากหลายของการค้นหาสิ่งใหม่ หลุดออกจากกรอบแนวคิดเดิม พยายามพัฒนาผลงานในการนำเสนอ ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นที่ ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องมีเพื่อให้ผลงานโดดเด่นและมีเอกลักษณ์เป็นตัวตนของผู้สร้างงานเอง (รักษ์สินี อัครศวะเมฆ, สัมภาษณ์, 29 ตุลาคม 2561)

อีกทั้งวิทวัส กรมณีโรจน์ ได้แสดงทรรศนะต่องานวิจัยครั้งนี้ควรที่จะต้องมีคุณสมบัติตามเกณฑ์มาตรฐานไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีความคิดเห็นว่าการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จะประกอบไปด้วยเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน 3 ประการ ได้แก่ 1) จิตวิญญาณ เพราะเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากคติความเชื่อแบบพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งแสดงให้เห็นถึงจิตวิญญาณทางคติ ความเชื่อของผู้สร้างสรรค์ผลงานที่มีต่อโอม 2) การสร้างสรรค์ เพราะเชื่อว่าการแสดงนี้จะสร้างสรรค์ลีลานาฏยศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกายที่ถ่ายทอดคติความเชื่อของโอม ผ่านท่วงท่าและลีลารวมไปถึงการสร้างสรรค์ผลงานที่ผ่านการคิดวิเคราะห์เกี่ยวกับคติความเชื่อ อารมณ์และความรู้สึกผสมผสานลีลานาฏยศิลป์อย่างที่ไม่เคยปรากฏที่ใดมาก่อน 3) ปรัชญา การนำเสนอความจริงของปรัชญาของคติ ความ

> เชื่อของพราหมณ์-ฮินดู ที่มีต่อสัญลักษณ์โอม ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ เพื่อให้ผู้ชมและสังคมได้มีความรู้ความเข้าใจ โดยใช้นาฏยศิลป์เป็นสื่อกลางในการสื่อสารให้ได้รับรู้ถึงคติความเชื่อของพราหมณ์-ฮินดู ผ่านผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2561)

จากข้อความดังกล่าวข้างต้นเกี่ยวกับเกณฑ์มาตรฐานศิลปินที่มีผลต่อการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยสรุปได้ว่าความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ และศิลปิน โดยส่วนใหญ่จะเล็งเห็นถึง ความสำคัญเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน 6 ประการ ได้แก่ 1) จิตวิญญาณ 2) รสนิยม 3) ประสบการณ์ 4) การสร้างสรรค์ 5) ปรัชญา และ 6) หลงใหล ซึ่งเกณฑ์มาตรฐานศิลปินทั้ง 6 ประการดังกล่าวจะเป็นแนวทางในการประยุกต์พัฒนากระบวนการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ทั้งในภาคทฤษฎีและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ในลำดับต่อไป เพื่อให้ได้ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่ดี มีคุณภาพสู่สาธารณชนและสังคมต่อไป

2.7 ความคิดเห็นของผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู” ได้ให้ความสำคัญกับองค์ประกอบในการแสดงทั้ง 8 ประการ ซึ่งเป็นรูปแบบของการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จะมีลักษณะเป็นอย่างไร ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในด้านต่าง ๆ เช่น ด้านนาฏยศิลปิน นักวิชาการ ผู้ทรงคุณวุฒิในด้านผู้กำกับลีลา เป็นต้น ผู้วิจัยจึงได้ทำการวิเคราะห์และสรุปประเด็น มุมมอง ที่มีความน่าสนใจและเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยในครั้งนี้ ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ข้อมูลในด้านบทการแสดง ด้านการออกแบบลีลา และด้านผังการแสดง ไว้ดังนี้

> การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากสัญลักษณ์โอม สิ่งแรกที่ต้องคำนึงถึงคือรูปแบบที่ปรากฏบนสัญลักษณ์จะต้องทำความเข้าใจภาพที่เป็นรูปมาก่อน (Form) เพราะผู้ชมจะมีความเข้าใจในรูปของสัญลักษณ์โอม ลวดลายเส้นผ่านการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาอย่างสร้างสรรค์ เช่น การเอามือวาดเป็นจุดแล้วนำมาออกแบบเป็นรูปแบบการเคลื่อนไหวลีลาหรือนำมาทำการออกแบบแถว การนำแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์มาใช้ในการสร้างสรรค์อาจนำวิธีการปะติด

ภาพมาต่อกัน ซึ่งสามารถนำมาเชื่อมโยงระหว่างจุดเริ่มต้นของการสร้างงานเริ่มต้นจากท่าทางการเขียนตัวอักษรให้สอดคล้องในด้านความหมาย อาจนำทฤษฎีทางทัศนศิลป์นำมาสื่อความหมายของสัญลักษณ์โอม เช่น จุดทำให้เกิดเส้น ทำให้เห็นจุดมากยิ่งขึ้น เป็นต้น ดังนั้นการสร้างสรรค์การวิจัยครั้งนี้น่าจะนำเสนอความคิดสร้างสรรค์และความแปลกใหม่ของการออกแบบวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ที่มีแนวคิดมาจากสัญลักษณ์โอม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

จากข้อมูลข้างต้นความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นสิ่งสำคัญในการวางแผนออกแบบบทการแสดง อีกทั้งวิชชุตา วุธาทิตย์ ได้แสดงทรรศนะความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบบทการแสดงออกแบบลีลา ไว้ดังนี้

ความคิดสร้างสรรค์ในการนำสัญลักษณ์มาทำเป็นผลงานการแสดงด้านนาฏยศิลป์จะต้องทำให้เกิดความแปลกใหม่และน่าสนใจ เพราะ สัญลักษณ์เปรียบเสมือนตัวแทนในการสื่อความหมายสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่มนุษย์ได้สร้างขึ้น ดังนั้นการนำสัญลักษณ์มาใช้ในการสร้างสรรค์นั้นจะต้องสามารถให้คนทั่ว ๆ ไปเกิดความเข้าใจโดยง่าย และถ้านึกถึงสัญลักษณ์โอมในการนำมาออกแบบการแสดง จะนึกถึงความเชื่อเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อารยธรรมอินเดีย สิ่งที่อยู่ในสังคมวัฒนธรรมของอินเดียที่แพร่หลายมาสู่แถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รวมถึงประเทศไทย แม้กระทั่งสัญลักษณ์โอมที่มาจากตัวหนังสือ หรือแสดงให้เห็นถึงสมาธิ ความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ และสัญลักษณ์ที่ไม่สามารถแปลความหมายได้แต่ดูแล้วเกิดความลงตัวและความสมบูรณ์ในตัวของสัญลักษณ์โอม เช่น อาจนำเสนอสมาธิมาสื่อในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ครั้งนี้ โดยสามารถสื่อความหมายของสมาธิผ่านการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ วิธีการฝึกสมาธิด้วยการควบคุมลมหายใจสามารถประยุกต์มาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงโดยให้ผู้ชมได้มีส่วนรวม ในการทำขณะทำการแสดงไปด้วย หรือ อาจให้ผู้ชมได้ทำก่อนเริ่มทำการแสดง เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมและสามารถความเข้าถึงเรื่องราวที่กำลังสื่อสารได้มากยิ่งขึ้น ซึ่งจะทำให้เกิดพลัง มนต์ขลังและความตราตรึงใจ (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 21 กันยายน 2561)

การแสดงอารมณ์และความรู้สึก มีส่วนทำให้ผลงานการแสดงให้เกิดความประทับใจหรือดึงดูดความสนใจให้กับผู้ชมได้ ซึ่งพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ได้ให้ทรรศนะเพิ่มเติมในการนำกลิ่น

อายของอารยธรรมอินเดียมาใช้ในการออกแบบบทการแสดง ด้านการออกแบบลีลา และการออกแบบเสียง ไว้ดังนี้

> บทการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในครั้งนี้ควรมีกลิ่นอายวัฒนธรรมอินเดีย เพราะข้อมูลในการทำวิจัยมาจากความเชื่อของอินเดีย เพราะ สัญลักษณ์โอมมาจากวัฒนธรรมอินเดียเป็นต้นกำเนิด การสร้างสรรค์ควรเห็นสัญลักษณ์โอม สัญลักษณ์เน้นรูปลักษณ์ คำว่า โอม ในเชิงขอพร สรรเสริญ บทสวดบูชา สู่การนำไปใช้ประเทศอื่นเพราะเผยแพร่ไปทั่ว เห็นด้วยกับการเปล่งเสียง มะ อะ อุ แล้วค่อยมาโอม ตามลำดับขั้นควรเน้นทีละคำ ท่วงท่าของร่างกายต้องให้เห็นเป็นเลข 3 ในตอนจบแต่ละองก์ในเรื่องรูปแบบมันจบในองก์ของตัวมันเองอยู่แล้ว ไม่จำเป็นที่จะต้องสุดท้ายมารวมเป็นตัวสัญลักษณ์โอมตอนจบ เน้นเลข 3 จุดเชื่อมนำไปสู่ 3 จังหวะสวด 3 จังหวะเพลง 3 ท่าทางในการเคลื่อนไหว ต้องการให้ดูเป็นการเคลื่อนไหวมากกว่าอุปกรณ์ มีความท้าทาย ควรเชื่อมโยงของข้อมูลให้ชัดเจนได้ให้ทรรศนะเรื่องการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561)

ฉะนั้นการเปล่งเสียง มะ อะ อุ จึงมีความสำคัญต่อการเปล่งเสียงโอม ซึ่งสามารถนำมาพัฒนาสู่การออกแบบลีลา และ ออกแบบเสียงในการแสดงได้ ดังข้อมูลในด้านการออกแบบลีลาของ ธรากร จันทนะสาโร ที่ได้อธิบายไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> การออกแบบการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากสัญลักษณ์โอม ควรที่จะนำเอาพื้นฐานทางนาฏยศิลป์อินเดียมาลดทอนแล้วนำผสมผสานกับพื้นฐานการออกแบบนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในทางตะวันตกให้เกิดความเป็นเอกภาพ กลมกลืน เพื่อให้เกิดมิติใหม่ในการเชื่อมต่อท่าทางการเคลื่อนไหวลีลาที่มีรูปแบบแปลกใหม่มากขึ้น เพราะ เรื่องสัญลักษณ์โอม ยังเป็นเรื่องของความเชื่อวัฒนธรรมอินเดียยังพึงต้องมีกลิ่นอายส่วนที่มาเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาอยู่ด้วยเพื่อยังคงแสดงถึงที่มา ความเชื่อ แนวคิดของสัญลักษณ์โอมอยู่ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

ในการผสมผสานวัฒนธรรมทั้งทางตะวันตกและวัฒนธรรมตะวันออกมาสร้างสรรค์ในการออกแบบลีลา ทำให้ผลงานทางนาฏยศิลป์เกิดความแปลกใหม่มากขึ้น ส่วน ณัฐวัฒน์ สิทธิ ได้อธิบายเพิ่มเติมในการออกแบบลีลา การออกแบบผังทิศทางการเคลื่อนที่ของนักแสดง ไว้ว่า

> จากที่ได้เห็นสัญลักษณ์โอม ในมุมมองของ Visual Art คือ Point Line Space ที่แสดงให้เห็นถึงการมีจุดเริ่ม จุดจบ ความต่อเนื่อง พื้นที่ว่าง สิ่งเหล่านี้ทำการออกแบบเคลื่อนไหวลีลาโดยการใช้นักแสดง 3 คน ใน 1 คนจะเป็นแกนหลัก อีก 1 คนสร้างความสัมพันธ์กับคนที่เป็นแกนหลัก คนสุดท้ายจะเป็นตัวสร้างความสัมพันธ์กับพื้นที่ว่างให้เกิด พื้นที่เชื่อมโยงระหว่างกัน คล้ายพลังงานของอะตอม ที่มีพลังงานขับเคลื่อนของนิวเคลียส ประกอบด้วย โปรตอน นิวตรอน อิเล็กตรอน โดยอาจเพิ่มเทคนิคการสั่นสะเทือนถึงพลังงานที่ปฏิสัมพันธ์กัน (ณัฐวัฒน์ สิทธิ, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2561)

การเคลื่อนที่ของนักแสดงสามารถนำเสนอให้เห็นถึงการขับเคลื่อนพลังงานของสัญลักษณ์โอมได้ นอกจากนี้ในด้านการออกแบบการแสดงทางนาฏยศิลป์ในแบบองค์รวมมุมมองของนักศาสนาวิทยา ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

> ณ เวลานี้สัญลักษณ์โอมถูกมองไปมากกว่าแค่ตัวอักษร ตัวอักษรเป็นเพียงสัญญะในการสื่อความหมาย ตัวรูปลักษณ์โอมเองกลับกลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในตัวมันเอง อีกทั้งเสียงในการอ่านคำว่า โอม แต่ตัวเสียงกลายเป็นความศักดิ์สิทธิ์เช่นกัน คือ มนตรานั่นเอง มีพลังที่เหนือธรรมชาติเข้ามาเกี่ยวข้อง ถือมิติใหม่ในศาสนวิทยามีพลวัตในตัวมันเอง ดังนั้นการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในครั้งนี้อาจช่วยทำให้คนตีความใหม่เปิดมุมมองในสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดูในรูปแบบใหม่ การวิจัยเรื่องนี้เป็นเรื่องที่ท้าทาย เพราะ เป็นการแปลแนวคิดทางความเชื่อที่เป็นนามธรรมมาสร้างสรรค์ให้เป็นรูปธรรม ที่นี่ต้องทำยังไงให้คนที่มาชมสามารถได้ตัวที่เป็นแก่นของเนื้อหา และภาพที่ปรากฏมันสั่นสะเทือนว่าจะสื่อยังไง ตัวรูปแบบมีการสั่นสะเทือน ความยากในการสื่อเรื่องแนวนี้ทางการแสดงโดยความเข้าใจอันจำกัด ของการสื่อสารทางความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งคนไทยทั่วไปไม่คุ้นชินกับเรื่องราวนี้ พอมาดูเป็นการแสดงที่แปลกใหม่แล้ว ถ้าดูไม่เข้าใจเรื่องราวความรู้สึกแรงบันดาลใจจะไม่แรงต้องทำให้คนรู้สึกเข้าถึงและเข้าใจในเรื่องราวได้จะตราตรึง (ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, สัมภาษณ์, 6 ตุลาคม 2561)

ในการสื่อสารทางความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นเรื่องของความท้าทาย เพราะเนื่องจากคนไทยโดยทั่วไปไม่คุ้นชินกับเรื่องราวดังกล่าว แต่ในการวิจัยนี้ผู้วิจัยมีขอบเขตในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อศิลปะ ดังจะเห็นได้จากทรรศนะของกฤษฎ์ ชัยศิลบุญ เรื่องด้านการออกแบบลีลา การออกแบบเสียง และการออกแบบฉาก ในมุมมองของงานศิลปะไว้ว่า

> วิธีการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาของร่างกายจะสื่ออย่างไรให้เป็นสัญลักษณ์โอมซ้ำ ๆ โดยนำเสนอให้หลากหลายประเด็นให้เกิดความน่าสนใจในงานศิลปะ แต่สุดท้ายต้องดูให้รู้ว่าเป็นองค์รวมสัญลักษณ์โอม ทำงานสร้างสรรค์ที่ซ้ำให้แต่ไม่ให้น่าเบื่อ อาจหาวิธีการเทคนิคมาเสริม เช่น การเคลื่อนไหวร่างกาย เสียง มัลติมิเดีย เป็นต้น ต้องดูศักยภาพของตัวนักแสดงเป็นสำคัญ ดูท้าทายดีในแง่การออกแบบเคลื่อนไหวลีลาของร่างกาย ไปดูเรื่องเนื้อหาของการวาดเส้นทั้งหลายมาออกแบบให้เกิดงานใหม่ แต่ต้องมีองค์ประกอบเป็นตัวสื่อประกอบให้เกิดความชัดเจน โอมสามารถอยู่ในพื้นที่ต่าง ๆ โอมอยู่ในร่างกายของเราจะเป็นอย่างไร โอมอยู่ในสัมพันธภาพใน 2 คน 3 คน 4 คน จะเป็นอย่างไร สุดท้ายสัญลักษณ์โอมมันอยู่ในตัวเองจิตของคนอยู่แล้ว แต่ถ้านำความหมายให้เห็นถึงความศักดิ์สิทธิ์ อันนั้นจะเป็นบริบทภายนอก เช่น เพลง ฉาก เสียงประกอบ (กฤษฎ์ ชัยศิลบุญ, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2561)

การวาดลายเส้นในสัญลักษณ์โอมจึงมีความน่าสนใจในด้านการออกแบบลีลา ซึ่ง วิทวัส กรมณีโรจน์ ได้แสดงทรรศนะจุดและลายเส้นในสัญลักษณ์โอมไว้ว่า

> การออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม สามารถออกแบบลีลานาฏยศิลป์ให้สอดคล้องกับสัญลักษณ์โอมได้ โดยอาศัยลายเส้นของสัญลักษณ์โอมที่ประกอบไปด้วย จุด เส้นโค้ง และความเป็นเอกภาพ มาใช้เป็นในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ รวมไปถึงการนำแนวคิด ความหมาย ความเชื่อของสัญลักษณ์โอมมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบลีลาได้ โดยใช้แนวคิดแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวันในการออกแบบลีลา อีกทั้งการใช้แนวคิดแบบนาฏยศิลป์อินเดียมาบูรณาการ ตามคติความเชื่อของสัญลักษณ์โอม ทำให้ได้การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในรูปแบบใหม่เกิดขึ้นได้อีกด้วย (วิทวัส กรมณีโรจน์ , สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2561)

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น ที่ผู้วิจัยได้ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยได้รับข้อมูลที่จะนำไปเป็นประโยชน์ในการแสวงหารูปแบบของการแสดง

การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งข้อมูลดังกล่าวเป็นเสมือนจุดเริ่มต้นหรือเป็นข้อเบื้องต้นที่ผู้วิจัยจะได้ใช้หรือนำไปพิจารณาให้เป็นทางเลือกในการออกแบบผลงานเพื่อให้เกิดเป็นงานสร้างสรรค์ในอนาคต

2.8 สรุปบท

ในบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร ตำราทางวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในประเทศและต่างประเทศเพื่อนำมาสรุปเป็นสาระสำคัญที่สามารถนำมาเป็นข้อมูลในการทำวิจัยสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ และได้รวบรวมความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์แต่ละแขนงต่าง ๆ อันเป็นการรวบรวมข้อมูลแบบปฐมภูมิด้วยวิธีการสัมภาษณ์ เพื่อเรียนรู้ศึกษาข้อมูลรูปแบบและวิธีการคิดทรรศนะมุมมองต่าง ๆ ของผู้เชี่ยวชาญนำมาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ จนสามารถได้ข้อมูลที่มีประโยชน์ในการนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนั้นเนื้อหาบทที่ 2 ของงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดูนี้ ได้กล่าวถึง นิยามศัพท์เฉพาะ สัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน และความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ส่วนในบทต่อไปจะกล่าวถึงรูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย และการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังจะกล่าวถึงองค์ความรู้ที่ได้นำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดูต่อไปในบทที่ 3 ซึ่งเป็นบทถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

3.1 อารัมภบท

ในบทที่ 2 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยได้กล่าวถึงส่วนประกอบสำคัญในการศึกษาและทำการทบทวนวรรณกรรมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัย ได้แก่ นิยามศัพท์เฉพาะ สัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน และความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยซึ่งในบทที่ 3 จะได้อธิบายถึง รูปแบบงานวิจัยการออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย และการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังผู้วิจัยจะขอกล่าวรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.2 รูปแบบงานวิจัย

ในงานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” เป็นการวิจัยที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์โดยได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษารวบรวมองค์ความรู้ต่าง ๆ มาการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อหารูปแบบและแนวคิดที่ได้หลังจากสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยพิจารณาใช้รูปแบบของการวิจัยดังรายละเอียดต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.1 การวิจัยเชิงสร้างสรรค์

เนื่องด้วยผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้านนาฏยศิลป์เพื่อนำมาใช้ในการศึกษาประกอบกับรวบรวมข้อมูลองค์ความรู้ ซึ่งผู้วิจัย พบว่ามีนักวิชาการหรือผู้เชี่ยวชาญให้คำนิยามและความหมายของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ไว้อย่างแน่ชัด ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงทำการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์เพิ่มเติม เพื่อสรุปเป็นคำนิยามและความหมายอย่างที่มีหลักการในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังจะมีรายละเอียดต่อไปนี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ไว้ว่า

> การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นการวิจัยที่สามารถใช้ได้กับศาสตร์ทุกประเภท โดยเฉพาะงานด้านศิลปกรรมศาสตร์ สถาปัตยกรรมศาสตร์ นิเทศศาสตร์ เป็นต้น ซึ่งงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์จะต้องศึกษาข้อมูลในเชิงลึก ตั้งแต่ขั้นปฐมภูมิและจึงนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ผ่านกระบวนวิจัยเชิงสร้างสรรค์ และมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาแนวคิด ทฤษฎี ผลงานการวิจัยที่มีประเด็นใหม่ที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ที่มีความแปลกใหม่ เกิดกระบวนการขั้นตอนในการคิดค้นขึ้นมาใหม่ เป็นการหลีกหนีหลักการที่เคยมีมา นำมาผ่านขั้นตอนการวิเคราะห์อย่างมีเหตุผล (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 31 สิงหาคม 2561)

อีกทั้ง ผู้วิจัยยังมีความเห็นว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่มีความเหมาะสมจะต้องมีการศึกษาข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องที่สามารถอ้างอิงเพิ่มเติมจากประสบการณ์ตรงของผู้สร้างสรรค์ เพื่อให้งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เกิดความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ดังทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายเกี่ยวกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เพิ่มเติมไว้ว่า

> การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เป็นการวิจัยที่มุ่งเน้นผลผลิตและผลงานวิจัยที่เป็นชิ้นงานเชิงประจักษ์ที่สามารถเข้าถึงและจับต้องได้ โดยมีการลำดับขั้นตอนในการค้นคว้าข้อมูลเป็นกระบวนการ และต้องสามารถมีข้อมูลที่สามารถอ้างอิงเหมือนกับการวิจัยเชิงคุณภาพและวิจัยเชิงปริมาณเช่นกัน แต่การวิจัยประเภทนี้ผู้วิจัยต้องสามารถค้นหาวิธีการในการรวบรวมข้อมูลตลอดจนมีความรู้ความสามารถในการอธิบายกรอบแนวความคิดวิธีการหรือขั้นตอนในการวิจัย ซึ่งเรื่องในการทำการวิจัยเชิงสร้างสรรค์สามารถเลือกเรื่องที่มาจากประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยเองก็สามารถทำให้งานวิจัยชิ้นนั้นสามารถค้นหาหนทางในการเก็บข้อมูลในเชิงลึกได้มากยิ่งขึ้น (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 21 พฤษภาคม 2561)

จากที่กล่าวมาข้างต้นนี้ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์มีความเหมาะสมในการทำวิจัยทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ ขั้นตอนวิธีการการค้นคว้า และสามารถพัฒนาในสภาพจริง ตลอดจนการประเมินเพื่อการปรับปรุง จนกระทั่งได้รูปแบบการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์ไปกับจินตนาการอารมณ์ ความรู้สึก ดังนั้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ หมายถึงกระบวนการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศึกษาข้อมูลที่มีลำดับขั้นตอนในการค้นคว้าอย่างมีระบบระเบียบ เพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ที่ต้องการ เป็นต้นว่าวิทยาศาสตร์ อักษรศาสตร์ แพทยศาสตร์ นิเทศศาสตร์ วิศวกรรมศาสตร์ ศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งในแต่ละวิทยาการสามารถนำไปใช้ประยุกต์และพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ ๆ ได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเห็นได้ชัดว่าการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นั้น มีอิทธิพลและบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อวงการศิลปะสร้างสุนทรียศาสตร์ใหม่ ๆ ที่แตกต่างไปจากเดิมจุดที่น่าสนใจ คือ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์มักมุ่งเน้นไปที่การผลิตสร้างองค์ความรู้แบบรูปธรรม ตลอดจนการเฟ้นหาแนวทางการสร้างงานใหม่ ๆ โดยตั้งอยู่บนรากฐานของการศึกษาค้นคว้าอย่างมีเหตุและผล สามารถอ้างอิงในลักษณะวิชาการ สิ่งที่ควรพึงระวัง คือ การสร้างสรรค์ผลงานที่มุ่งเน้นแต่เพียงอารมณ์หรือความรู้สึกส่วนตัว โดยปราศจากแนวคิดและเหตุผลที่น่าเชื่อถือนั้น มักไม่เป็นที่นิยมสำหรับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์

3.2.2 การวิจัยเชิงคุณภาพ

โดยหลักการการวิจัยเชิงคุณภาพกล่าวได้ว่าเป็นกระบวนการวิจัยที่สามารถใช้ได้กับหลายสาขาวิชา โดยเฉพาะทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ทั้งนี้องค์ความรู้ทางศิลปกรรมศาสตร์รวมถึงสาขานาฏยศิลป์ยังเป็นส่วนหนึ่งที่เชื่อมโยงกับองค์ความรู้ทางมนุษยศาสตร์ การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาข้อมูลเชิงเอกสารและสัมภาษณ์ทรรศนะของผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวข้องกับงานวิจัยตามกระบวนการของการวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อข้อมูลการวิจัยที่มีความสอดคล้องกับตามวัตถุประสงค์การวิจัยอย่างมีคุณภาพและมีความน่าเชื่อถือ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ณรงค์ โพธิ์พฤกษานันท์ ได้แสดงทรรศนะของการวิจัยเชิงคุณภาพไว้ดังนี้

> การวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการทำวิจัยโดยการใช้ข้อมูลเชิงคุณภาพหรือคุณลักษณะที่รวบรวมได้จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ไม่สามารถจัดกระทำในรูปปริมาณได้ คือ ไม่เน้นข้อมูลที่เป็นตัวเลข วัตถุประสงค์ของการทำวิจัยในลักษณะนี้ก็เพื่อบรรยายหรือพรรณนาสถานการณ์ (Situation) สภาพแวดล้อม (Phenomenon) ปัญหา (Problem) หรือเหตุการณ์ (Event) ที่เกิดขึ้นในสังคม การเก็บข้อมูลกระทำได้หลายวิธี เช่น อาจใช้การสังเกต การสัมภาษณ์ การจดบันทึก การวิเคราะห์ข้อมูล การวิพากษ์วิจารณ์ การแสดงความคิดเห็นแล้วสรุปอธิบาย เป็นต้น (ณรงค์ โพธิ์พฤกษานันท์, 2551: 50-51)

จากทรรศนะดังกล่าวการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นรวบรวมข้อมูลเพื่อการค้นหาคำตอบจากการเก็บรวบรวมข้อมูลที่มีการบันทึกและสามารถบรรยายตามสภาพจริงกับสิ่งที่ค้นพบปรากฏการณ์สังคมจากสภาพแวดล้อม นอกจากวิธีการเก็บรวมข้อมูลที่มีความสำคัญแล้ว ธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายถึงการวิจัยเชิงคุณภาพที่มีการเชื่อมโยงกับงานด้านนาฏยศิลป์เพิ่มเติมไว้ว่า

> การวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นกระบวนการวิจัยในการค้นหาปรากฏการณ์ของมนุษย์ในด้านต่าง ๆ โดยมีระเบียบวิธีการรวบรวมข้อมูลที่เป็นขั้นตอนอย่างชัดเจน เช่น การศึกษาข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การลงพื้นที่ การได้พิสูจน์และปฏิบัติจริงของผู้วิจัย เป็นต้น โดยคำนึงถึงการตรวจสอบว่าผลที่ได้มาให้มีความถูกต้องชัดเจนสามารถทำการพิสูจน์หรือตรวจสอบความเที่ยงตรงของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยมีมาตรฐาน โดยเฉพาะกระบวนการพิสูจน์องค์ความรู้ที่มักใช้กับศาสตร์ด้านนาฏยศิลป์ จะเป็นเครื่องคุมหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างโดยปราศจากการใช้ความรู้สึกส่วนตัวเป็นที่ตั้ง เช่น การมีอคติ การเข้าข้างผลการวิจัยจากตนเอง เป็นต้น นำมาอธิบายปรากฏการณ์ของการวิจัยเชิงคุณภาพ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2561)

ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า การวิจัยเชิงคุณภาพจึงเป็นการพิสูจน์ความรู้ชนิดหนึ่งที่มีต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ในด้านความรู้สึกนึกคิด ค่านิยม จารีต วัฒนธรรมหรือประเพณีโดยมีขั้นตอนในการพิสูจน์ เช่น การศึกษาเอกสารการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การลงพื้นที่ การฝึกปฏิบัติจริง ฯลฯ ที่มีกระบวนการและวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลที่เป็นเหตุเป็นผลสามารถพิสูจน์ได้ โดยนำผลลัพธ์ที่ได้จากขั้นตอนต่าง ๆ มาสรุปอย่างตรงไปตรงมา ดังนั้นการวิจัยเช่นนี้จึงทำให้เกิดเป็นมิติขององค์ความรู้ที่มีความหลากหลายอันเกิดจากคุณประโยชน์ของการวิจัยเชิงคุณภาพ รวมถึงงานวิจัยเชิงนาฏยศิลป์ที่คำนึงถึงศิลปะเป็นหลัก ไม่ใช่เพื่องานธุรกิจ จึงเป็นสิ่งจำเป็นที่จะต้องอาศัยกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพมาบูรณาการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เพื่อสามารถอธิบายข้อมูลที่ได้จากการวิจัยให้มีความชัดเจนในเชิงลึกมากยิ่งขึ้น เช่น เรื่องความหลากหลายทางด้านความคิด เรื่องของอารมณ์ความรู้สึก เรื่องของความสามารถเฉพาะส่วนบุคคล เป็นต้น เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาคิดวิเคราะห์อย่างถ่องแท้และมีเหตุผลจากการวิจัยสามารถนำไปพัฒนาให้เกิดประโยชน์ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3 การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์

วิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” เป็นการศึกษาลายเส้นที่ปรากฏสัญลักษณ์โอมโดยการวิเคราะห์จากแนวคิดทางองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ โดยนำมาเชื่อมโยงกับแนวความคิดการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ เพื่อให้เกิดเป็นผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยจึงดำเนินการออกแบบงานวิจัยในรูปแบบการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยให้ความสำคัญและคำนึงถึงวัตถุประสงค์และคำถามที่ใช้ในการวิจัย ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.3.1 วัตถุประสงค์ของการวิจัย มีไว้เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ให้บรรลุผลสัมฤทธิ์ที่วางไว้ ซึ่งการวิจัยครั้งนี้ได้มีวัตถุประสงค์ 2 ประการ คือ

1. เพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

2. เพื่อหาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู

3.3.2 คำถามในการวิจัย

ในงานวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู”นี้ ผู้วิจัยได้ทำการตั้งประเด็นคำถามก่อนเริ่มทำตามขั้นตอนของการวิจัย เพื่อเป็นการค้นหาแนวทางและวิธีการออกแบบงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “การตั้งคำถามในการวิจัยมีความสำคัญต่อการเริ่มต้นในการทำวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นตัวบ่งบอกทิศทางที่จะนำไปสู่เป้าหมายของงานวิจัยให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2561) โดยผู้วิจัยตั้งคำถามในการวิจัยออกเป็น 2 ข้อ คือ 1) รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ 2) แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.3.2.1 รูปแบบของการสร้างสรรค์ เรื่อง “นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู” ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามในการวิจัยเพื่อเป็นตัวบ่งบอกทิศทางในการค้นหาคำตอบของงานวิจัย โดยผู้วิจัยได้ตั้งคำถามการวิจัยจากองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์เพื่อนำไปสู่ผลสัมฤทธิ์ในการออกแบบการแสดง โดยผู้วิจัยได้จำแนกคำถามการวิจัย 8 องค์ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ ไว้ดังต่อไปนี้

1. การออกแบบบทการแสดง ถือเป็นสิ่งแรกในการเริ่มสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ผู้สร้างสรรค์ได้ตั้งไว้ “บทการแสดงเป็นการเริ่มโครงสร้างที่สำคัญมาเป็นอันดับแรก เป็นเครื่องบ่งชี้ถึงกรอบแนวคิดมุ่งไปสู่ทิศทางของการเริ่มต้นทุกอย่าง และในการออกแบบแสดงลีลาจึงมีความสำคัญในลำดับขั้นตอนต่อมา” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 31 สิงหาคม 2561) ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการออกแบบบทการแสดงสามารถสร้างจุดเด่นให้กับผลงานการแสดงได้ ดังที่ ธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายถึงออกแบบบทการแสดง ได้กล่าวไว้ว่า

> การออกแบบบทการแสดงจัดเป็นองค์ประกอบสำคัญมากที่สุด เพราะเปรียบเสมือนเป็นแผนที่ให้กับทุกฝ่ายทำงานไปในทิศทางเดียวกันและเป็นเอกภาพ เป็นการเล่าเรื่องราวทั้งหมดที่จะเกิดขึ้น อีกทั้งยังเป็นตัวกำหนดเนื้อหาสาระของการแสดงนั้น ๆ ด้วย อีกทั้งบทการแสดงยังสามารถดัดแปลงมาจากวรรณกรรม นวนิยาย ตำนาน เรื่องเล่า (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 77)

การออกแบบบทการแสดงเป็นการวางแผนภาพที่จะเกิดขึ้นในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ซึ่งวิธีการออกแบบบทการแสดงมีหลายวิธีด้วยกัน ดังทรรศนะของ สุรินทร์ เมทะนี ได้กล่าวถึงการออกแบบบทการแสดงเพิ่มเติม ไว้ดังนี้

> การออกแบบบทการแสดงเป็นการกำหนดเนื้อเรื่อง จุดเชื่อมโยงเหตุการณ์ในการแสดงของเรื่องราวต่าง ๆ เข้าด้วยกัน โดยผ่านกระบวนการ ค้นหา รวบรวมจัดเรียบเรียง และตกแต่งลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างมีจุดมุ่งหมายและสมเหตุสมผล บทการแสดงที่ดีจะต้องมีความยาวพอเหมาะ ประกอบด้วยตอนต้น ตอนกลาง ตอนจบ ซึ่งต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างจงใจไม่ใช่บังเอิญ การวางโครงเรื่องเริ่มจากการสร้างสถานการณ์ซึ่งก่อให้เกิดความขัดแย้ง (Conflict) และพัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ (Rising Action) และนำไปสู่จุดวิกฤต (Crisis หรือ Climax) ซึ่งทำให้เกิดการแสดงที่เป็นจุดนำสายตา จุดสร้างความสนใจที่สุด (Resolution) เป็นผลทำให้เกิดการคลี่คลายของสถานการณ์(Falling action) (สุรินทร์ เมทะนี, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2561)

ดังนั้นการตั้งคำถามในเรื่องของการออกแบบบทการแสดงในการวิจัยครั้งนี้จึงมีความสำคัญ เพื่อที่ผู้วิจัยจะได้ศึกษามุมมองหรือแนวทางที่ชัดเจนที่จะนำไปสู่การลำดับโครงสร้างของเหตุการณ์หรือการกำหนดส่วนหรือองก์ของการแสดง ที่เป็นแกนกลางในการแสดงเพื่อสื่อถึงสัญลักษณ์โอมได้อย่างสร้างสรรค์ในการวิจัยครั้งนี้อีกด้วย

2. การคัดเลือกนักแสดง จัดเป็นหนึ่งองค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สำคัญ ซึ่งมีส่วนช่วยสนับสนุนงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ได้ออกแบบบทการแสดงไว้ ดังที่ ภาวิณี บุญเสริม ได้แสดงทรรศนะเรื่องการคัดเลือกนักแสดงไว้ว่า

> นักแสดงถือเป็นตัวหลักในการสื่อสารบนเวที เพื่อสามารถทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจเรื่องราวบนเวที ดังนั้นการคัดเลือกนักแสดงจะต้องเลือกให้เหมาะสมกับเรื่องราวและบทบาทของเรื่องนั้น ๆ อีกทั้งความสามารถทางทักษะทางการเคลื่อนไหวของนักแสดงจะต้องมีประสิทธิภาพเพียงพอที่จะสามารถถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึกและอารมณ์ได้เป็นอย่างดี โดยอาจมีวิธีการคัดเลือกจาก การออดิชั่น (Audition) เพื่อมีโอกาสในการคัดเลือกนักแสดงให้เหมาะสมกับบทบาท มากที่สุด หรืออาจจะใช้วิธีทรายเอ้าท์ (Tryout) จากการพิจารณาจากสายตาและความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์เองว่านักแสดงคนไหนมีทักษะความสามารถเหมาะสมและถ่ายทอดกับบทบาทที่ต้องการนำเสนอ (ภาวิณี บุญเสริม, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2561)

ดังนั้นการตั้งคำถามในเรื่องของการคัดเลือกนักแสดง จึงเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการศึกษาของผลงานในครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้พิจารณาความเหมาะสมในการคัดเลือกนักแสดงให้มีความสอดคล้องตรงกับสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้ตรงตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย และสามารถสื่อถึงสัญลักษณ์โอมได้อย่างสร้างสรรค์ในการวิจัยครั้งนี้อีกด้วย

3. การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์เกิดขึ้นได้ต่อเมื่อเกิดจากการสร้างสรรค์ของผู้ออกแบบลีลา หรือเรียกอีกอย่างว่าผู้ออกแบบท่าเต้น (Choreographer) ซึ่งคุณลักษณะของผู้ออกแบบลีลาที่ดีจะต้องมีความรู้ความเข้าใจในสิ่งที่ตนทำเป็นอย่างดีเป็นผู้มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ อีกทั้งการออกแบบลีลาจะต้องสามารถอธิบายสิ่งที่ผู้วิจัยนำเสนอผ่านการเคลื่อนไหวลีลาของผู้แสดงได้เป็นอย่างดี ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไว้ว่า

> วิธีการสร้างงานในแต่ละบุคคล มีอิทธิพลมาจากจิตใต้สำนึกของผู้ออกแบบลีลาที่ต้องอาศัยการตัดสินใจจากด้านจิตวิทยาของตนเอง ผู้ออกแบบลีลาจะมีความเชื่อมั่นในตนเอง ทำให้เชื่อถือในสิ่งแรกที่ผ่านเข้ามาในจิตใจในขณะเวลานั้น แล้วนำความเชื่อนั้นไปสังเคราะห์เป็นแนวคิด แรงบันดาลใจสร้างสรรค์เป็นการแสดง และเป็นคุณสมบัติอีกประการหนึ่งที่นักออกแบบลีลาที่ดีควรมีคือเป็นผู้ที่มีอารมณ์อ่อนไหวได้ง่ายต่อสิ่งที่

> กระทบ โดยเฉพาะในเรื่องของจิตใต้สำนึกภายในของตนเอง ซึ่งอาจจะเกิดขึ้นได้ทุกเวลาทุกสถานที่และมักจะมีความรู้สึก อารมณ์ในการชื่นชมความงดงามของสิ่งต่าง ๆ ที่พบเห็นนั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, ม.ป.ป.: 95)

นอกจากแนวคิดและแรงบันดาลใจเป็นสิ่งสำคัญในการออกแบบลีลาแล้ว สุรินทร์ เมทะนี ได้ให้ทรรศนะการออกแบบลีลาเพิ่มเติมไว้ดังนี้

> การออกแบบลีลาในการแสดง หมายถึง การสร้างผลงานนาฏศิลป์ขึ้นใหม่ด้วยกระบวนการขัดเกลาทางความคิด (Socialization) เพราะงานนาฏศิลป์มีกระบวนการสร้างสรรค์ที่ต้องผ่านการตีความการทดลองทางด้านศิลปะเพื่อให้เกิดความลงตัวที่สุดในแต่ละผลงานเมื่อออกแสดงแล้วและได้รับการยอมรับจนกลายเป็นแบบแผนที่ยึดถือสืบทอดปฏิบัติต่อกันมานอกจากนี้การออกแบบลีลายังเป็นการออกแบบการเคลื่อนไหวที่ต้องคำนึงถึงการจัดองค์ประกอบของงานศิลปะการแสดง ทั้งด้านการออกแบบฉาก แสง เสียงและทัศนศิลป์ รวมถึงการออกแบบเสื้อผ้า และเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับการแสดงรูปแบบต่าง ๆ อย่างสร้างสรรค์ (สุรินทร์ เมทะนี, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2561)

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามจากออกแบบลีลานาฏยศิลป์ เพื่อเป็นการค้นหารูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ให้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยครั้งนี้ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. การออกแบบเสียง ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามจากการใช้เสียงดนตรีหรือเสียงเพลงประกอบการแสดง ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยส่งเสริมการแสดงในด้านการนำเสนอถึงเรื่องราวสถานการณ์ บรรยากาศ อารมณ์ ความรู้สึกของตัวละคร และเป็นการอธิบายความหมายโดยนัยของเรื่องราวนั้น ๆ ที่ผู้ออกแบบบทการแสดงและผู้ออกแบบลีลาต้องการสื่อสารให้เกิดความชัดเจนมากขึ้น อีกทั้งคุณสมบัติของเสียงยังเป็นเครื่องช่วยกำหนดจังหวะการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ในด้านการออกแบบเสียงในการวิจัยครั้งนี้ ดังที่ สุรินทร์ เมทะนี ได้แสดงทรรศนะการออกแบบเสียงดนตรีไว้ว่า

> การออกแบบเสียงในการแสดง ถือเป็นการผลิตผลงานทางด้านดนตรีเพื่อช่วยในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีและศิลปะการแสดง เป็นการวิเคราะห์เสียง การตีความอารมณ์ของเสียง การบริหารจัดการระบบเครื่องเสียงในสตูดิโอและหรือกลางแจ้งเพื่อการแสดงในงานรูปแบบต่าง ๆ อย่างสร้างสรรค์เป็นการเลือกและประยุกต์เทคโนโลยีให้เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง (สุรินทร์ เมทะนี, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2561)

ดังนั้นการตั้งคำถามในเรื่องของการออกแบบเสียง จึงเป็นสิ่งสำคัญในกระบวนการศึกษาของผลงานในครั้งนี้ ซึ่งการออกแบบเสียงดนตรีมีความสำคัญต่อการเสริมสร้างบรรยากาศ อารมณ์และความรู้สึก อีกทั้งเสียงยังสามารถช่วยสื่อสารทางความหมายภาพการแสดงที่จะเกิดขึ้นบนเวทีได้เป็นอย่างดี โดยผู้วิจัยได้พิจารณาตามความเหมาะสมในการออกแบบเสียงให้มีความสอดคล้องตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย และสามารถสื่อถึงสัญลักษณ์โอมได้เป็นอย่างดีในการวิจัยครั้งนี้

5. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับการออกแบบอุปกรณ์ ซึ่งจัดเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างหนึ่งในการออกแบบงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ในการช่วยขยายความเรื่องราวให้เกิดความชัดเจนมากขึ้น “รูปแบบงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มีการนำอุปกรณ์มาใช้ เราสามารถนำอุปกรณ์ที่อยู่ในชีวิตประจำวันหรืออุปกรณ์ธรรมดานำมาสร้างสรรค์สร้างสรรค์ผลงานการแสดงได้ แต่บางอุปกรณ์จะต้องเข้าใจง่ายไม่ซับซ้อน” (รักษ์สินี อัครศวะเมฆ, สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2561) สอดคล้องกับทรรศนะของสุรินทร์ เมทะนี ได้กล่าวถึงการออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ไว้ดังนี้

Chulalongkorn University

> การออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง หมายถึง การออกแบบ ผลิตผลงานสิ่งของเครื่องใช้ที่มีความสัมพันธ์กับบท โครงเรื่องแก่นเรื่องในการแสดงด้วยการค้นคว้าตีความ ใช้วิธีการทางด้านองค์ประกอบศิลป์ ความคิดสร้างสรรค์ เพื่อสร้างชิ้นงานนั้น ๆ ให้เหมาะสมกับความต้องการในการแสดง (สุรินทร์ เมทะนี, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2561)

การออกแบบอุปกรณ์จำเป็นต้องสื่อสารความหมายที่มีความตรงประเด็นและสอดคล้องกับเรื่องราวที่ทำให้เกิดความน่าสนใจ สอดคล้องกับ วิทวัส กรมณีโรจน์ ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการออกแบบอุปกรณ์ในการแสดง ไว้ดังนี้

> การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานที่มีส่วนช่วยให้การแสดงมีความน่าสนใจหรือสื่อความหมายได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้อุปกรณ์ประกอบการแสดงอาจแฝงไปด้วยนัยยะหรือสัญลักษณ์ในการแสดงได้จากการสอดแทรกแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ผลงาน โดยผ่านอุปกรณ์ประกอบการแสดง อีกทั้งการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้นจะต้องใช้อย่างคุ้มค่าและเกิดประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ผลงาน หากแต่การใช้ที่ไม่คุ้มค่า ไม่ชัดเจน และไม่เกิดประโยชน์ต่อการแสดง อาจทำให้ลดคุณค่าของการแสดงลงได้เช่นกัน (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2561)

ดังนั้นการตั้งคำถามในเรื่องของการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยผู้วิจัยได้พิจารณาตามความเหมาะสมในการออกแบบอุปกรณ์ในการแสดงให้มีความสอดคล้องตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย และสามารถสื่อถึงสัญลักษณ์โอมได้เป็นอย่างดีสำหรับในการวิจัยครั้งนี้

6. การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการออกแบบเครื่องแต่งกาย ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญและช่วยให้เรื่องราวที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอเกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น อีกทั้งการออกแบบเครื่องแต่งกายที่ดีจะต้องช่วยส่งเสริมให้นักแสดงสามารถเคลื่อนไหวลีลาได้อย่างสะดวกสบาย คล่องแคล่ว และมีประสิทธิภาพ ดังที่ วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้แสดงความคิดเห็นเรื่องการออกแบบเครื่องแต่งกายในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่า

> การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ โดยเฉพาะการนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ จะต้องพิจารณาเครื่องแต่งกายที่มีความเรียบง่ายแต่ให้ความหมายที่เข้าใจง่ายไม่ซับซ้อน โดยผ่านกระบวนออกแบบในเชิงลึกซึ่งอาจมีการแฝงความหมายโดยนัยที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอออกมาผ่านสีของเครื่องแต่งกาย รูปทรง ยุคสมัย เชื้อชาติหรือวัฒนธรรมบนเครื่องแต่งกาย มาสร้างสรรค์ให้เกิดความลงตัวที่สอดคล้องกับเรื่องราววัตถุประสงค์ของงานนั้น ๆ (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 31 สิงหาคม 2561)

ดังนั้นการตั้งคำถามในเรื่องของการออกแบบเครื่องแต่งกายในการวิจัยครั้งนี้จึงมีความสำคัญเพราะถือเป็นส่วนหนึ่งในองค์ประกอบในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ ถึงแม้ว่ารูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่งจะไม่ให้ความสำคัญกับการสวมใส่เสื้อผ้า แต่วิธีการลดทอนการสวมใส่เสื้อผ้าในการแสดงก็ถือเป็นการออกแบบเครื่องแต่งกายเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อีกทั้งการออกแบบเครื่องแต่งกายยังมีส่วนช่วยในการสื่อสารถึงสัญลักษณ์โอมได้อย่างเหมาะสม สำหรับในการวิจัยครั้งนี้

7. การออกแบบสถานที่แสดง ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามถึงการออกแบบสถานที่แสดง เพราะ สถานที่ถือเป็นพื้นที่ที่ไว้ใช้สำหรับจัดแสดงผลงานนั้น ๆ ให้สอดคล้องเหมาะสมกับเรื่องราวที่เจ้าของผลงานต้องการนำเสนอออกมาได้ดีหรือมีไว้เพื่อสร้างบรรยากาศและความแปลกใหม่ในการแสดงได้เช่นกัน “อีกทั้งการเลือกใช้พื้นที่จัดการแสดงให้เกิดความเหมาะสมให้เป็นไปในทิศทางเดียวกับการออกแบบตกแต่งฉาก วิธีการวางระบบเครื่องเสียงและอุปกรณ์จัดแสงให้เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและมีความปลอดภัย ซึ่งเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ต้องคำนึงถึง ปัจจุบันพื้นที่แสดงไม่จำเป็นต้องจัดแสดงในโรงละครเหมือนดังในอดีตหาแต่เป็นการจัดแสดงในพื้นที่แบบใดและชนิดใดก็ได้” (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 80) ดังที่ อภิธรรม กำแพงแก้ว ได้กล่าวถึงการคำนึงถึงการเลือกขนาดสถานที่ในการแสดง ดังแสดงทรรศนะตอนหนึ่งไว้ดังนี้

> ขนาดของพื้นที่การแสดงที่มีขนาดใหญ่หรือมีขนาดเล็กจะส่งผลต่อจำนวนของนักแสดงเป็นอย่างมาก ซึ่งจะต้องวิเคราะห์จำนวนของนักแสดงมากน้อยเท่าไรเพื่อให้เหมาะสมกับพื้นที่แสดง เช่น ในกรณีที่เวทีที่มีขนาดเล็กเกินไปกว่าจำนวนนักแสดงจำนวนที่มีมาก จะส่งผลให้เกิดความวุ่นวายต่อสายตาขณะชมการแสดง และตัวนักเต้นเองก็เคลื่อนไหวอย่างไม่สะดวก เกิดความอึดอัดในพื้นที่จำกัด ในทางตรงกันข้าม ถ้าขนาดของพื้นที่ในการแสดงมีขนาดใหญ่มากแต่นักแสดงมีน้อยเกินไปก็จะส่งผลต่อความตระการตาของเรื่องราวที่นำเสนอหรือผู้ชมจะมองเห็นการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงไม่ชัดเจน (อภิธรรม กำแพงแก้ว, 2544: 23)

ดังนั้นผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญการออกแบบพื้นที่การแสดงเป็นการตั้งคำถามสำหรับการวิจัยครั้งนี้ เพื่อนำไปสู่แนวทางในการออกแบบพื้นที่ และสามารถเลือกสถานที่จัดการแสดงให้เหมาะสมและวัตถุประสงค์ของการวิจัย อีกทั้งสามารถสื่อถึงสัญลักษณ์โอมได้อย่างเหมาะสมในการวิจัยครั้งนี้อีกด้วย

8. การออกแบบแสง ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญถึงการออกแบบแสงมาเป็นคำถามในการวิจัย ซึ่งแสงเป็นองค์ประกอบการแสดงที่ช่วยให้การแสดงมีมิติทางสายตาและเป็นองค์ประกอบที่ช่วยให้การเล่าเรื่องราว ความหมาย บอกถึงสถานการณ์ สถานที่ที่ผู้ออกแบบต้องการนำเสนอ อีกทั้งแสงในการแสดงยังเป็นเครื่องช่วยเสริมสร้างบรรยากาศ อารมณ์ความรู้สึกดึงดูดความสนใจให้แก่ผู้ชม “ในการออกแบบและการจัดแสงสำหรับการแสดงจึงเป็นเรื่อง

การสร้างสรรค์ตามจินตนาการของผู้ออกแบบแสงที่มีการออกแบบให้เหมาะสมกับเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอของการแสดงเรื่องนั้น ๆ” (นพดล อินทร์จันทร์, 2548: 80) ดังที่ สุรินทร์ เมทะนี ที่กล่าวถึงการออกแบบแสงในการแสดงไว้ดังนี้

> การออกแบบแสงในการแสดง หมายถึง การออกแบบแสงสว่างควบคุมให้เกิดแสงมากหรือน้อย สร้างสีสันจากความว่างเปล่า สร้างเนื้อหาทางด้านเวลา สถานที่ ตามบท ตามโครงเรื่องโดยใช้ทั้งหลักการ ออกแบบแสงตามทฤษฎี หรือกฎเกณฑ์ของการใช้ไฟฟ้าด้วยความรู้ประเภทความรู้ชัดแจ้ง รวมถึง ต้องใช้ทักษะประสบการณ์และความคิดสร้างสรรค์ และทักษะทางด้านสุนทรียะ หรือรสนิยมส่วน บุคคลในการสื่อสารข้อมูล เพื่อให้ตรงกับวัตถุประสงค์ โดยใช้คุณสมบัติของแสงที่ควบคุมได้ คือ 1) ความเข้มหรือความสว่างของแสง (Intensity) 2) การจำหน่ายแสงหรือการส่องสว่าง (Distribution) 3) จังหวะหรือลีลาการ เปลี่ยนแปลงของแสง (Movement) และ 4) สุนทรียะในการเลือกสีของแสง (Color) ในทัศนะโดยรวมของนักออกแบบแสงมองว่าทุกองค์ประกอบข้างต้นเป็นสิ่งจำเป็นจะต้องนำมาใช้ในการออกแบบแสง เพื่อให้ได้ตามองค์ประกอบศิลป์ (สุรินทร์ เมทะนี, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2561)

ดังนั้นผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญเรื่องการออกแบบแสงมาเป็นการตั้งตำถามสำหรับการวิจัยครั้งนี้ เพื่อให้ผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อหาแนวทางจัดการแสงให้สอดคล้องกับลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม รวมถึงบรรยากาศ อารมณ์และความรู้สึก และสื่อถึงสัญลักษณ์โอมได้อย่างเหมาะสมในการวิจัยครั้งนี้อีกด้วย

สรุปได้ว่า คำถามในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญในการตั้งคำถามจากองค์ประกอบของการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 8 ประการ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลา การออกแบบเสียง การออกแบบอุปกรณ์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบสถานที่ และการออกแบบแสง มาเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการศึกษาเพื่อหาแนวทางที่ชัดเจนที่จะนำไปสู่รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่สื่อถึงสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูได้อย่างสร้างสรรค์ต่อไป

3.3.2.2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างงานนาฏยศิลป์ในประเด็นที่เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอม

ในการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามที่ต้องการค้นหาคำตอบหลังจากการสร้างงานนาฏยศิลป์ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ที่สามารถนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์งานในลำดับต่อไปทั้งตัวผู้วิจัยเองและผู้วิจัยท่านอื่น ๆ ที่ทำการวิจัยมีเนื้อหาในทำนองเดียวกัน ดังนั้นผู้วิจัยได้พิจารณาตั้งคำถามของงานวิจัยเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. การคำนึงถึงสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

คำถามนี้เป็นคำถามที่มีความสำคัญมากที่สุด ซึ่งเป็นตัวชี้ชัดไปถึงหัวข้อของงานวิจัย ดังเช่นผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง "นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา" หรือ "Ballerina: The Pathetic Creature" จะต้องมีคำถามว่า บัลเลอรีน่าคืออะไร บัลเลอรีน่าเป็นอย่างไร และบัลเลอรีน่ามีความสำคัญอย่างไร” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562) เช่นเดียวกับงานวิจัยเรื่องนี้ เป็นเรื่องของสัญลักษณ์โอม โดยเฉพาะผู้วิจัยได้ชี้ประเด็นสำคัญไปที่ตัวอักษรเทวนาครีที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม ซึ่งการสร้างสรรค์งานวิจัยนี้ จะต้องมีคำถามที่งานวิจัยที่ต้องการค้นหาคำตอบที่เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอมและตัวอักอักษร ได้แก่ มะ อะ อุ จึงเป็นประเด็นสำคัญที่จะทำให้งานชิ้นนี้มีความแตกต่างจากงานศิลปะที่เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอมที่พบเห็นโดยทั่ว ๆ ไป สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ไว้ว่า

> เนื่องจากการวิจัยครั้งนี้มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องคำนึงถึงแนวคิดปรัชญาทางพระพุทธศาสนาในการนำเสนอมุมมองแง่มุมใดแง่มุมหนึ่งของเพราะแนวคิดไตรลักษณ์มีความสำคัญและอยู่ในปรัชญาทางพระพุทธศาสนา เหตุผลดังกล่าวจึงเป็นเหตุผลในการคำนึงถึงชื่องานวิจัยมาตั้งเป็นประเด็นคำถามในการวิจัยทางนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 91)

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับแนวคิดในการใช้ชื่อเรื่องของการวิจัย คือ แนวคิดที่ได้จากการคำนึงถึงสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูมาเป็นประเด็นในข้อการคำนึงแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานวิจัยครั้งนี้ ซึ่งจะทำให้ผู้วิจัยสามารถเติมเต็มองค์ความรู้ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ได้อย่างมีทิศทาง มีความชัดเจนที่ตรงประเด็นและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยได้

2. การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ความเรียบง่าย (Simplicity) เป็นหนึ่งในประเด็นของรูปแบบงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ที่ให้ความสำคัญกับการลดทอนสิ่งที่ฟุ่มเฟือยให้เหลือแค่ส่วนที่สำคัญของงานการออกแบบนั้น ๆ เช่น เสื้อผ้า ลีลา พื้นที่แสดง เป็นต้น ทำให้ผู้วิจัยซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ได้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในปัจจุบันและอาจจะยืนยาวไปจนถึงอนาคตได้แสดงให้เห็นถึงความนิยมชมชอบหรือรสนิยมดังกล่าว ฉะนั้นงานสมัยใหม่ก็ไม่สามารถหลีกเลี่ยงคำถามถึงการคำนึงถึงความเรียบง่ายที่ปรากฏอยู่ในงานนาฏยศิลป์ปัจจุบันและอนาคต จากข้อความข้างต้นผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาผลงานของหลินเหวย หมิน (Lin Hwai-Min) นาฏยศิลปินชาวตะวันออกที่มีลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับงานวิจัยที่นี้ ได้แก่ เรื่อง “มูน วอเตอร์” (Moon Water) ในปีค.ศ. 1998 โดยการนำเต้นรำไทชิ (Tai Chi) มาเป็นการเคลื่อนไหวลีลาเพื่อสื่อถึงความหมายปรัชญาจีนโบราณ "ดวงจันทร์ในน้ำ" โดยมีเนื้อหาการแสดงให้เห็นถึงการไหลเวียนของพลังงานเป็นน้ำบนดวงจันทร์ที่เปรียบได้กับความจริงของสัจธรรม คือ ความเรียบง่าย มีการแสดงความสมดุลมีท่าทางการสื่อถึงหยินหยาง ส่วนการแต่งกายในการแสดงเน้นสีขาวเพื่อสื่อถึงความเรียบง่ายอย่างเห็นได้ชัด

สรุปได้ว่าผู้วิจัยมีความสนใจในการตั้งคำถามโดยใช้แนวคิดการคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยให้สำคัญกับความเรียบง่ายและเหลือไว้แค่ส่วนที่สำคัญของงาน มักจะพบในงานรูปแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ อีกทั้งการใช้รูปแบบที่คำนึงถึงความเรียบง่ายสามารถสะท้อนแก่นแท้ของแนวคิดทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดูได้ในเวลาเดียวกัน

3. การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ เป็นประเด็นที่สำคัญของงานวิจัยในแบบสร้างสรรค์ เพราะ ผู้ชมก็มีความคาดหวังเพื่อที่จะมองหาประเด็นใหม่ที่จะเกิดขึ้นจากงานวิจัยชิ้นนี้ เพราะฉะนั้นคำถามนี้จะเป็นเสมือนเครื่องนำทางที่จะทำให้ผู้วิจัยจะต้องตอบคำถาม โดยการศึกษาเพื่อหาคำตอบอันจะเป็นผลงานการแสดงในขั้นตอนสุดท้ายที่ปรากฏต่อสายตาผู้ชมว่าเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ในด้านต่าง ๆ สอดคล้องกับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “สำหรับการออกแบบงานนาฏยศิลป์ขึ้นมาชุดหนึ่ง การคำนึงถึงความสร้างสรรค์เป็นสิ่งแรกที่ผู้ออกแบบการแสดงต้องคำนึงถึง โดยการสร้างสรรค์ไม่ซ้ำกับอดีตหรือต้องเป็นสิ่งที่มีความแปลกใหม่” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562) ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาและสังเกตผลงานที่มีความสร้างสรรค์และมีความทิศทางการออกแบบการแสดงเดียวกับการวิจัยในครั้งนี้ ดังเช่นผลงานของอาครัมคาน (Akram Khan) เรื่อง มหาภารตะ (Mahabharata) ในปีค.ศ. 2010 เป็นการแสดงที่นำเรื่องราวของวรรณกรรมอินเดียเรื่องมหากาพย์มหาภารตะ มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบลีลาโดยนำกลิ่นอายของอารยธรรมอินเดียมาผสมผสานการเต้นในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ด้วยการนำการเต้นในรูปแบบกถัก (Kathak)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มาเคลื่อนไหวควบคู่กับเสียงการตีกลองไทโกะของชาวญี่ปุ่น ซึ่งเป็นเกิดเป็นการเชื่อมโยงของวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ให้เกิดรูปแบบใหม่ ซึ่งเป็นการถ่ายทอดความเป็นตัวตนในการผสมผสานของรูปแบบการเต้นได้อย่างลงตัว

สรุปได้ว่าในงานวิจัยชิ้นนี้จำเป็นต้องมีคำถามถึงการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ เพราะเป็นเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของศิลปวิทยาการในแขนงต่าง ๆ อีกทั้งยังเป็นการคาดการณ์แนวทางในการออกแบบผลงานการแสดงทางนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในอนาคตได้อย่างเห็นสัมฤทธิ์ผลและให้เกิดความแปลกใหม่

4. การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ เป็นประเด็นสำคัญของงานวิจัยมีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม เช่นเดียวกับสัญลักษณ์ที่มีการปรากฏอยู่ในงานศิลปะทั้งหลาย ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะถึงการคำนึงถึงสัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> ผลงานทางศิลปะที่มีความลึกซึ้งมักจะแสดงออกซึ่งความหมายที่ซ้อนอยู่ภายในโดยการใช้สัญลักษณ์เป็นตัวแทนคำพูดหรือการออกแบบอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งสัญลักษณ์เหล่านี้จะแสดงความหมายได้อย่างลึกซึ้งมากกว่าการนำเสนออย่างตรงไปตรงมา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

จากข้อความดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้ทำการสังเกตผลงานที่มีการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ พบว่า ผลงานเรื่อง "นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว" หรือ "Salome: Dancing for the Head" ของนราพงษ์ จรัสศรี ได้มีการใช้โรงศพ เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อให้เห็นถึงความตายที่หมายถึงตอนจบของเรื่อง สอดคล้องกับผลงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ ของวิทวัส กรมณีโรจน์ “ได้ใช้กระดาษสีที่มีรูปทรงสี่เหลี่ยม เพื่อสื่อถึงการสร้างพื้นที่สิทธิและอัตลักษณ์ทางเพศทางสังคม และสื่อถึงเส้นทางวิถีการดำเนินชีวิตของบุคคลที่มีการแตกต่างกันออกไป” (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

ฉะนั้นผู้วิจัยสรุปได้ว่าการคำนึงถึงสัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์เป็นประเด็นคำถามในการวิจัยที่มีความสำคัญเพราะจากเหตุผลของคำว่า “สัญลักษณ์” ที่ปรากฏในชื่อของงานวิจัยแล้วนั้น แนวคิดทางสัญลักษณ์จะทำให้ผู้วิจัยสามารถสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ได้อย่างละเอียดลึกซึ้งในการสื่อสารเรื่องราวของสัญลักษณ์โอมให้มีความสร้างสรรค์และสามารถอธิบายเป็นองค์ความรู้ส่งต่อให้กับผู้ออกแบบการแสดงหรือนักวิจัยท่านอื่นที่ใช้แนวคิดสัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ต่อไปได้

5. การคำนึงถึงการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ เป็นประเด็นการตั้งคำถามที่สำคัญในการวิจัยในครั้งนี้ เพราะ การสร้างสรรค์ผลงาน

ทางด้านนาฏยศิลป์จำเป็นที่จะต้องใช้การบูรณาการของทฤษฎีทางด้านดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์เข้ามารวมกัน ซึ่งความสัมพันธ์ของทฤษฎีที่กล่าวมานี้ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญทำให้ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เกิดสุนทรียะทางการแสดง เช่น การจัดรูปแถว การวางผัง ทิศทางการแสดงต่าง ๆ ที่จำเป็นต้องใช้แนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด ลายเส้น และพื้นที่ผนวกกับการเคลื่อนไหวลีลาของร่างกายที่ถูกขับเคลื่อนไปพร้อมกับเสียงดนตรี ทำให้ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เกิดความเป็นเอกภาพ ดังเช่นผลงานเรื่อง พระมหาชนก ได้สร้างสรรค์ขึ้นด้วยวิธีการบูรณาการงานศิลปกรรมศาสตร์แขนงต่าง ๆ ได้แก่ งานนาฏยศิลป์ สถาปัตยกรรม ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์และสัญลักษณ์ในการสื่อสารเข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว เห็นได้จากการออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบฉาก แสง สี เสียง ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง การคำนึงถึงการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ในผลงานเรื่อง พระมหาชนก ไว้ว่า

> เนื่องจากผลงานเรื่อง พระมหาชนก ครั้งนี้ใช้คนแสดงเป็นจำนวนมาก มาออกแบบสร้างสรรค์เป็นภาพสุนทรียะที่แสดงถึงสายน้ำที่ให้ความหมายถึงกิเลสตัณหาของมนุษย์ แต่ในการออกแบบการแสดงที่คำนึงถึงทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์แล้วนั้นอีกด้านหนึ่งการควบคุมจำนวนคนแสดงที่มากก็ต้องการการบริหารจัดการที่ทรัพยากรบุคคลให้เหมาะสมควบคู่ไปกับการสร้างภาพสุนทรียะที่ได้กล่าวมาแล้ว (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

จากทรรศนะดังกล่าวงานสร้างสรรค์ผู้ออกแบบบางคนจะให้ความสำคัญแต่เพียงในด้านสุนทรีย์แท้จริงแล้วการบริหารจัดการคน ก็จัดว่าเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ที่ต้องให้ความสำคัญควบคู่กันไปอย่างต่อเนื่อง อีกมุมมองของผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่ใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เช่นผลงานการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากจริยธรรมในงานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ ของลักขณา แสงแดง ได้อธิบายแนวคิดทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์มาใช้ในการออกแบบการแสดงกล่าวไว้ว่า

> ทฤษฎีการจัดวางในเรื่องจริยธรรมได้มีการนำผลงานออกแบบลีลาของศิลปินในอดีต 3 คนมาแสดงบนเวทีเดียวกันในรูปแบบของแนวคิดการหยิบยืมในผลงานทางศิลปะมาจัดวางไว้ในสถานที่ใหม่ ซึ่งแตกต่างไปจากสถานการณ์ดั้งเดิมของศิลปินในอดีต ซึ่งสามารถอธิบายด้วยทฤษฎีการหยิบยืม (ลักขณา แสงแดง, สัมภาษณ์, 26 กุมภาพันธ์ 2562)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจึงถือว่าผลงานนาฏยศิลป์เรื่องนี้มีการ บูรณาการระหว่างทฤษฎีทางทัศนศิลป์มาประยุกต์ใช้ทำให้เกิดภาพแสดงที่มีความสร้างสรรค์และมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์ ดังที่ณัฐวัฒน์ สิทธิ กล่าวถึงทฤษฎีหยิบยืมไว้ว่า

> แอ็พโพรพริเอชัน อาร์ต (Appropriation Art) หรือศิลปะแห่งการหยิบยืม ถือเป็นทฤษฎีทางทัศนศิลป์ มีแนวคิดจากการหยิบยืมศิลปะในอดีตนำมาออกแบบในบริบท เนื้อหาสาระหรือรูปแบบการนำเสนอใหม่ จากภายใต้การหยิบยืมงานศิลปะที่เป็นของเดิมมาเป็นพื้นฐานในการเล่าเรื่องในแนวทางใหม่ (ณัฐวัฒน์ สิทธิ, สัมภาษณ์, 26 กุมภาพันธ์ 2562)

สรุปได้ว่าคำถามที่จะต้องคำนึงถึงการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์จะทำให้ผู้วิจัยได้เติมเต็มองค์ความรู้ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปกรรมโดยเฉพาะผลงานาทางด้านนาฏยศิลป์ได้อย่างมีเหตุมีผลที่สามารถอธิบายเป็นองค์ความรู้ส่งต่อให้คนรุ่นใหม่ต่อไปได้

6. การคำนึงถึงแนวคิดพหุวัฒนธรรม ในโลกปัจจุบันมีการติดต่อสื่อสารและการถ่ายทอดศิลปะวัฒนธรรมหรือความเจริญก้าวหน้าที่ส่งผ่านมาจากต้นกำเนิดวัฒนธรรมแห่งหนึ่งไปยังอีกวัฒนธรรมอีกที่หนึ่ง โดยมิสามารถปิดกั้นการเดินทางเหล่านี้ได้ ผลงานทางศิลปะก็เช่นเดียวกันที่มักจะพบเห็นวัฒนธรรมมากกว่าหนึ่งวัฒนธรรมปรากฏอยู่ในงานนั้น ๆ เนื่องจากผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้เป็นงานที่ถูกสร้างขึ้นในปัจจุบัน (พ.ศ. 2562) ซึ่งผู้วิจัยก็เป็นส่วนหนึ่งของผู้ที่อยู่ในวงจรของการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมหนึ่งกับอีกวัฒนธรรมหนึ่ง เพราะฉะนั้นจึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่งานวิจัยชิ้นนี้จะต้องมีคำถามในเรื่องของการสร้างสรรค์งานที่เป็นผลมาจากการผสมผสานของพหุวัฒนธรรม ดังเช่นผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี ในเรื่อง นารายณ์อวตาร ได้มีการผสมผสานแนวคิดหลากหลายวัฒนธรรม ทั้งวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออก โดยมีการผสมผสานลีลาท่าทางจากการเต้นบัลเลต์ กับท่าทางอากัปกิริยาของนาฏยศิลป์ไทย ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า

> การนำท่าเต้นบัลเลต์มาใช้ในการออกแบบเคลื่อนไหวลีลา ในส่วนเรื่องนารายณ์อวตาร เป็นการสื่อให้เห็นของฉากเกี่ยวกับทิพย์ สิ่งมหัศจรรย์ สิ่งที่เหนือความจริง เพราะการแสดงบัลเลต์เป็นการแสดงที่มีลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวหนีจุดศูนย์ถ่วงของโลก เป็นการใช้ร่างกายที่ฝืนธรรมชาติเพื่อเป็นการ

แสดงให้เห็นถึงความเหนือธรรมชาติ ความเพ้อฝัน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2561)

มีความสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ดังที่ธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวถึงการคำนึงถึงความหลากหลายวัฒนธรรมในการออกแบบการแสดงไว้ว่า

> นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเป็นผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่อาศัยแนวคิดจากองค์ความรู้แบบสหสาขาวิชาประเด็นที่สำคัญใน หลาย ๆ ประเด็นก็คือ การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ที่ให้ ความสำคัญ กับ พหุวัฒนธรรม คำว่า “พหุวัฒนธรรม” หมายถึง ความหลากหลายของวัฒนธรรม ที่มากกว่าหนึ่งวัฒนธรรมเมื่อนำมาใช้ร่วมกันกลายเป็น “พหุวัฒนธรรมในงาน นาฏยศิลป์” จึงหมายถึง ความหลากหลายของวัฒนธรรมที่เกิดกับงานนาฏยศิลป์ ปรากฏการนำเสนอในองค์ประกอบของการแสดงหลายส่วนด้วยกัน เช่น ในด้านการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยใช้หลักการในการกำหนด การเคลื่อนไหวจาก 3 วัฒนธรรมด้วยกัน คือ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ หลังสมัยใหม่ และนาฏยศิลป์ไทย หรือในด้านการออกแบบดนตรี ประกอบการแสดง ที่ผู้วิจัยใช้แนวคิดของความหลากหลายทางวัฒนธรรม นำเสนอโดยผ่านการบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่มุ่งเน้นเรื่องการทำสมาธิ ผสมผสานกับกลิ่นอายของวัฒนธรรมอินเดีย เป็นต้น พหุวัฒนธรรมในงานนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา จึงถูกนำเสนอออกมาให้เห็นอย่างเด่นชัดใน 2 องค์ประกอบที่กล่าวมา และในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากวัฒนธรรม เช่น ความเชื่อของมนุษย์ ศาสนา พิธีกรรม ภาษาศาสตร์ วิทยาศาสตร์ วิศวกรรมศาสตร์ก็สามารถนำเสนอเรื่องพหุวัฒนธรรม ผ่านการออกแบบ องค์ประกอบของงานนาฏยศิลป์ได้เช่นเดียวกัน (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 26 กุมภาพันธ์ 2562)

จากทรรศนะดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยสรุปได้ว่าในงานวิจัยชิ้นนี้จำเป็นต้องมีคำถามจากการคำนึงถึงแนวคิดพหุวัฒนธรรม เป็นประเด็นคำถามที่สำคัญในการวิจัยครั้งนี้ เพราะสัญลักษณ์โอมถือเป็นสัญลักษณ์สากล ที่เป็นสัญญะแทนพลังแห่งจักรวาล สัญญะแห่งสมาธิ รวมถึงสัญลักษณ์แทนศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งพิจารณาความสำคัญของสัญลักษณ์โอมจึงมีอิทธิพลทางความเชื่อของนานาประเทศที่มีความเกี่ยวข้องกับข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าการ

สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ครั้งนี้ จะไม่ใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมมาเป็นคำถามในการวิจัย อีกทั้งแนวคิดนี้ยังสามารถอธิบายเป็นองค์ความรู้ส่งต่อให้กับผู้ออกแบบการแสดงหรือนักวิจัยท่านอื่นที่ใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมในงานนาฏยศิลป์ต่อไปได้

ฉะนั้นในการวิจัยในครั้งนี้ คำถามเหล่านี้จึงเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ที่มิสามารถละเลยไปได้ และความเป็นเหตุเป็นผลในการอธิบายกระบวนการเหล่านี้จะสามารถนำไปเป็นองค์ความรู้ที่จะส่งต่อให้กับผู้ที่จะสร้างสรรค์รุ่นใหม่ผลงานในแนวทางนี้ต่อไปอนาคต

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง “นาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยได้พิจารณาการเลือกใช้เครื่องมือในการวิจัยที่มีความแตกต่างกันหลายรูปแบบ เช่น การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย การสังเกตการณ์ เกณฑ์มาตรฐานศิลปินและประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย เพื่อเป็นการศึกษาค้นคว้า เก็บรวบรวมข้อมูล รวมถึงการวิเคราะห์ข้อมูลที่ชัดเจนและตรงประเด็นมากที่สุด ทั้งนี้ผู้วิจัยสามารถแบ่งเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.4.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร เป็นกระบวนการในการเก็บรวบรวมข้อมูลสำหรับวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีรูปแบบในการเก็บรวบรวมข้อมูล เช่น การค้นคว้าจากตำรา บทความ เอกสารงานวิชาการ สถิติที่ได้จากการวิจัย เป็นต้น โดยมีวิธีการเก็บข้อมูลไว้อย่างเป็นระบบ ในการสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารครั้งนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาข้อมูลในการสำรวจเรื่อที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูเป็นสำคัญ เนื่องจากข้อมูลเนื้อหาทางเอกสารเหล่านั้นมีเนื้อหาที่อยู่อย่างจำกัด ผู้วิจัยจึงได้ใช้วิธีการค้นคว้าเพิ่มเติมจากแหล่งที่มาอื่น ๆ ได้แก่ การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การสำรวจลงพื้นที่จริง และทำการศึกษาชีวประวัติบุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้ หลังจากที่ได้รวบรวมข้อมูลเรียบร้อยแล้วจึงจะนำมาสรุปผลในลำดับต่อไป ทั้งนี้ผู้วิจัยได้จำแนกประเด็นที่จะศึกษาไว้รายละเอียดดังต่อไปนี้

3.4.1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงความเป็นมาและสาระสำคัญของแนวคิด ที่มาของสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่ว่าด้วยเรื่องของความหมาย องค์ประกอบและความสำคัญ ลักษณะของตัวอักษรเทวนาครี ปรัชญาความเชื่อลัทธิตรีมูรติ อิทธิพลของสัญลักษณ์โอม และการเคารพบูชาของคนที่นับถือในปัจจุบัน ซึ่งการศึกษาในประเด็นต่าง ๆ เหล่านี้จะทำให้ได้ข้อมูลที่มีความชัดเจนและตรงประเด็นในการนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อหาแนวคิดสู่การพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ให้มีประสิทธิภาพและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัยให้ได้มากที่สุด

3.4.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์–ฮินดูสู่งานด้านศิลปกรรมศาสตร์ ศาสนาพราหมณ์–ฮินดู มีรากฐานกำเนิดมาจากประเทศอินเดีย โดยมีการบันทึกไว้ในคัมภีร์พระเวทถือเป็นคัมภีร์ทางศาสนาที่เก่าแก่ที่สุดในโลก ถือเป็นศาสนาชาติของประเทศอินเดียที่ได้มีอิทธิพลสูงสุดต่อการเคารพนับถือของคนในประเทศโดยพิธีกรรมทางศาสนาสอดแทรกอยู่ในวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนอินเดียอย่างลึกซึ้ง อีกทั้งความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ได้ถูกเผยแพร่สู่ประเทศในแถบเอเชีย โดยเฉพาะประเทศไทย ศรีลังกา ธิเบต พม่า กัมพูชา ลาว อินโดนีเซีย เป็นต้น อิทธิพลที่กล่าวมาข้างต้นสามารถพบเห็นได้อย่างชัดเจนจากผลงานทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เช่น ด้านจิตรกรรม ด้านประติมากรรม ด้านสถาปัตยกรรม ด้านนาฏยศิลป์ ด้านดุริยางคศิลป์ รวมถึงพิธีกรรมในศาสนาและในราชสำนักที่ต้องอาศัยพราหมณ์นักบวชเป็นผู้นำในการทำพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์–ฮินดูถือกำเนิดมาอย่างยาวนานและมีความเชื่อที่แตกแยกออกไปตามลัทธินิกายต่าง ๆ เช่น ลัทธิตรีมูรติ ลิทธิไศวนิกาย ลัทธิไวษณพนิกาย เป็นต้น ซึ่งมีอิทธิพลทางความเชื่อนี้จะมีความแตกต่างกันออกไปโดยแสดงให้เห็นถึงการบูชาองค์เทพเจ้าเป็นหลักสำคัญ ซึ่งการศึกษาในประเด็นดังกล่าวถือได้ว่าเป็นเรื่องที่ต้องใช้ความละเอียดเป็นอย่างมาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องพิจารณาในการเลือกข้อมูลสำคัญเหล่านี้มาเรียบเรียงและจัดหมวดหมู่อย่างเป็นขั้นเป็นตอนเพื่อนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับการใช้องค์ประกอบทัศนศิลป์ในงานนาฏยศิลป์ ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม สิ่งสำคัญในการช่วยวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานสำหรับการวิจัยครั้งนี้คือ การวิเคราะห์สัญลักษณ์โอมโดยใช้แนวคิดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่ องค์ประกอบศิลป์ ทัศนธาตุ เป็นต้น เนื่องจากสัญลักษณ์โอมมีที่มาจากการรวมกันของตัวอักษร 3 คำ มารวมกันจนเกิดเป็นสัญลักษณ์โอม (ॐ) ผู้วิจัยจึงได้ทำการวิเคราะห์ลักษณะของสัญลักษณ์ตามแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์ โดยแบ่งออกเป็นจุดและเส้นโค้ง ซึ่งมีความหมายและบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกตามแนวคิดของทัศนธาตุได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยจึงได้นำข้อมูลดังกล่าวมาเรียบเรียงให้สอดคล้องกับความหมายโดยนัยของสัญลักษณ์โอม เพื่อพัฒนาในการนำไปใช้เป็นแนวความคิดของกระบวนการออกแบบและสร้างสรรค์เป็นผลงานการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ในครั้งนี้

3.4.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เป็นข้อมูลสำคัญในการศึกษาค้นคว้าข้อมูลในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นอย่างมาก ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการศึกษาข้อมูลในเรื่องของขั้นตอน วิธีหาแนวคิด วิธีการนำเสนอ วิธีการอธิบายโดยทำการบูรณาการแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เช่น ด้านนาฏยศิลป์ ด้านทัศนศิลป์ และด้านดุริยางคศิลป์มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในครั้งนี้ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าองค์ความรู้เพิ่มเติมจากนาฏยศิลป์อินเดีย นาฏยศิลป์ตะวันตก และพิธีกรรมในการบูชาที่มีความเกี่ยวข้องเฉพาะในสัญลักษณ์โอม แล้วจึงนำข้อมูลที่ได้มาเรียงลำดับ จัดหมวดหมู่ และนำไปใช้พัฒนากระบวนการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้

3.4.1.5 ข้อมูลเกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ส่วนใหญ่มักเป็นข้อมูลในเอกสารที่เรียงเรียบขึ้นเป็นภาษาต่างประเทศ ทำให้ผู้วิจัยจะต้องอาศัยการศึกษาจากเอกสาร ตำราและหนังสือหลากหลายชนิดด้วยกัน รวมไปถึงข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่เป็นภาษาไทยมีในจำนวนจำกัดอีกด้วย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้พิจารณานาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในเรื่องรูปแบบ แนวคิด การนำเสนอการเคลื่อนไหวลีลา การตีความ การจัดองค์ประกอบศิลป์ เพื่อให้ได้เป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมได้อย่างเหมาะสม

3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เป็นวิธีการศึกษาค้นคว้าในกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่สำคัญและเป็นที่นิยม คือ รูปแบบวิธีการสัมภาษณ์ วิธีการนี้จะต้องสร้างความสัมพันธ์การสนทนาระหว่างบุคคลกับบุคคล ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้วิธีการสัมภาษณ์ ได้แก่ วิธีการสัมภาษณ์รายบุคคล วิธีการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม และวิธีการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง โดยมีการใช้คำถามในการวิจัยในลักษณะคำถามแบบปลายเปิดและคำถามปลายปิด ซึ่งในการสัมภาษณ์ผู้วิจัยได้การกำหนดสาระสำคัญและมุมมองทางความคิดที่จะสามารถนำมาใช้พัฒนาต่อยอดในการออกแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เช่น ด้านสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ด้านปรัชญาและวรรณกรรม ด้านองค์ประกอบทัศนศิลป์ ด้านนาฏยศิลป์ และด้านองค์ประกอบทางการแสดงทั้ง 8 ประการ

3.4.3 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ ผู้วิจัยพิจารณาศึกษาผลงานจากสื่อสารสนเทศในรูปแบบที่หลากหลายและ มีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เช่น ผลงานของนาฏยศิลปินที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย ผลงานทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม และผลงานทางด้านศิลปะแขนงอื่น ๆ เป็นต้น โดยค้นคว้าผลงานจากสื่อสารสนเทศทั้งที่อยู่ในประเทศและต่างประเทศ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้ามาเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์พิจารณาอย่างเหมาะสมและคำนึงถึงจรรยาบรรณทางศิลปกรรมศาสตร์อย่างถูกต้อง

3.4.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การสำรวจข้อมูลภาคสนามในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสังเกตการณ์กับสถานที่จริง โดยเฉพาะการเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมในเทวสถานศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ได้เห็นสถาปัตยกรรม ภาพวาดฝาผนัง องค์เทวรูปที่ประดับตกแต่งด้วยสัญลักษณ์โอม อีกทั้งใน การสำรวจข้อมูลภาคสนามยังสามารถทำการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่นับถือโดยตรงต่อความเชื่อของสัญลักษณ์โอม ข้อมูลที่ได้จริงเป็นข้อมูลโดยตรงจากตามสภาพความเป็นจริง ซึ่ง “งานวิจัยเชิงคุณภาพและงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่ดี สิ่งสำคัญจะต้องค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ ถึงจะทำให้งานวิจัยดังกล่าวเกิดความแม่นยำ มีน้ำหนัก มีความน่าเชื่อถือของข้อมูลและงานวิจัยชิ้นนั้นจะเกิดคุณภาพมากที่สุด” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2560) ดังนั้นในการสำรวจข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้กำหนดไว้ 2 ลักษณะ คือ

3.4.4.1 การสำรวจข้อมูลในด้านเทวสถาน ในที่นี้ใช้วิธีการสังเกตสาระสำคัญที่ปรากฏในเทวสถานแหล่งต่าง ๆ ทั้งในประเทศไทยและประเทศอินเดียที่มีความเชื่อเรื่องสัญลักษณ์โอมเป็นสำคัญ โดยสถานที่นั้นจะต้องพบเห็นถึงพิธีกรรมทางความเชื่อความศรัทธา และสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ศิลปะองค์เทวรูปที่มีสัญลักษณ์โอมอยู่ในองค์ประกอบของเทวสถานเหล่านั้น อีกทั้งยังได้ทำการพบปะพูดคุยและสังเกตบุคคลที่อยู่ในเทวสถานนั้น ๆ ด้วย เพื่อศึกษาพฤติกรรมในการบูชา อากัปกิริยาในระหว่างทำพิธีกรรม รวมถึงการแต่งกายของผู้ที่อยู่ในเทวสถานแห่งนั้น โดยสังเกตการณ์ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอมจากเทวสถาน เช่น ภาพวาดสัญลักษณ์รูปโอม สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรมองค์เทวรูป เป็นต้น ทั้งที่อยู่ในประเทศอินเดียและในประเทศไทย แล้วนำข้อมูลที่ได้มาปรับใช้เป็นแนวทางใน การออกแบบสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าในการสำรวจข้อมูลภาคสนามด้านเทวสถานพอสังเขปดังนี้

1. ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจข้อมูลด้านเทวสถานพราหมณ์–ฮินดู ณ วัดศรีอัยยะปัน (Sree Ayyeppa Temple) ณ เมืองจันดิการ์ ประเทศอินเดีย ช่วงเวลาทำการลงพื้นที่เก็บข้อมูลอยู่ในช่วงเดือน สิงหาคม พ.ศ. 2561 เนื่องจากวัดนี้เป็นวัดใหญ่ที่อยู่ใจกลางของเมืองจันดิการ์ ดังนั้นความน่าสนใจที่จะศึกษาหาข้อมูลวัดนี้อยู่ที่คนในเมืองนี้ส่วนใหญ่เป็นชาวปัญจาบที่นับถือศาสนาซิกข์เป็นหลัก ซึ่งทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการเข้าร่วมพิธีกรรมในเทวสถานแห่งนี้ว่ามีความแตกต่างจากเทวสถานฮินดูของเมืองอื่น ๆ อย่างไร ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจภายในวัด พบว่า มีการกำหนดเวลาทำพิธีกรรมช่วงเช้ากับช่วงเย็นในทุกวันอย่างเคร่งครัดเพราะเชื่อว่าเทพจะเสด็จลงมาในช่วงเวลา ภายในวัดจะเป็นสถาปัตยกรรมตกแต่งในรูปแบบศิลปะอินเดียทางตอนใต้ โดยยอดหลังคาเทวสถานจะมีการประดับตกแต่งด้วยสัญลักษณ์โอมเด่นสง่าอย่างสวยงาม และในระหว่างการประกอบพิธีจะมีการจุดไฟ บูชาอารตีภายในปรัมพิธีให้เกิดแสงสว่าง และมีการใช้ดนตรีได้แก่ กลองปาคาวัช (Pakhawaj) กลองตับบลา (Tabla) ซารองงี (Sarongi) ทันบูรา (Thanpura) และวีณา (Veena) พร้อมการขับร้องบทสวดมนต์ประกอบการสวดภาวนาบูชาองค์เทพอีกด้วย

ภาพที่ 3.1 ภาพผู้วิจัยเข้าร่วมพิธีกรรมในวัดศรีอัยยะปัน ณ เมืองจันดิการ์ ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้วิจัย

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยได้มีโอกาสได้เข้าร่วมในพิธีกรรมการสวดบูชาเทพในครั้งนี้ และได้มีโอกาสพูดคุยสอบถามเจ้าของเทวสถาน ผู้คนเข้าร่วมพิธี และพราหมณ์ผู้ทำพิธีภายในวัด ได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ในแง่มุมมองต่าง ๆ เกี่ยวกับเรื่องสัญลักษณ์โอม และได้เรียนรู้การใช้ไฟในการบูชาประกอบพิธีกรรม ซึ่งทำให้ผู้วิจัยมีความรู้ความเข้าใจในขั้นตอนพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์–ฮินดู และเรื่องราวที่มาของสัญลักษณ์โอมที่ได้เข้าร่วมพิธีกรรมในครั้งนี้มากขึ้น อีกทั้งสังเกตได้ว่าถึงแม้ว่าเทวสถานจะอยู่ในเมืองไหน ขั้นตอนสำคัญในการพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ยังคงมีความเคร่งครัดอยู่เสมอ ผู้วิจัยจึงได้แนวคิดและแรงบันดาลใจและนำเอาไปใช้ในการพัฒนาผลงานวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู” ได้อย่างมีลึกซึ้ง

2. ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจเทวสถานแห่งที่ 2 ณ วัดศรีราม (Sree Ram temple) เมืองออดิซาร์ ประเทศอินเดีย ช่วงเวลาทำการลงพื้นที่เก็บข้อมูลอยู่ในช่วงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2561 เนื่องจากวัดนี้เป็นวัดที่มีเก่าแก่ทางประวัติศาสตร์ของอินเดียมีการบันทึกวรรณกรรมเรื่องรามายณะไว้ตามประติมากรรมในเทวสถานต่าง ๆ อย่างสวยงาม และจุดเด่นในการเคารพนับถือองค์ศรีราม หรือ พระราม เป็นหลัก ซึ่งการบูชาในวัดนี้จะมีลักษณะเด่น คือ เน้นการขับร้องบทสวดบูชาองค์ศรีรามดังกึกก้องอย่างพร้อมเพียงกันในเทวสถานแห่งนี้ ด้วยบทสวดที่ว่า “โอม ศรีราม เจ ราม เจ เจ ราม” และยังพบสัญลักษณ์โอมปรากฏในสถาปัตยกรรมบริเวณเทวสถานแห่งนี้ โดยมีการตกแต่งประดับอย่างสวยงามเต็มทั้งฝาผนังโบสถ์และรอบหลังคาด้านนอก และพบสัญลักษณโอมปรากฏภายในวัดบริเวณแท่นตัวอักษรของบทสวดบูชาองค์ศรีราม อีกทั้งผู้วิจัยได้สังเกตุการแต่งกายของสตรีที่มาทำพิธีกรรมในวัดแห่งนี้ด้วยชุดสตรีนิยมของอินเดีย คือ การนุ่งสาหรี่อย่างมิดชิดเพื่อ

เป็นการเคารพต่อเทวสถาน อีกทั้งพอถึงช่วงเวลาในการบูชาองค์ศรีรามผู้คนที่ศรัทธามาเข้าร่วมพิธีกรรมกันอย่างหนาแน่น

ภาพที่ 3.2 ภาพบริเวณภายในและภายนอกวัดศรีราม ณ เมืองออดิซ่าร์ ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้วิจัย

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยได้มีโอกาสสำรวจข้อมูลเทวสถานแห่งนี้ โดยสังเกตพบว่าสัญลักษณ์โอมมีความสำคัญและอยู่ในบทสวดสรรเสริญบูชาเทพเจ้าและถือเป็นพยางค์เริ่มต้นอันศักดิ์สิทธิ์ทั้งในรูปแบบสัญลักษณ์ที่เป็นเครื่องหมายและสัญลักษณ์ในรูปของเสียง ซึ่งในบทสวดบูชาองค์ศรีราม สีดา และหนุมานในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความปิติที่ได้สัมผัสถึงความขลังอันไพเราะของผู้ที่นับถือโดยมีพราหมณ์เป็นผู้เริ่มทำท่องบทสวด อีกทั้งในการทำพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดูจะทำการบูชาไฟ เพื่อเป็นการสื่อกลางต่อเทพเจ้าตั้งแต่ทำการเริ่มพิธีจนจบพิธีกรรม ผู้วิจัยจึงได้ข้อมูลที่มีน้ำหนักมากขึ้นเพื่อนำไปใช้แนวคิดในการพัฒนาผลงานวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู” ได้อย่างชัดเจนมากขึ้น

3. ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจเทวสถานแห่งที่ 3 และ 4 ณ วัดคเณศชาทีลา (Ganesh Teela Mathura) และวัดหนุมาน (Hanuman Temple) เมืองมัททุรา ประเทศอินเดีย ช่วงเวลาทำการลงพื้นที่เก็บข้อมูลอยู่ในช่วงเดือน สิงหาคม พ.ศ. 2561 เมืองนี้เป็นเมืองเก่าแก่ที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ของอินเดีย ทำให้การปฏิบัติค่อนข้างมีความเคร่งครัดมากกว่าเมืองอื่น ทำให้เทวสถานมีกฎระเบียบห้ามนำกล้องหรืออุปกรณ์บันทึกเข้าไปในเทวสถาน ผู้วิจัยจึงสามารถบันทึกภาพถ่ายสัญลักษณ์โอมแค่ในบริเวณนอกเทวสถานเท่านั้นแต่อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้พบสัญลักษณ์โอมปรากฏในสถาปัตยกรรม ภาพจิตรกรรมภายในวัด โดยสังเกตุว่าสัญลักษณ์โอมปรากฏอยู่ในตำแหน่งตรงกลางและจุดที่เป็นยอดของประตูของเทวสถาน หลังคา ยอดโบสถ์ และ

ป้ายประชาสัมพันธ์กิจกรรมจัดงานบูชาองค์เทพเสมอ พิธีกรรมภายในเทวสถาน 2 แห่งนี้เป็นไปเช่นเดียวกับบริเวณเทวสถานก่อนหน้านี้ แต่ในแต่ละเมืองจะมีความแตกต่างเรื่องของเครื่องไหว้ที่ใช้ในการบูชา รวมถึงวิธีการตกแต่งถาดเครื่องไหว้บูชาที่มีความสวยงามและแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของเมืองนั้น ๆ

ภาพที่ 3.3 ภาพบริเวณภายนอกวัดคเณศชาทีลาและวัดหนุมาน เมืองมัททุรา ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้วิจัย

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยได้มีโอกาสสำรวจข้อมูลทั้ง 2 เทวสถานในครั้งนี้ พบว่า ในแต่ละเทวสถานของศาสนาพราหมณ์–ฮินดูมีกฎระเบียบความเคร่งครัดในการเข้าประกอบพิธีกรรมในเทวสถานที่แตกต่างกันไป โดยการสำรวจครั้งนี้ถือได้ว่าเป็นเทวสถานที่มีกฎระเบียบเพื่อให้ผู้คนที่เข้ามาบูชาเกิดความมีสมาธิต่อการวิงวอนขอพร ซึ่งถือเป็นการแสดงเคารพในบริเวณพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ จากกฎระเบียบดังกล่าวของเทวสถานทั้ง 2 แห่ง ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการสังเกตุการณ์และทำการจดบันทึกข้อมูลพบว่าสัญลักษณ์โอมมีความสำคัญและอยู่ในบทสวดสรรเสริญบูชาเทพเจ้าทุกพระองค์ และพบเห็นสัญลักษณ์โอมอยู่ทุกเทวสถานของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูทุกแห่ง ผู้วิจัยจึงได้แนวคิดและความสำคัญของสัญลักษณ์โอมในการประกอบพิธีกรรมมากขึ้นและสามารถนำไปต่อยอดเป็นข้อมูลพัฒนาผลงานวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู” ได้มากขึ้น

4. ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจวิทยาลัยคเณศชานาฏยาลายา (Ganesa Natyalaya Classical Art Centre) ในช่วงเวลาทำการลงพื้นที่เก็บข้อมูลอยู่ในช่วงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2561 คเณศชานาฏยาลายา ถือเป็นศูนย์กลางวิทยาลัยภารตนาฏยัม เมืองนิวเดลี ประเทศอินเดีย ภายในมีโรงละครพร้อมสถานที่ในการจัดการแสดง และมีพื้นที่สำหรับการเรียนวิชา

นาฏยศิลป์ประเภทภารตนาฏยัมกว่า 10 ห้อง โดยมีนักเรียนจากทุกสารทิศ วิทยาลัยแห่งนี้เปรียบได้กับศูนย์การเรียนรู้ของศิลปินกลุ่มคณะนาฏยศิลป์อินเดีย โดยมีผู้อำนวยการ คือ โสรญา ไวยดรานาฏตา (Saroja Vaidyanathan) เป็นผู้บริหาร ซึ่งวิทยาลัยแห่งนี้ก่อตั้งมาแล้วถึง 80 ปี ภายในมีการประดับตกแต่งโต๊ะหมู่บูชาเทพ โดยเฉพาะพระศิวะปางนาฏราช ที่โดดเด่นเป็นสง่าเปรียบได้กับบิดาแห่งนาฏยศาสตร์ อีกทั้งผู้วิจัยได้พบสัญลักษณ์โอมประดับตกแต่งบริเวณประตูและภายในห้องเรียนอย่างสวยงาม ซึ่งผู้วิจัยได้มีโอกาสได้เรียนรู้การใช้ชีวิตและศึกษาศาสตร์ทางภารตนาฏยัม ณ สถานที่แห่งนี้สักระยะหนึ่งเพื่อเป็นการพัฒนาองค์ความรู้นำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์ผลงานในลำดับต่อไป

ภาพที่ 3.4 ภาพภายนอกและโรงละครวิทยาลัยคเณศชานาฏยาลายา (Ganesa Natyalaya) เมืองนิวเดลี ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 3.5 ภาพภายในวิทยาลัยคเณศชานาฏยาลายา (Ganesa Natyalaya) เมืองนิวเดลี ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้วิจัย

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยได้มีโอกาสได้สัมผัสชีวิตความเป็นอยู่ในขณะการศึกษาศาสตร์ทางนาฏศิลป์อินเดีย ณ วิทยาลัยแห่งนี้ และได้มีโอกาสพูดคุยสอบถามกับผู้บริหารวิทยาลัย ครูผู้สอนและศิลปินทางนาฏศิลป์อินเดีย ได้มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ในแง่มุมมองต่าง ๆ เกี่ยวกับเรื่องสัญลักษณ์โอม และได้เรียนรู้การปฏิบัติตนในระหว่างทำการศึกษา ซึ่งทำให้ผู้วิจัยมีความรู้ความเข้าใจสัญลักษณ์โอมมากขึ้นเปรียบเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต เพราะ ก่อนที่จะทำการเรียนจะต้องเปล่งเสียงโอมในบทสวดบูชาครู (คุรุวันทนา) จนเกิดสมาธิดีแล้วจึงค่อยเริ่มการเรียนได้ เพื่อเป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์ทุกครั้งก่อนหลังเรียนอยู่เสมอ อีกทั้งได้เข้าใจขั้นตอนวิธีการบูชาองค์เทพในรูปแบบวิทยาลัยนาฏยศิลป์อินเดียแห่งนี้ ผู้วิจัยจึงได้แนวคิดและแรงบันดาลใจและนำเอาไปใช้ในการพัฒนาผลงานวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู” ได้อย่างมีลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

5. ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจเทวสถานในประเทศไทย โดยเลือกสำรวจ 3 เทวสถาน ได้แก่ 1) เทวาลัยพระพิฆเนศวร ห้วยขวาง จ.กรุงเทพฯ 2) พิพิธภัณฑ์พระพิฆเนศวร จ.เชียงใหม่ 3) เทวสถานตลาดน้ำ 4 ภาคพัทยา จ.ชลบุรี ในช่วงเวลาการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามอยู่ในระหว่างเดือน มกราคม-กรกฎาคม พ.ศ. 2561 ทั้ง 3 แห่งนี้เป็นที่นิยมของคนไทยที่เคารพนับถือองค์เทพในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูรวมถึงนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติได้มากราบไว้ขอพรอย่างหนาแน่น ภายในของเทวสถานทั้ง 3 แห่งนี้มีประดับตกแต่งที่มีความใกล้เคียงกัน คือสถาปัตยกรรม จิตรกรรม แบบอินเดียที่ผสมผสานแบบไทยอย่างลงตัว รวมถึงมีองค์เทวรูปที่มีการนำเข้ามาจากประเทศอินเดียและบางองค์เทวรูปทำการผลิตที่ไทย ผู้วิจัยได้ทำการสังเกตการณ์พบสัญลักษณ์โอมส่วนใหญ่อยู่บนพระหัตถ์ขององค์เทวรูปที่ผู้คนกราบไว้บูชา สัญลักษณ์โอมถูกประดับตกแต่งบริเวณยอดประตู ฝาผนังภายใน โต๊ะหมู่บูชารวมถึงปรัมพิธีในเทวสถานมีการตกแต่งที่เน้นสีทอง สีแดง มีประดับตกแต่งด้วยเพชรพลอยอย่างสวยงาม อีกทั้งผู้วิจัยพบคำว่า “โอม” ในบทสวดสรรเสริญองค์เทพเป็นภาษาบาลี–สันสกฤต และเป็นพยางค์ขึ้นต้นเสมอเช่นเดียวกับบทสวดเทวสถานที่ประเทศอินเดีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.6 ภาพสัญลักษณ์โอม ณ เทวาลัยพระพิฆเนศวร ห้วยขวาง จ.กรุงเทพฯ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 3.7 ภาพสัญลักษณ์โอม ณ พิพิธภัณฑ์พระพิฆเนศวร จ.เชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 3.8 ภาพบรรยากาศภายใน ณ เทวลัยพระพิฆเนศวรตลาด 4 ภาค จ.ชลบุรี

ที่มา: ผู้วิจัย

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยได้เลือกสำรวจข้อมูลเทวสถานในประเทศไทย 3 แห่งนี้ เพราะ เทวสถานทั้ง 3 แห่งนี้เป็นสถานที่เปิดโอกาสให้บุคคลภายนอกมาสักการะบูชาองค์เทพในเทวสถาน จึงสะดวกต่อการสังเกตการณ์ และได้มีโอกาสพูดคุยสอบถามกับเจ้าของเทวาลัย คนไทยที่เลื่อมใสต่อองค์เทพ และนักท่องเที่ยว โดยได้มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ในแง่มุมมองต่าง ๆ เกี่ยวกับความศรัทธาต่อองค์เทพและสอบถามเรื่องสัญลักษณ์โอม ซึ่งทำให้ผู้วิจัยมีความรู้เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอมในแง่มุมของคนไทยมากยิ่งขึ้น อีกทั้งได้ศึกษาขั้นตอนบูชาองค์เทพในรูปแบบของคนไทย ผู้วิจัยจึงได้แนวคิดในการพัฒนาผลงานวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู” ได้อย่างเปิดกว้างและมีมุมมองมากยิ่งขึ้น

3.4.4.2 การสังเกตการณ์จากผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของการสังเกตผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในรูปแบบชมการแสดงสด เพราะ เนื่องจากการศึกษางานแบบชมการแสดงสดจะสามารถทำให้ผู้วิจัยเห็นพื้นที่แสดงจริง ทำให้เสริมบรรยากาศ สีสัน อรรถรสในการแสดง อีกทั้งมุมมองรายละเอียดของเนื้อหาการแสดงอีกมิติหนึ่งที่นอกเหนือกว่าการศึกษาทางการมองเห็นมากกว่ากล้อง วิดีโอ สื่อสารสนเทศต่าง ๆ มีความแตกต่างอย่างชัดเจนซึ่งไม่เหมือนกับการศึกษาผลงานในรูปแบบการชมการแสดงสด ผู้วิจัยจึงได้ให้ความสำคัญกับการสังเกตจากผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องที่มีเนื้อหาของงานที่สามารถพัฒนาเป็นแนวทางหรือทิศทางในการสร้างสรรค์ทำนองเดียวกับการวิจัยครั้งนี้ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. การแสดงชุด “วีรบุรุษแห่งอันดามัน” เป็นการสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ผู้ออกแบบและกำกับการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการจัดการแสดงในวันจุฬาวิชาการ ณ หอประชุมใหญ่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นักแสดงเป็นนิสิตวิชาเอกนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ไทย จำนวน 100 คน แนวคิดการสร้างสรรค์งานมาจากเหตุการณ์ภัยธรรมชาติคลื่นยักษ์สึนามิโดยมีเหตุการณ์หลายประเด็นเกิดขึ้นจากภัยพิบัติครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้เลือกใช้ประเด็นคนที่ไปช่วยเหลือคน หลังจากที่เกิดวิกฤตแล้วนำจุดนี้มานำเสนอในมุมมองสรรเสริญ วีรบุรุษ โดยมีฉากคลื่นทะเลยักษ์ โดยใช้แถวในลักษณะกายภาพของคลื่นน้ำ และวงกลม ใช้เทคนิคการถ่ายเทน้ำหนัก (Balance) เพื่อแสดงให้เห็นถึงการช่วยเหลือผู้ที่ประสบภัย ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงบริเวณที่เกิดผลกระทบจากคลื่นยักษ์สึนามิอยู่บริเวณแทบมหาสมุทรอินเดีย จึงมีการออกแบบสอดแทรกนาฏศิลป์อินเดียเข้ามาผสมผสานเพื่อสื่อให้เห็นถึงสถานที่ที่เกิดผลกระทบจากภัยพิบัติ อีกทั้งในการแสดงครั้งนี้ได้ให้เห็นถึงความสามารถในการบริหารจัดการนักแสดง โดยนักแสดงมาจากนักศึกษามหาวิทยาลัยกรุงเทพฯและนิสิตสาขานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มาแสดงร่วมกันในครั้งนี้

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด “วีรบุรุษแห่งอันดามัน” ครั้งนี้พบว่า เป็นแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานโดยมีแรงบันดาลใจจากภัยพิบัติทางธรรมชาติคลื่นยักษ์สึนามีที่ทำให้เกิดความเสียหายนานับประการ มาถ่ายทอดเป็นผลงานสร้างสรรค์รูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยนำเสนออีกมุมมองสะท้อนเรื่องราวของการช่วยเหลือของเพื่อนมนุษย์ด้วยกันหลังจากเกิดภัยพิบัติ ในการแสดงครั้งนี้มีการนำรูปแบบการเต้นนาฏยศิลป์อินเดียนำมาใช้ในการแสดงเพื่อสื่อถึงบริเวณที่เกิดผลกระทบของคลื่นสึนามิโดยเฉพาะมหาสมุทรอินเดีย อีกทั้งมีการใช้สัญลักษณ์คลื่นยักษ์โดยการนำนักแสดงมาประกอบสร้างเป็นรูปคลื่น ซึ่งจาก

การศึกษาการแสดงชุดนี้ทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดในการบริหารการจัดการคนที่เป็นจำนวนมาก อีกทั้งเข้าใจถึงวิธีถ่ายทอดเรื่องราวในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้มากขึ้น

2. การแสดงชุด “พิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์” การแสดงในครั้งนี้ผู้ออกแบบและกำกับการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี ได้มีวิธีการออกแบบท่าทางการเคลื่อนไหวลีลาที่เกิดความกลมกลืนของนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตกเป็นอย่างดี โดยการสร้างสรรค์ครั้งนี้มีวิธีการจัดวางแถวเป็นรูปทรงต่าง ๆ เช่น การจัดวางแถวเป็นเส้นตรง เส้นโค้ง รูปวงกลม รูปสี่เหลี่ยม ซึ่งทำให้ผู้ชมได้ชมเกิดสุนทรียภาพในการแสดงเป็นอย่างมาก เกิดมโนภาพที่สวยงามขึ้น และจะนำไปสู่การเกิดสุนทรียภาพได้ อีกทั้งจุดเด่นของการแสดงครั้งนี้คือช่วงการเดินผสมสีเพื่อสื่อถึงการหล่อรวมความสามัคคีและความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด “พิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์” สิ่งสำคัญที่ได้ศึกษาการแสดงชุดนี้ คือ วิธีออกแบบการแสดงนอกสถานที่ซึ่งเป็นการแสดงเฉพาะพื้นที่ (Site Specific) และมีการออกแบบโดยใช้แนวคิดขององค์ประกอบทางทัศนศิลป์ (Visual Arts) ในการจัดวางเรียงของแถว เช่น รูปทรงเรขาคณิต เส้นโค้ง เส้นตรง วงกลม เป็นต้น รวมถึงวิธีการเข้า-ออกของนักแสดง ซึ่งจากการศึกษาการแสดงชุดนี้ทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดในการนำหลักการขององค์ประกอบทัศนศิลป์มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ วิธีการออกแบบพื้นที่สำหรับการแสดง และวิธีการออกแบบการแสดงโดยมีการใช้สัญลักษณ์มาถ่ายทอดความหมายให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจและสุนทรียภาพที่สวยงามมากขึ้น

3. การแสดงชุด เรื่อง " นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว" หรือ "Salome: Dancing for the Head" เป็นการแสดงเดี่ยวของ 1 ใน 3 ชุดการแสดง ซึ่งออกแบบและแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี ด้วยการสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยกรุงเทพ โดยการแสดงชุดนี้เป็นการพูดถึงผู้หญิงคนนึงที่เป็นลูกเลี้ยงของผู้ปกครองแผ่นดิน เป็นเรื่องของการเมืองแทรกอยู่ มีฉากการแสดงผู้หญิงที่ชื่อซาโลเม่ (Salome) ให้พ่อเลี้ยงได้ดู ปรากฏว่าพ่อเลี้ยงดูรู้สึกหลงเสน่ห์ของลูกสาว ซึ่งทั้งหมดเป็นแผนการของแม่เลี้ยงที่ใช้ลูกสาวเป็นเครื่องมือ พ่อเลี้ยงจึงสัญญาจะมอบสิ่งที่อยากได้ ซาโลเม่จึงอยากได้ศีรษะของนักบุญเป็นเครื่องบรรณาการ เรื่องนี้จึงมีแนวคิดแรงบันดาลใจเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนาโดยตรง

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ชุด "นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว" หรือ "Salome: Dancing for the Head" ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาชุดนี้ขึ้น เนื่องจากการแสดงนี้มีการนำความเชื่อของศาสนามาเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการออกแบบการแสดง เรื่องนี้จึงจัดเป็นการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post Modern) ที่นำเอาเรื่องราววรรณกรรมของ

ตะวันตกมาถ่ายทอดโดยนำเสนอเป็นวัฒนธรรมเขมรรวมอยู่ในเรื่องเดียวกัน และมีการถ่ายทอดเรื่องราวเป็นการเต้นเดี่ยวเล่นการแสดงทุกตัวละครในเรื่องโดยนักแสดงคนเดี่ยว มีการออกแบบฉากเป็นการเปิดตัวลงมาจากบันได โดยออกแบบการแสดงครั้งนี้เป็นการเคลื่อนไหวลีลากับความเงียบเพื่อดึงให้ผู้ชมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง โดยเป็นการฟังเสียงลมหายใจของคนในห้อง มีจุดประสงค์เพื่อให้คนดูรู้สึกมีสมาธิกับเรื่องราวที่ถ่ายทอดแบบใจจดใจจ่อและให้ความสำคัญกับการกำกับลีลามากกว่าเสียงดนตรี อีกทั้งมีการใช้สัญลักษณ์เข้ามาในการแสดง เช่น การใช้กิ่งไม้ การใช้โลงศพ มีการกระถืบเท้าเป็นจังหวะต่าง ๆ ส่วนเครื่องแต่งกายมีการใส่หัวเพื่อสื่อถึงศีรษะของนักบุญ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาการแสดงชุดนี้เพื่อเป็นแนวความคิดเพื่อนำไปพัฒนากระบวนในการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู

3.4.5 การสัมมนา

ในการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยได้เข้าร่วมศึกษาและร่วมฟังบรรยายในงานการสัมมนาเชิงวิชาการที่มีความเกี่ยวข้องกับการวิจัยในครั้งนี้ เพราะการสัมมนาเป็นการเปิดโลกทัศน์ทางกระบวนการเรียนรู้ โดยที่บางครั้งข้อมูลที่ผู้วิจัยศึกษามีเนื้อหาที่ไม่ปรากฏในเอกสารใด ๆ วิธีการนี้จึงทำให้ได้รับความรู้ข้อมูลที่ไม่สามารถได้จากเอกสารที่ไม่เคยตีพิมพ์หรือเผยแพร่ข้อมูลมาก่อน อีกทั้งการสัมมนาสามารถตั้งคำถามโต้ตอบกับผู้เชี่ยวชาญเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนทรรศนะทางความคิดได้อย่างตรงประเด็น โดยที่ผู้วิจัยได้เข้าสัมมนาทางวิชาการ 2 หัวข้อด้วยกัน ได้แก่ การสัมมนาหัวข้อที่ 1 คือ “แนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” จัดขึ้นโดยสาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ณ ห้องกิจกรรม (Theatre Room) หอสมุดป๋วย อึ้งภากรณ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วิทยาเขตศูนย์รังสิต ในวันที่ 5 เมษายน 2561 ซึ่งทำการบรรยายโดย ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.9 ภาพประชาสัมพันธ์โครงการแนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
ที่มา: ผู้วิจัย

หัวข้อการสัมมนาเรื่องที่ 2 ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสัมมนาวิชาการ เรื่อง “การนำเสนอนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ระดับนานาชาติ” ณ โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ในวันที่ 11 พฤษภาคม 2561 บรรยายการสัมมนาโดย ภัทราวดี มีชูธน

สรุปได้ว่า ข้อมูลที่ได้จากการเข้าร่วมสัมมนาวิชาการ เรื่อง “แนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” ทำให้ผู้วิจัยได้แนวทางและวิธีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยอย่างถ่องแท้ ตลอดจนวิธีการออกแบบองค์ประกอบทางการแสดงทั้ง 8 ประการให้เกิดสร้างสรรค์และมีความแปลกใหม่ ส่วนการสัมมนาวิชาการ เรื่อง “การนำเสนอนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ระดับนานาชาติ” ในการสัมมนาครั้งนี้ผู้วิจัยได้เทคนิคในการตีความเรื่องของการใช้สัญลักษณ์ให้มีความหมายที่ลึกซึ้ง และวิธีการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้การควบคุมลมหายใจ ดังนั้นผู้วิจัยสามารถนำองค์ความรู้ที่ได้จากการเข้าฟังการสัมมนาทางวิชาการทั้ง 2 โครงการมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ในลำดับต่อไป

3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

เกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ คือ การคัดสรรศิลปินและผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ที่มีคุณสมบัติ คุณลักษณะและคุณภาพ โดยมีหลักเกณฑ์ในการ

พิจารณา ซึ่งแบ่งออกเป็น 11 ประการ ประกอบไปด้วย 1) จิตวิญญาณ 2) รสนิยม 3) ประสบการณ์ 4) ปรัชญา 5) ความสามารถหลากหลาย 6) ความคิดสร้างสรรค์ 7) ผู้นำและบุกเบิก 8) การถ่ายทอด 9) จรรยาบรรณ 10) ผู้หายาก และ 11) ความหลงใหล ผู้วิจัยศึกษาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินดังกล่าวมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้นำเกณฑ์มาตรฐานศิลปินไปใช้เป็นเกณฑ์กำหนดมาตรฐานสร้างสรรค์ผลงานก่อนเริ่มทำการวิจัยเพื่อเป็นแนวทางให้ผู้วิจัยเดินทางไปสู่คุณลักษณะที่พึงประสงค์ตามเกณฑ์มาตรฐานศิลปินกำหนดไว้ และเมื่องานวิจัยได้เสร็จสิ้นตามกระบวนการวิจัยเป็นที่เรียบร้อยแล้วผู้วิจัยจึงได้นำเกณฑ์มาตรฐานศิลปินกลับมาประกอบการอภิปรายผลงานสร้างสรรค์ที่ได้จากงานวิจัยครั้งนี้ ว่าสามารถไปสู่จุดมุ่งหมายตามที่เกณฑ์มาตรฐานศิลปินกำหนดไว้ตั้งแต่เริ่มทำการวิจัยในครั้งนี้

3.4.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย

การที่จะสามารถเป็นผู้สร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ บนโลกใบนี้ขึ้นมาได้ สิ่งสำคัญประการหนึ่ง คือ ประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์เป็นตัวชี้วัดผลสำเร็จงานนั้น ๆ ที่เป็นเครื่องสะท้อนความรู้สึกนึกคิดของผู้สร้างสรรค์ได้เคยประสบพบเจอในอดีต อีกทั้งเป็นเครื่องแสดงถึงความเป็นตัวตนหรือความถนัดต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งจนเกิดความชำนาญจนเป็นผู้เชี่ยวชาญในด้าน ๆ ซึ่งผู้วิจัยเคยมีประสบการณ์ในการเป็นนักแสดงมาก่อน จึงทำให้เข้าใจถึงกระบวนการวางแผนฝึกซ้อมให้กับนักแสดงอย่างลึกซึ้ง จึงสามารถเป็นผู้ออกแบบลีลาที่นำเอาประสบการณ์ของตนที่คุ้นชิน มาต่อยอดซึ่งผิดจากผู้ที่ยังไม่เคยผ่านประสบการณ์ที่ผ่านมา ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะถึงประสบการณ์ส่วนตัวนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> ข้าพเจ้าได้มีโอกาสเป็นผู้ออกแบบการแสดง ในพิธีเปิด-ปิดกีฬาซีเกมส์ครั้งที่ 18 ที่ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพจัดการแข่งขัน หลังจากนั้นข้าพเจ้าได้ต่อยอดประสบการณ์ในการทำงานที่ผ่านการเรียน สั่งสม จนสามารถนำมาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นการแสดงในพิธีเปิด-ปิดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 ซึ่งมีความประสบผลความสำเร็จมากยิ่งขึ้นและสร้างชื่อเสียงให้กับประเทศไทยเป็นที่ยอมรับในระดับสากล (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยในฐานะเป็นนาฏยศิลปินคนหนึ่ง ในอดีตเคยมีประสบการณ์จากการศึกษานาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตกมาตั้งแต่ยังเด็ก ต่อมาผู้วิจัยมีความหลงใหลศาสตร์ทางนาฏศิลป์อินเดียจึงเริ่มทำการศึกษาอย่างจริงจังตั้งแต่ปี 2550 และยังคงศึกษาเพิ่มเติมอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยได้มีโอกาสในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏศิลป์อินเดียในเชิงสร้างสรรค์ อีกทั้งเป็นศิลปินในการแสดง รำนาฏยศิลป์ในงานสำคัญของพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู รวมถึงงานวิชาการระดับนานาชาติในการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรรมต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้หล่อหลอมผู้วิจัยได้ดำเนินชีวิตและนำมาต่อยอดทางอาชีพในการเป็นอาจารย์สอนวิชานาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์อินเดีย รวมถึงสามารถถ่ายทอดศาสตร์ทางโยคะให้กับสถาบันและมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้นำประสบการณ์ทางศาสตร์นาฏยศิลป์ที่สะสมมาตั้งแต่อดีตมาเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ ผลงานที่ผู้วิจัยเคยได้เป็นผู้ออกแบบสร้างสรรค์และได้เป็นนักแสดงเองนั้น สามารถรวบรวมเป็นหมวดหมู่โดยสังเขปได้ดังนี้

3.4.7.1 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แนวทดลอง

ได้สร้างสรรค์และออกแบบขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2555–2556 เช่น

1) นาฏยศิลป์ที่นำเสนอเรื่องความเชื่อในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

2) นาฏยศิลป์ที่นำเสนอตำนานองค์เทพ ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

3) นาฏยศิลป์ที่เผยแพร่ในการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมทางเอเชีย

4) นาฏยศิลป์ที่นำเสนอเรื่องราวของศิลปะในเชิงพาณิชย์และรายการบันเทิง

5) นาฏยศิลป์ที่นำเสนอเรื่องราวเทศกาลและความเชื่อด้านศาสนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.10 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์อินเดีย ในงานประชุมวิชาการระดับชาติและนานาชาติ ออกแบบท่าเต้นและกำกับการแสดงโดย อภิโชติ เกตุแก้ว

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 3.11 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์อินเดียในงานเทศกาลและความเชื่อด้านศาสนาพราหมณ์-ฮินดู
แสดงโดย อภิโชติ เกตุแก้ว
ที่มา: ผู้วิจัย

3.4.7.2 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ได้สร้างสรรค์และออกแบบขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2555-2561 เช่น

1) นาฏยศิลป์ที่นำเสนอเรื่องราวจากศิลปะทางเอเชีย

2) นาฏยศิลป์ที่ผสมนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ตะวันออก

3) นาฏยศิลป์เพื่อการดูแลรักษาสุขภาพ เพื่อการออกกำลังกาย

ภาพที่ 3.12 การแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ชุด Dance of the drum
ออกแบบท่าเต้นและกำกับการแสดงโดย อภิโชติ เกตุแก้ว
ที่มา: ผู้วิจัย

ประสบการณ์สร้างสรรค์ผลงานที่ได้กล่าวมานี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งในชีวิตที่ผ่านมา เป็นเสมือนแนวทางจุดประกายในการริเริ่มสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ในเชิงประจักษ์มากขึ้น ผู้วิจัยได้ตระหนักเสมอว่าประสบการณ์ในชีวิตคือบันทึกแห่งความทรงจำ ปัญหาอุปสรรคที่เคยพบเจอและสามารถแก้ไขผ่านพ้นไปได้ด้วยดีซึ่งไม่สามารถแทนเป็นราคาได้

จึงสรุปได้ว่า ประสบการณ์ส่วนตัว เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้เกิดแรงผลักดันในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะทุก ๆ แขนง เป็นสิ่งที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของศิลปินผู้นั้น รวมถึงการแสดงออกถึงบุคลิกภาพ และบ่งบอกความเป็นตัวตนได้อย่างชัดเจนโดยมีความแตกต่างและไม่เหมือนใคร เพราะฉะนั้นประสบการณ์ส่วนตัวเป็นตัวชี้วัดทิศทางและสิ่งที่เกิดขึ้นในอนาคตได้เป็นอย่างดี ข้อควรคำนึงจะต้องไม่อยู่กับประสบการณ์ที่ไม่ดีในอดีตแต่ต้องนำประสบการณ์เหล่านั้นเป็นคติสอนใจ พร้อมนำมาแก้ไข พัฒนา โดยแนวคิดเปลี่ยนวิกฤตให้เป็นโอกาสที่เป็นเครื่องผลักดันในการสร้างสรรค์ผลงานที่ตนเองถนัดในอนาคตได้อย่างมีคุณค่าและมีประสิทธิภาพ

3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเพื่อสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งมีขั้นตอนในการวิจัยดังนี้

3.5.1 ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารจากตำรา หนังสือ และบทความวิชาการในงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งของไทยและของต่างประเทศ

3.5.2 สัมภาษณ์นาฏยศิลปิน ครูอาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์และมีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอมและศาสนาพราหมณ์-ฮินดู รวมถึงศิลปินด้านศิลปกรรมศาสตร์แขนงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.5.3 ศึกษาผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ที่ใช้แนวคิดศาสนาพราหมณ์–ฮินดู

3.5.4 ศึกษาการเคลื่อนไหวร่างกายของนาฏยศิลป์ประเภทต่าง ๆ ทั้งนาฏยศิลป์ตะวันตกและตะวันออก

3.5.5 พิจารณาและนำข้อมูลที่ศึกษาที่ได้จากขั้นตอนในการวิจัย ข้อ 3.5.1–3.5.4 นำมารวบรวมอย่างเป็นระบบเพื่อสร้างหลักการในการค้นหาวิธีการแนวทางในการออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์

3.5.6 เริ่มลงมือทำการทดลองออกแบบงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.7 นำผลงานปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ตรวจสอบ เพื่อนำคำแนะนำ ข้อเสนอแนะ มาแก้ไข พัฒนา การวิจัยในลำดับต่อไป

3.5.8 รวบรวมข้อมูล เนื้อหา การสรุปผลงานวิจัย และนำข้อเสนอแนะต่าง ๆ มาพัฒนาในขั้นตอนสุดท้ายเพื่อทำการจัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์แบบ

3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ คือ ผู้ที่ให้ข้อมูล แนวคิด ที่มาและเนื้อหาทางวิชาการสำหรับเพื่อการวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์- ฮินดู ดังนั้นผู้วิจัยจึงไดคำนึงถึงหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยไว้ดังนี้

3.6.1 เกณฑ์การคัดเลือกผู้ที่เกี่ยวข้อง จากงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยมีความจำเป็นต้องมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยดังนี้

1. ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงผู้ที่เกี่ยวข้องและมีประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์โดยตรง รวมทั้งผู้ที่มีประสบการณ์ทางการเรียนการสอนนาฏศิลป์ทั้งนาฏยศิลป์ตะวันตก และนาฏศิลป์อินเดีย โดยผ่านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์หรือด้านศิลปะการแสดงอื่น ๆ ไม่น้อยกว่า 10 ปี จำนวนไม่น้อยกว่า 10 คน โดยผลงานที่ผ่านมาต้องได้รับการยอมรับระดับชาติและนานาชาติ ทั้งนี้เพื่อให้ได้ข้อมูลใช้ในการศึกษาที่มีความตรงประเด็นกับการวิจัยสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์อันจะเป็นประโยชน์สูงสุด

2. ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านอื่น ๆ ซึ่งผู้วิจัยได้คำนึงถึงคุณสมบัติ คุณลักษณะของผู้ที่เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ทางด้านอื่น ๆ โดยจะต้องเป็นผู้ที่มีองค์ความรู้ความสามารถในด้านปรัชญาและศาสนา ด้านวรรณกรรม ด้านสัญลักษณ์วิทยา ด้านแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์ ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเอเชียตะวันออก รวมถึงด้านศิลปกรรมแขนงอื่น ๆ ไม่น้อยกว่า 10 ปี ในแต่ละด้านจำนวนไม่น้อยกว่า 10 คน ทั้งนี้เพื่อให้เก็บรวบรวมข้อมูลมีความตรงประเด็นและมีความสัมพันธ์การวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดูในครั้งนี้

3.6.2 รายชื่อผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยไว้ดังนี้

3.6.1.2 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านนาฏยศิลป์

1. ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี ปัจจุบันดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยคนแรกของประเทศไทย และเป็นผู้ก่อตั้งสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์ อดีตดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์และการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์

3. อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการศูนย์การเรียนรู้ศิลปกรรมเพื่อความยั่งยืน และเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ รวมทั้งเป็นผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการทางด้านการจัดการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ตะวันตก มีประสบการณ์การสอน การวิจัยและการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก

4. อาจารย์ ดร. สุรินทร์ เมทะนี ปัจจุบันดำรงตำแหน่งคณบดีคณะอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต

5. อาจารย์ ดร. พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6. ผศ.ดร.*สุรัตน์ จงดา* อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และผู้ช่วยผู้อำนวยการผลิตโขนพระราชทาน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

7. อาจารย์ ดร. รักษ์สินี อัครศวะเมฆ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

8. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองคณบดี ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

9. Mr. Kalavandralam Venkit ปัจจุบันเป็นศิลปินชั้นครูทางด้านนาฏยศิลป์อินเดีย ประเภทภาตะนาฏยัม สถาบันเวนกิตนาฏยา เมืองกัลการ์ต้าร์ ประเทศอินเดีย

10. Mrs. Suweenart Stand ปัจจุบันเป็นศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์อินเดีย ประเภทกถัก และผู้เชี่ยวชาญทางศาสตร์โยคะ เมืองฮาวาย ประเทศสหรัฐอเมริกา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

11. อาจารย์กฤษฎิ์ ชัยศิลบุญ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ล้านนานีโอคลาสิค

12. อาจารย์เฉลิมพล จันทรโชติ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์บาหลี

13. อาจารย์วิทวัส กรมณีโรจน์ ศิลปินอิสระทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก

14. อาจารย์วิชชุลดา ตันประเสริฐ รองคณบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรมและประชาสัมพันธ์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

15. นายนินทร์นที จิราพัชไพศาล ศิลปินนักแสดงอิสระ

16. น.ส.พันธิตรา จันทรจำนงค์ ศิลปินนักแสดงอิสระ

3.6.2.2 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านอื่น ๆ

1. ศาสตราจารย์กิตติคุณศรีสุรางค์ พูลทรัพย์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งประธานคณะบรรณาธิการจัดทำสารานุกรมวรรณกรรมไทยสมัยใหม่ สำนักงานราชบัณฑิตยสภา ผู้เชี่ยวชาญประวัติศาสตร์และอารยธรรมอินเดีย

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาเอเชียใต้ ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. อาจารย์ ดร. ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศาสนวิทยา

4. Pandit Brahanand Dwivedi พราหมณ์ผู้ทำพิธีวัดเทพมณเฑียรสมาคมฮินดูสมาช

5. อาจารย์นภัทร ไวทิกนันทาธร นักวิชาการอิสระทางด้านภาษาบาลี-สันสกฤต

6. อาจารย์รสิตา สินเอกเอี่ยม ปัจจุบันเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและสถาปัตยกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

7. ผู้ช่วยศาสตราจารย์จักรกริศน์ บัวแก้ว ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองคณบดีฝ่ายสื่อสารองค์กร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

8. อาจารย์ณวัฒน์ อินทอง ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำ สาขามัลติมีเดีย วิทยาลัยนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต

9. อาจารย์สิรดา ไวยาวัจมัย ปัจจุบันอาจารย์ประจำสาขาวิชาออกแบบนิเทศศิลป์ (Visual Communication Design) คณะศิลปะและการออกแบบ มหาวิทยาลัยรังสิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

10. อาจารย์สุรพงษ์ บ้านไกรทอง ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

11. อาจารย์กานต์ วัชรประภาพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีคลาสิค สถาบัน Hibiki Studio

12. ผู้ช่วยศาตราจารย์ ธโนทัย มงคลสินธุ์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำภาควิชาการออกแบบแฟชั่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

13. อาจารย์ชไมพร มิตินันท์วงศ์ ปัจจุบันเป็นผู้ช่วยสอนภาควิชานฤมิตศิลป์ สาขาแฟชั่นและสิ่งทอ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

14. อาจารย์อนุรักษ์ กุศลสร้าง ผู้เชี่ยวชาญทางด้านกลองไทโกะ

15. นายกนกฉัตร มารยาทอ่อน ศิลปินนักร้องนักแสดง

16. นายพาสุข แววศรี ผู้เชี่ยวชาญทางด้านกลองตับบลา (Tabla)

17. น.ส.รอยพิมพ์ ถาวรสุวรรณ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านเชลโล่ (Cello)

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทรรศนะจากผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ โดยแต่ละครั้งในการสอบถามทรรศนะจะใช้วิธีการสัมภาษณ์ จดบันทึกและบันทึกเสียงเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจน และเพื่อสามารถเก็บตกเกร็ดความรู้ในเชิงลึกได้อย่างละเอียดชัดเจน โดยคำถามของการวิจัยครั้งนี้จะเน้นมุมมองที่กว้าง ๆ แบบภาพรวมเป็นสำคัญ กล่าวคือ ผู้วิจัยจะนำทรรศนะหรือข้อคิดเห็นที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญของแต่ละคนมาใช้เป็นแนวทางกระบวนการคิดร่วมกันในการออกแบบสร้างสรรค์งานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ ซึ่งในบางทรรศนะของผู้เชี่ยวชาญเป็นเรื่องความสามารถเฉพาะส่วนบุคคล โดยเฉพาะเรื่องของงานด้านศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ มุมมองการตีความทางองค์ประกอบทัศนศิลป์ นาฏยศิลป์ วรรณกรรม ปรัชญาและศาสนา เป็นต้น มีความแตกต่างกันทางทรรศนะกันอย่างชัดเจนออกไป ดังนั้นข้อมูลที่ได้จากความคิดเห็นหรือทรรศนะของผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่เกี่ยวข้องที่กล่าวมานี้ จะทำให้ผู้วิจัยมีโลกทัศน์องค์ความรู้ที่ใช้ในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์เกิดมุมมองที่กว้างขวางและคาดการณ์ไม่ถึงมากยิ่งขึ้นส่งผลให้การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้เกิดคุณภาพและมีประสิทธิภาพสมบูรณ์มากที่สุด

ผู้วิจัยจึงได้สัมภาษณ์สรุปประเด็นคำถามที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยพิจารณาเนื้อหาข้อคำถามมาจากวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ได้แก่ รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ และแนวคิดหลังที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยมีหัวข้อที่ใช้ในการตั้งประเด็นคำถามของการสัมภาษณ์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1. ประเด็นเกี่ยวกับรูปแบบการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ตามองค์ประกอบการแสดงทั้ง 8 ประการ ได้แก่ บท ลีลา นักแสดง เสียง อุปกรณ์ เครื่องแต่งกาย พื้นที่ และแสง

2. สัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู

3. ประเด็นเกี่ยวกับลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม

4. ประเด็นเกี่ยวกับศิลปกรรมศาสตร์

อีกทั้งผู้วิจัยได้สรุปตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยดังรายละเอียดต่อไปนี้

ตารางที่ 3.1 ตารางการกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	5 เมษายน 2561	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ องค์ประกอบนาฏยศิลป์
	18 พฤษภาคม 2561	แนวคิดของนาฏยศิลป์
	8 มิถุนายน 2561	การวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ การออกแบบบทการแสดง
	21 มิถุนายน 2561	นาฏยศิลป์สมัยใหม่
	28 มิถุนายน 2561	นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
	2 สิงหาคม 2561	นาฏยศิลป์สร้างสรรค์
	17 สิงหาคม 2561	ผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์
	24 สิงหาคม 2561	เอกลักษณ์ของศิลปิน รูปแบบเฉพาะของศิลปิน
	25 กุมภาพันธ์ 2562	วิธีการดำเนินการวิจัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ องค์ประกอบในการแสดง เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน การอภิปรายผลในงานวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์	31 สิงหาคม 2561	นาฏยศิลป์กับสัญลักษณ์โอม
	21 กันยายน 2561	องค์ประกอบในการแสดง
	26 ตุลาคม 2561	เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน การออกแบบพื้นที่การแสดง การออกแบบการแสดง นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม
อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร	8 มิถุนายน 2561	นาฏยศิลป์กับสัญลักษณ์โอม นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
	21 มิถุนายน 2561	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ องค์ประกอบการแสดงในงาน นาฏยศิลป์ ทั้ง 8 ประการ
	28 ตุลาคม 2561	เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน บทบาทความสำคัญของ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ความเรียบง่ายในงานนาฏยศิลป์
	26 กุมภาพันธ์ 2562	แนวคิดพหุวัฒนธรรม
อาจารย์ ดร. สุรินทร์ เมทะนี	10 มิถุนายน 2561	การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
	6 กันยายน 2561	องค์ประกอบการแสดงในงาน นาฏยศิลป์
	26 กันยายน 2561	เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน บทบาทความสำคัญของ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ การออกแบบเสียง
อาจารย์ ดร. พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	21 มิถุนายน 2561	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ องค์ประกอบการแสดงในงาน นาฏยศิลป์ การคิดคำนึงถึงประเด็นใน งานวิจัย
อาจารย์ ดร.*สุรัตน์ จงดา*	30 พฤษภาคม 2560	ตัวอักษรในสัญลักษณ์โอม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์ ดร. รักษ์สินี อัครศวะเมฆ	30 สิงหาคม 2561	สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน
	29 ตุลาคม 2561	บทบาทความสำคัญของ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ การออกแบบอุปกรณ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม	6 กันยายน 2561	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ องค์ประกอบนาฏยศิลป์
Mr. Kalavandralam Venkit	20 กันยายน 2561	นาฏศิลป์อินเดีย สัญลักษณ์โอม การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ อินเดีย
Mrs. Suweenart Stand	22 สิงหาคม 2561	นาฏศิลป์อินเดียกับสัญลักษณ์ โอม ศาสตร์แห่งโยคะ
อาจารย์กฤษฎิ์ ชัยศิลบุญ	10 มิถุนายน 2561	นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ สัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของ ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู
อาจารย์เฉลิมพล จันทรโชติ	12 มิถุนายน 2561	ศาสนาฮินดู ในเกาะบาหลี นาฏยศิลป์เอเชีย
อาจารย์วิทวัส กรมณีโรจน์	10 มิถุนายน 2561	นาฏยศิลป์สร้างสรรค์
	28 ตุลาคม 2561	เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน การออกแบบการแสดงตาม องค์ประกอบการแสดง ทั้ง 8 ประการ
อาจารย์วิชชุลดา ตันประเสริฐ	4 กรกฎาคม 2561	การออกแบบอุปกรณ์
นายนินทร์นที จิราพัชไพศาล	19 พฤษภาคม 2561	การออกแบบลีลา
น.ส.พันธิตรา จันทรจำนงค์	20 พฤษภาคม 2561	การออกแบบลีลา
ศาสตราจารย์กิตติคุณศรีสุรางค์ พูลทรัพย์	13 กันยายน 2561	แนวคิดสัญลักษณ์โอม ศาสนาในเอเชียตะวันออก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
		ปรัชญากับศาสนา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว	15 ธันวาคม 2560	แนวคิดสัญลักษณ์โอม ตัวอักษรในสัญลักษณ์โอม
ดร. ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์	8 ตุลาคม 2561	ศาสนวิทยา สัญลักษณ์โอม
Pandit Brahanand Dwivedi	17 ตุลาคม 2561	ความสำคัญของสัญลักษณ์โอม ในศาสนาฮินดู คัมภีร์อุปนิษัท
อาจารย์นภัทร ไวทิกนันทาธร	19 สิงหาคม 2561	แนวคิดสัญลักษณ์โอม ศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ตัวอักษรในสัญลักษณ์โอม
อาจารย์รสิตา สินเอกเอี่ยม	8 มิถุนายน 2561	แนวคิดสัญลักษณ์โอม ความเชื่อสัญลักษณ์โอมใน บริบทไทย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์จักรกริศน์ บัวแก้ว	12 มิถุนายน 2561	การตีความสัญลักษณ์โอมจาก แนวคิดทางองค์ประกอบ ทัศนศิลป์ การออกแบบตัวอักษร
อาจารย์ณวัฒน์ อินทอง	12 มิถุนายน 2561	การตีความสัญลักษณ์โอมจาก แนวคิดทางองค์ประกอบ ทัศนศิลป์
	4 ตุลาคม 2561	แนวคิดการปะติดภาพ
อาจารย์สิรดา ไวยาวัจมัย	15 มิถุนายน 2561	การตีความสัญลักษณ์โอมจาก แนวคิดทางองค์ประกอบ ทัศนศิลป์
	7 ตุลาคม 2561	แนวคิดการปะติดภาพ
อาจารย์สุรพงษ์ บ้านไกรทอง	6 มิถุนายน 2561	การออกแบบดนตรี
	25 มิถุนายน 2561	การออกแบบดนตรีไทย
อาจารย์กานต์ วัชรประภาพงศ์	11 มิถุนายน 2561	การออกแบบดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
ผู้ช่วยศาตราจารย์ ธโนทัย มงคลสินธุ์	10 มิถุนายน 2561	การออกแบบเครื่องแต่งกาย
อาจารย์ชไมพร มิตินันท์วงศะ	11 มิถุนายน 2561	การออกแบบเครื่องแต่งกาย
อาจารย์อนุรักษ์ กุศลสร้าง	5 กันยายน 2561	กลองไทโกะ
นายกนกฉัตร มารยาทอ่อน	9 กรกฎาคม 2561	การออกแบบเสียง
นายพาสุข แววศรี	24 พฤศจิกายน 2561	การออกแบบเสียง
น.ส.รอยพิมพ์ ถาวรสุวรรณ	25 พฤศจิกายน 2561	การออกแบบเสียง

จากตารางที่ 3.1 นี้ ผู้วิจัยได้กำหนดวันที่และประเด็นหัวข้อในการสัมภาษณ์แบบภาพรวมลักษณะกว้าง ๆ แต่ในขณะทำการสัมภาษณ์จริงนั้นอาจมีการเพิ่มเติมของเนื้อหา ข้อมูล และมุมมองอื่น ๆ ที่ชัดเจนมากขึ้น อีกทั้งในบางครั้งข้อมูลที่ได้สอดคล้องและสามารถเชื่อมโยงต่อกันได้ จึงมีการนำข้อมูลกลับมาอ้างอิงถึงใหม่อีกครั้ง ซึ่งถือเป็นข้อมูลที่เกี่ยวเนื่องและสัมพันธ์กันแบบเชื่อมโยง ดังนั้นหัวข้อที่กำหนดในการสัมภาษณ์จึงเป็นเพียงแนวทางประเด็นหลักของการสัมภาษณ์ในแต่ละครั้งเท่านั้น

3.7 สรุปบท

วิธีดำเนินการวิจัย ในการวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” โดยใช้รูปแบบงานวิจัยในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพมารวมกันเป็นองค์ความรู้หลังจากนั้นนำแนวคิดที่ได้มาสร้างสรรค์เป็นงานทางนาฏยศิลป์ชิ้นใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะขึ้น ซึ่งในบทที่ 4 ผู้วิจัยจะอธิบายถึง วิธีการขั้นตอนในการทดลองสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ โดยเริ่มจากการทดลองครั้งที่ 1-4 โดยอธิบายวิธีกระบวนการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานอย่างเป็นขั้นตอน จนถึงการรวบรวมข้อมูลก่อนนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการจัดแสดงผลงานจริง พร้อมอภิปรายผลหลังจากได้ทำการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เสร็จเรียบร้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

4.1 อารัมภบท

ในบทที่ 3 ที่ผ่านมาของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยได้อธิบายถึงรูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย และการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ส่วนในเนื้อหาของบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอและทำการอธิบายกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ประกอบด้วยการวิเคราะห์ข้อมูล โดยวิเคราะห์จากองค์ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ 8 ประการ ดังนี้ 1) บทบาทการแสดง 2) การออกแบบลีลา 3) การคัดเลือกนักแสดง 4) การออกแบบเสียงดนตรี 5) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง 6) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 7) การออกแบบพื้นที่ 8) การออกแบบแสง และสรุปประเด็นแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งมีเนื้อหาและรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.2 วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาและพิจารณาประเด็นสำคัญจากคำถามของงานวิจัยเพื่อดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลมารวบรวมผลเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการค้นหาแนวทางการสร้างสรรค์การแสดงของการศึกษาวิจัยครั้งนี้ โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) รูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบการแสดง 8 ประการในการสร้างสรรค์ผลงาน 2) แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งปรากฏแนวคิดที่ได้หลังจากการวิจัยครั้งนี้ทั้งหมด 6 ประการ ผู้วิจัยจะนำเสนอและอธิบายตามลำดับต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1 การพัฒนาผลงาน ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู การดำเนินงานการวิเคราะห์ข้อมูลและเนื้อหาของการสร้างสรรค์รูปแบบผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้มีกระบวนการตามลำดับขั้นตอนของการพัฒนาผลงานในแต่ละครั้ง โดยคำนึงถึงการออกแบบผลงานทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากองค์ประกอบการแสดงทั้ง 8 ประการ ได้แก่ 1) การออกแบบบทการแสดง 2) การคัดเลือกนักแสดง 3) การออกแบบลีลา 4) การออกแบบเสียง 5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง 6) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 7) การออกแบบสถานที่จัดการแสดง และ8) การออกแบบแสง โดยผู้วิจัยได้แบ่งการทดลองเพื่อหารูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ออกเป็นจำนวนทั้งสิ้น 4 ครั้ง ดังต่อไปนี้

4.2.1.1 การทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้เริ่มต้นทดลองการสร้างสรรค์ผลงานโดยคำนึงถึงความสำคัญของแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญนำไปสู่แนวทางการสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดง แบ่งออกเป็น 8 ประการ โดยมีรายละเอียดทีสำคัญดังต่อไปนี้

1. การออกแบบบทการแสดงในการทดลองครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ออกแบบบทการแสดงดังรายละเอียดต่อไปนี้

1.1 แรงบันดาลใจในการแสดง มาจากประสบการณ์ตรง ในการนับถือบูชาเทพเจ้าของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู รวมไปถึงความเชื่อในสัญลักษณ์โอม และได้ทำศึกษานาฏยศิลป์อินเดียมาเป็นเวลากว่า 10 ปี ดังที่ผู้วิจัยได้ทำการอธิบายความเป็นมาในบทที่ 1 ถึงแนวคิดสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยมุ่งศึกษาทางความเชื่อของลัทธิตรีมูรติ (Trimurati) ซึ่งแบ่งสัญลักษณ์โอมออกเป็นตัวอักษร 3 คำ โดยถือเป็นพยางค์อันศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้แทนพระนามของ 3 มหาเทพ ได้แก่ ดังนี้ 1) มะ (M) มีความหมายคือ การกำเนิด จุดกำเนิดของสิ่งมีชีวิตบนจักรวาลและโลกใบนี้ เป็นการแทนความหมายถึงพระพรหม (Brahma) มีหน้าที่ในการสร้างโลกถือเป็นจุดเริ่มต้นของสรรพสิ่งบนโลก 2) อะ (A) มีความหมายถึงการดำรงรักษา ปกป้อง ค้ำจุน แทนความหมายถึงพระวิษณุ (Vishnu) มีหน้าที่ปกป้องดูแลให้ทุกอย่างมีการดำเนินต่อไปอย่างสันติสุข 3) อุ (U) มีความหมายคือ การทำลายล้างเพื่อให้เกิดความสงบสุข ซึ่งเป็นการแทนความถึงพระศิวะ (Shiva) มีหน้าที่ในการทำลายล้างขจัดปัดเป่าสิ่งที่ไม่ดี อันเป็นแนวคิดทางความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ด้วยเหตุผลนี้จึงได้นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการแสดง

1.2 การวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญของการวางโครงเรื่องจากการตีความจากความหมายของสัญลักษณ์โอม โดยมีอิทธิพลมา

จากลัทธิตรีมูรติในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มาใช้ในการอธิบายโครงเรื่องโดยเริ่มจากผู้สร้าง ผู้ดูแล และผู้ทำลาย

1.3 โครงสร้างบทการแสดง ผู้วิจัยได้ทำการแบ่งโครงสร้างบทการแสดงและรูปแบบของการแสดงโดยได้รับแรงบันดาลใจจากความเชื่อของเลข 3 ที่เกิดจากการตีความหมายจากตัวอักษรในสัญลักษณ์โอม ซึ่งได้มีการเชื่อมโยงกับหน้าที่ของ 3 มหาเทพในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยจึงแบ่งการแสดงออกเป็น 3 องก์ ดังนี้

องก์ 1 ผู้สร้าง (Brahma) นำเสนอรูปแบบของตัวอักษรตัว มะ (M) แทนของพระพรหม ความหมายถึง ผู้สร้างโลก จุดกำเนิดของสัญลักษณ์โอมละสิ่งมีชีวิตบนโลก ผู้วิจัยจึงได้ใช้วิธีการนำเสนอในรูปแบบแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ มาผสมผสานกับการเคลื่อนไหวลีลาจากแนวคิดของนาฏยศิลป์ตะวันตก

องก์ 2 ผู้ดูแล (Vishnu) นำเสนอรูปแบบของตัวอักษรตัว อะ (A) แทนความหมายของ พระวิษณุ (Vishnu) คือ ผู้ดูแล ทำให้ทุกอย่างบนโลกมี การดำเนินชีวิตต่อไปอย่างสันติสุข ผู้วิจัยจึงได้ใช้วิธีการนำเสนอในรูปแบบแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ มาผสมผสานกับการเคลื่อนไหวลีลาจากแนวคิดของนาฏยศิลป์ตะวันตก

องก์ 3 ผู้ทำลาย (Shiva) นำเสนอรูปแบบของตัวอักษรตัว อุ (U) แทนความหมายของ พระศิวะ (Shiva) คือ ผู้ทำลายล้าง ขจัดปัดเป่าสิ่งที่ไม่ดีภายในโลก การทำลายนำพาไปพบถึงความสงบบนโลกใบนี้ ผู้วิจัยจึงได้ใช้วิธีการนำเสนอในรูปแบบแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ มาผสมผสานกับการเคลื่อนไหวลีลาจากแนวคิดของนาฏยศิลป์ตะวันตก

จึงกล่าวได้ว่า บทการแสดงในการทดลองครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องสัญลักษณ์โอมจากอิทธิพลทางความเชื่อของลัทธิตรีมูรติ ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และจากการศึกษา พบว่า สัญลักษณ์โอมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ประกอบไปได้ตัวอักษร 3 ตัว ได้แก่ มะ (M) อะ (A) และอุ (U) ซึ่งชาวฮินดูได้ถือกันว่าเทพเจ้าทั้ง 3 พระองค์รวมกันเป็นสัญลักษณ์แห่งพลังทั้ง 3 ประการทางธรรมชาติ ได้แก่ “พลังแห่งการสร้างสรรค์ คือ พระพรหม พลังทางการดูแลปกป้องเลี้ยงดู คือ พระวิษณุ และพลังแห่งการทำลาย คือ พระศิวะ โดยมีกำเนิดมาจาก ปรมาตมัน ซึ่งเป็นหลักธรรมหรือสภาวะที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในการครองโลกอยู่” (กรุณา เรืองอุไร กุศลาสัย, 2547: 307–30) จากความเชื่อนี้สัญลักษณ์โอมจึงถือเป็นเครื่องหมาย อันศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้แทนนามเทพเจ้าทั้ง 3 พระองค์แสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การออกแบบบทการแสดงในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงแนวคิดของสัญลักษณ์โอมดังกล่าวเป็นหลักสำคัญ โดยนำความหมายของตัวอักษรที่อยู่ในสัญลักษณ์โอมมาใช้เป็นบทการแสดงสื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมา จากการออกแบบบทการแสดงในการทดลองครั้งที่ 1 ทำให้ผู้วิจัยสามารถนำข้อคิดที่กล่าวมาข้างต้นมาเป็นตัวบ่งบอกทิศทางสู่การพัฒนาไปยังองค์ประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์อื่น ๆ ในลำดับต่อไป

2. การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 1

จากการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1 นี้ ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกนักแสดงจากนักศึกษาของคณะนิเทศศาสตร์ สาขาวิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ที่มีทักษะทางการละคร และมีความสามารถในการควบคุมร่างกาย รวมถึงการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งจากการคัดเลือกนักแสดงครั้งนี้ มีจำนวน 2 คน ที่ได้จากวิธีการแคสติ้ง (Casting) โดยการคัดเลือกจากนักแสดงคนกลุ่มเล็ก ๆ ที่มีความสนใจในเนื้อหาของสัญลักษณ์โอม โดยวัดจากการพูดคุยและสอบถามความสนใจ โดยผู้วิจัยได้เริ่มจากการอธิบายแรงบันดาลใจจากการวิจัยครั้งนี้ และให้โจทย์กับนักแสดงในการทดสอบความสามารถต่าง ๆ ตามที่ผู้วิจัยต้องการ เช่น การเคลื่อนไหวร่างกาย การหมุนการเดิน การวิ่ง การกระโดด เป็นต้น เนื่องจากสัญลักษณ์โอมถือเป็นสัญลักษณ์แทนความเชื่อในรูปแบบปัจเจกบุคคล ดังนั้นผู้ที่มีความศรัทธาต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งด้วยความเข้าใจหรือเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ตรงจะสามารถสื่อสารท่าทางและความรู้สึกที่มีต่อสัญลักษณ์โอมควบคู่ไปทักษะทางการเคลื่อนไหวร่างกาย อันเป็นคุณสมบัติและคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของนักแสดงพึงมี ดังที่ เบิร์ช (Birch) ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

> คุณสมบัติของนักเต้นที่ดีจำเป็นต้องสามารถเป็นผู้ที่รู้จักการจัดระเบียบควบคุมร่างกายของตนเองให้เป็นตามความต้องการ รู้จักการยืดหยุ่นของร่างกายมีความแข็งแรงของกล้ามเนื้อแล้ว นอกจากนี้สิ่งสำคัญของการเป็นนักเต้นที่ดี คือ ต้องเป็นผู้มีความสามารถในการถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึก อารมณ์ตามที่ผู้ออกแบบต้องการนำเสนออีกด้วย (Birch ref. in Keen, 1998: 20)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สรุปได้ว่าในการคัดเลือกนักแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการแคสติ้ง (Casting) นักแสดงโดยการทดสอบความสามารถทักษะทางการเคลื่อนไหวร่างกาย ควบคู่ไปกับการใช้อารมณ์และความรู้สึกตามที่ผู้วิจัยต้องการ นักแสดงที่ได้คัดเลือกมานั้นจึงเป็นผู้ที่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวอันเป็นนามธรรมที่ปรากฏในความหมายของสัญลักษณ์โอมผ่านการสื่อสารโดยใช้การเคลื่อนไหวร่างกายแสดงออกมาอย่างเป็นรูปธรรมได้ ผู้วิจัยมีจุดประสงค์เพื่อนำมาใช้เป็นตัวอย่างในการออกแบบเคลื่อนไหวลีลาให้สอดคล้องกับบทการแสดงและการวางโครงเรื่องในแบบ ภาพรวม ผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้นักแสดงจำนวน 2 คน เพื่อสะดวกและประหยัดเหมาะสมกับการทดลองเพื่อเป็นการค้นหาทิศทางในการสร้างสรรค์ผลงาน สำหรับการทดลองออกแบบการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 1

ตารางที่ 4.1 ตารางประวัติและรายชื่อนักแสดงการทดลองครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพนักแสดง	ชื่อ-สกุล อาชีพ สังกัด	การศึกษาและความสามารถ
นักแสดงชุดที่ 1	นินทร์นที จีราพัชไพศาล นักศึกษา สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ	กำลังศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ศิลปะการแสดง นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
นักแสดงชุดที่ 2	พันธิตรา จันทรจำนงค์ นักศึกษา สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ	กำลังศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ศิลปะการแสดง นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 1

ผู้วิจัยได้มุ่งประเด็นสำหรับการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 โดยได้คำนึงถึงการออกแบบลีลาจากโครงสร้างบทการแสดงให้มีเนื้อหาครอบคลุมในแบบภาพรวมตั้งแต่องก์ 1 ถึง องก์ 3 โดยได้ทำการแสดงแบ่งเป็น 2 ชุดการแสดง เพื่อสามารถเห็นองค์รวมของการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงทั้ง 2 ชุดการแสดงที่มีความแตกต่างกันและสามารถนำจุดที่ดีไปต่อยอดของการพัฒนาออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในครั้งต่อไป ซึ่งการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ครั้งนี้มีแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากความหมายของตัวอักษรในสัญลักษณ์โอม รวมถึงความหมาย แนวคิด ที่มา อิทธิพลความเชื่อของสัญลักษณ์โอม รวมไปถึงประสบการณ์ตรงในการบูชาสัญลักษณ์โอมและเทพ

เจ้าของผู้วิจัย จนเข้าใจพิธีกรรมและคติความเชื่อในการบูชาสัญลักษณ์โอมได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยจึงได้เริ่มการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 เริ่มต้นจากการอธิบายความหมาย ที่มา แนวคิดของสัญลักษณ์โอมที่กล่าวไว้ข้างต้นให้นักแสดงเข้าใจในทิศทางเดียวกันก่อนลงมือทำการออกแบบลีลา โดยได้คำนึงถึงประเด็นต่าง ๆ ในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ดังนี้

3.1 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง ผู้วิจัยได้จำลองเหตุการณ์ที่มีความแตกต่างกัน คือ เหตุการณ์ที่ 1 นำเสนอการเคลื่อนไหวลีลาที่สื่อถึงความพยายามจนประสบความสำเร็จ และ เหตุการณ์ที่ 2 นำเสนอการเคลื่อนไหวลีลาที่สื่อถึงมนุษย์สามารถสร้างจุดเริ่มต้นด้วยตนเองและสามารถทำลายด้วยตนเองได้เช่นกัน ซึ่งทั้ง 2 เหตุการณ์นี้ได้นำเสนอตามความหมายของสัญลักษณ์โอม ในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้อธิบายและแลกเปลี่ยนทรรศนะกับนักแสดงก่อนเบื้องต้น ขั้นตอนต่อไปจึงมาออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาของร่างกาย โดยวิธีการค้นหาลีลาด้วยวิธีการด้นสด (Improvisation) ดังที่ทรรศนะของ ธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวไว้ว่า

> การใช้วิธีการด้นสด (Improvisation) ในการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลามาเป็นพื้นฐานการสร้างสรรค์ จะต้องมีการกำหนดเนื้อหาที่มีความชัดเจนให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของผู้สร้างสรรค์งานต้องการเพื่อให้เกิดความคลอบคลุม ลักษณะการเคลื่อนไหวที่ได้จากการด้นสด คือ นักแสดงแต่ละคนจะมีการเคลื่อนไหวที่มีความแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นความเชื่องช้า ความสม่ำเสมอ และความแน่นิ่ง เป็นต้น ซึ่งเป็นการกระตุ้นให้นักแสดงได้เคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระตามความหมายของผู้วิจัยกำหนด (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 113)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ซึ่งผู้วิจัยได้นำวิธีการด้นสดมาใช้เพื่อค้นหาการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ให้มีความแปลกใหม่และมีมุมมองที่มีความหลากหลายมากขึ้น ทำให้ภาพที่แสดงออกมา มีความแตกต่างนอกเหนือจากภาพที่ผู้วิจัยตั้งใจไว้เพียงด้านเดียว ดังทรรศนะของดาริณี ชำนาญหมอ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์โดยวิธีการด้นสด ไว้ดังนี้

> การด้นสด (Improvisation) เป็นส่วนสำคัญในการช่วยสร้างงานโดยสามารถทำด้วยทั้งผู้กำกับเองและตัวนักแสดงเอง โดยเริ่มต้นจากการตั้งโจทย์หรือสถานการณ์ขึ้นมา เพื่อให้นักแสดงได้มีการปลดปล่อยกระบวนการคิดเคลื่อนไหวร่างกายไปตามความรู้สึกตามจังหวะดนตรีที่เป็นตัวกระตุ้น การเคลื่อนไหวโดยไม่มีการเตรียมตัวไว้ก่อน ซึ่งนักแสดงและผู้ออกแบบจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการสร้างสรรค์การเคลื่อนไหวร่างกายของตนเอง การด้นสดอาจจะมีการทดลองได้จำนวน

> หลาย ๆ ครั้ง ซึ่งในแต่ละครั้งจะทำให้เกิดการพัฒนาแนวคิดการสร้างสรรค์ ทรรศนะ และมุมมองอื่น ๆ ที่มากยิ่งขึ้น (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2545: 65)

จากการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งนี้ ได้นำวิธีการด้นสดมาใช้เพื่อหาลีลาทางด้านนาฏยศิลป์และเป็นการค้นหาโครงสร้างบทการแสดง โดยเสนอถึงความหมายเชิงภาพรวมของสัญลักษณ์โอม โดยได้จัดการแสดงออกเป็น 2 ชุดการแสดง ดังนี้

การทดลองโดยใช้การด้นสดชุดที่ 1 ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงผู้มีทักษะทางด้านละครมาออกแบบลีลาท่าทางในชีวิตประจำวัน โดยเริ่มจาก จุดเริ่มต้นดำเนินถึงจุดหมายอันสูงสุดหนทางแห่งความสำเร็จ มนุษย์ทุกคนสามารถเป็นผู้สร้างทำให้เกิดจุดเริ่มต้นของชีวิตได้ด้วยตนเอง หากมีความพยายาม มานะ อุตสาหะ ก็จะประสบความสำเร็จได้ด้วยตัวเองเช่นกัน ผู้วิจัยได้ทำการจำลองสถานการณ์ จัดสถานที่ โดยมีการนำแนวคิดทางสัญลักษณ์มาใช้ออกแบบอุปกรณ์ในการแสดงจากสิ่งที่มีอยู่ภายในห้อง เพื่อจำลองเหตุการณ์เสริมจินตภาพทางอารมณ์ความรู้สึกให้นักแสดงมากขึ้น คือ โต๊ะ เก้าอี้ และบันได โดยนำมาประกอบสร้างต่อกันแล้วออกแบบเคลื่อนไหวลีลาด้วยท่าทางการปีนป่ายเดินขึ้นไปยังจุดสูงที่สุดเพื่อสื่อให้เห็นถึงการเดินทางเพื่อไปจุดสูงสุดของเป้าหมายที่ตนปรารถนา ซึ่งมีความสอดคล้องกับจุดสูงสุดของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู คือ การบรรลุโมกษะ “หนทางแห่งการหลุดพ้นโดยการเข้าถึงพลังจักรวาลแห่งโอม เป็นที่มาของสรรพสิ่งในจักรวาล ที่มาของธรรมชาติ สิ่งมีชีวิตในโลกและจักรวาล มีความรู้แจ้งเห็นจริงได้ เมื่อนั้นถือเป็นการบรรลุความหลุดพ้น กลับคืนสู่สภาพเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับพรหมัน ซึ่งเรียกว่า การบรรลุโมกษะ” (เชษฐ์ ติงสัญชลี, 2558: 24)

การทดลองโดยใช้การด้นสดชุดที่ 2 ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงผู้มีความสามารถเช่นเดียวกับการแสดงชุดที่ 1 โดยออกแบบลีลานาฏยศิลป์ที่คำนึงถึงการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงเพียงคนเดียวแต่สามารถสื่อสารเรื่องราวที่สะท้อนถึงสัจธรรมของมนุษย์มีการเกิดย่อมมีดับ มนุษย์เป็นผู้สร้างและเป็นผู้ทำลายด้วยตนเองได้เช่นกัน สอดคล้องกับความหมายของสัญลักษณ์โอมมารวมกันเป็นหนึ่งเดียว “ดังเห็นได้จากการรวมคำจากตัวอักษรในสัญลักษณ์โอมตามความเชื่อลัทธิตรีมูรติ แบ่งเป็น มะ อะ อุ เมื่อมารวมกันแปลว่าความเป็นหนึ่ง” (สุชาติ กิจชัยพร, 2545: 42) ผู้วิจัยแนวคิดสัญลักษณ์มาสื่อแทนความหมายของสัญลักษณ์โอม โดยการใช้ต้นไม้ซึ่งเป็นตัวแทนของสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เริ่มต้นจากการปลูกต้นไม้ ต่อด้วยการดูแลรดน้ำพรวนดิน จบด้วยการทำลายต้นไม้ด้วยตนเอง จึงสรุปได้ว่าการออกแบบเคลื่อนไหวลีลาทั้ง 2 ชุดการแสดง ได้นำแนวคิดท่าทางในลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายรูปแบบชีวิตประจำวัน (Everyday

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Movement) ดังที่ผู้วิจัยได้ศึกษาจากแนวคิดของนาฏยศิลปินชาวตะวันตกไว้ในบทที่ 2 อย่างเช่น พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) ที่ได้ออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายโดยนำท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) เช่น ท่าทางการเดิน การวิ่ง การนั่ง การกระโดด เป็นต้น มาใช้ในออกแบบการแสดง ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง ท่าทางการออกแบบของพอล เทยเลอร์ ไว้ว่า “แนวคิดการออกแบบเคลื่อนไหวโดยใช้ท่าทางที่ปราศจากการปรุงแต่ง มาสร้างสรรค์โดยมีสถานการณ์ เวลา มาเป็นตัวกำหนดจินตนาการ เพื่อเป็นการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมาไม่ต้องตีความในเชิงลึก” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561) จากทรรศนะข้างต้น ผู้จัยจึงได้นำแนวคิดนี้มาทดลองเพื่อให้เข้ากับความสามารถในการเคลื่อนไหวในทักษะของนักแสดง ซึ่งสามารถเคลื่อนไหวร่างกายและถ่ายทอดความรู้สึก อารมณ์ออกมาได้เป็นอย่างดี จึงของสรุปเป็นตารางการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 ไว้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.2 ตารางภาพการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงชุดที่	วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยวิธีการด้นสด (Improvisation) ตามโจทย์ที่กำหนด	คำอธิบาย
1	 ท่าทางการสำรวจ ความต้องการของตนเอง ท่าทางเดินทั่วบริเวณห้อง ท่าทางลักษณะไขว่คว้า ปีนป่าย ท่าทางสื่อถึงความสำเร็จหลังจากที่ตนได้สิ่งที่ปรารถนา	การทดลองโดยใช้การด้นสดชุดที่ 1 ผู้วิจัยต้องการนำเสนอเรื่องราวจุดเริ่มต้นของมนุษย์นำไปสู่ความพยายามคิดหาหนทางเพื่อให้ตนได้ทำตามเป้าหมายจุดสูงสุดของชีวิต โดยผู้วิจัยได้ทำการจัดเตรียมสถานการณ์และออกแบบอุปกรณ์ที่มีอยู่ภายในห้อง เช่น โต๊ะ เก้าอี้ และบันได มาจัดวางประกอบสร้างเพื่อให้นักแสดงเกิดจินตนาการและสามารถถ่ายทอดเรื่องราวตามความรู้สึกของตนเองได้มากขึ้น นักแสดงชายได้ทำการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาท่าทางในชีวิตประจำวัน เริ่มจากการสำรวจความต้องการของตนเองโดยเอามือล้วงกระเป๋ากางเกงเพื่อแสดงให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นความต้องการของตนเอง หลังจากนั้นจะเคลื่อนไหวด้วยท่าทางเคลื่อนที่เดินสำรวจบริเวณภายในห้องเพื่อแสดงถึงการหาหนทางที่ตนปรารถนา ต่อด้วยการไขว่คว้าจุดที่สูงกว่าจุดที่ตนยืนอยู่ จบด้วยท่าทางการปีนป่ายจนได้รับความสำเร็จตามที่ตนปรารถนา

ตารางที่ 4.2 ตารางภาพการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ครั้งที่ 1 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงชุดที่	**วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยวิธีการด้นสด (Improvisation) ตามโจทย์ที่กำหนด**	**คำอธิบาย**
2	 ท่าทางการเริ่มต้นปลูกต้นไม้ แสดงให้เห็นถึงจุดเริ่มต้น ท่าทางการรดน้ำพรวนดิน แสดงให้เห็นถึงการดูแลเอาใจใส่ ท่าทางการดึงรื้อถอนต้นไม้ แสดงให้เห็นถึงการทำลาย	การทดลองโดยใช้การด้นสดชุดที่ 2 นี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอเรื่องราวของมนุษย์ที่เป็นทั้งผู้สร้าง ผู้ดูแล และผู้ทำลายได้ โดยผู้วิจัยได้ใช้ลีลาที่ปรากฏในชีวิตประจำวัน โดยมีการนำต้นไม้มาเป็นสัญลักษณ์เปรียบเทียบแทนสิ่งของที่มนุษย์ได้สร้างขึ้น โดยเริ่มต้นจากการปลูกต้นไม้ ต่อด้วยการดูแล รักษาต้นไม้ด้วยการรดน้ำพรวนดิน จบด้วยการทำลายต้นไม้ด้วยตนเอง

จากตารางที่ 4.2 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ครั้งที่ 1 ดังกล่าวสรุปได้ว่า ผู้วิจัยออกแบบลีลานาฏยศิลป์ตามโครงสร้างของบทการแสดงแบบภาพรวมกว้าง ๆ แบ่งการแสดงออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 ผู้สร้าง องก์ 2 ผู้ปกป้องดูแล และองก์ 3 ผู้ทำลาย โดย

การทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งนี้ได้สร้างสรรค์การแสดงออกเป็น 2 ชุด ในแต่ละชุดเป็นการแสดงเดี่ยว (Solo Dance) โดยได้ใช้วิธีการออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากแนวคิดวิธีการด้นสด (Improvisation) และแนวคิดการออกแบบลีลาโดยใช้ท่าทางชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ทำให้ผลการทดลองครั้งนี้ มีการค้นพบความคิดสร้างสรรค์แรกเริ่ม (First Idea) ในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมซึ่งได้จากความเป็นอิสรภาพของนักแสดง ทำให้นักแสดงสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกจากการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างเป็นอิสระมากขึ้น อีกทั้งยังทำให้เข้าใจถึงวิธีการการสื่อสารระหว่างผู้วิจัยกับผู้นักแสดงมากยิ่งขึ้น ซึ่งสามารถนำไปพัฒนาการคัดเลือกคุณสมบัติของนักแสดงในครั้งต่อไป

3.2 ทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ในการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดงในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดความหมายของสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่มาจากตัวอักษร มะ อะ อุ หมายถึง ผู้สร้าง ผู้ดูแล และผู้ทำลาย มาเป็นพื้นฐานในการออกแบบ โดยแบ่งการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดงเป็น 2 ชุดการแสดง ได้แก่ การแสดงชุดที่ 1 ผู้วิจัยได้เลือกทิศทางการเคลื่อนย้ายลักษณะตำแหน่งที่เป็นวงกลมและที่เป็นอิสระ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความพยายาม การคิดค้นหาหนทาง การเปลี่ยนแปลง การเดินทางจากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดหมาย ที่ตั้งใจไว้ ส่วนการแสดงชุดที่ 2 ผู้วิจัยได้เลือกทิศทางการเคลื่อนย้ายลักษณะตำแหน่งที่เป็นเส้นตรง เพื่อแสดงให้เห็นการเรียงลำดับจาก ผู้สร้าง ผู้ดูแล ไปสู่ผู้ทำลาย เมื่อพิจารณาประเด็นของการกำหนดทิศทางสำหรับการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดงดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์มาเป็นแนวทางการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายของนักแสดง มีความสอดคล้องกับ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า

> วิธีการที่สามารถช่วยให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมมีความชัดเจนมากขึ้น คือ ผู้ออกแบบสามารถใช้ความรู้จากทฤษฎีองค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น มาสร้างสรรค์เพื่อแสดงถึงความรู้สึกอารมณ์และความหมายต่าง ๆ ของการแสดง การแปรแถวจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งจะช่วยเป็นตัวสื่อความหมายได้อย่างชัดเจน เช่น จุดหลาย ๆ จุดทำให้เกิดเส้น แสดงให้เห็นถึงจุดกำเนิด เป็นต้น โดยมีการออกแบบทิศทางและวิธีการวางตำแหน่งของนักแสดงให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัยได้คำนึงการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายของนักแสดงจากจุด ไปเป็นเส้น เพื่อเป็นการช่วยสื่อความหมายของสัญลักษณ์โอมตามแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ ดังที่ธรากร จันทนะสาโร ที่ได้นำเสนอไว้ว่า

> สัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์ที่ผ่านการจัดวางในเชิงสัญลักษณ์ที่มีลักษณะที่สมบูรณ์แล้ว ดังนั้นการนำวิธีการออกแบบทางนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ สามารถนำวิธีการออกแบบการจัดรูปแบบแถว ทิศทางของเส้นมานำเสนอให้เป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบการแสดง ระดับของการประกอบสร้าง มาประกอบเป็นตัวสัญลักษณ์โอมเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

จากทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร ที่กล่าวมาข้างต้นทำให้ผู้วิจัยเกิดความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบการเคลื่อนย้ายนักแสดงให้เป็นลักษณะของลายเส้นแล้วแต่ผู้วิจัยได้มาตั้งข้อสังเกตว่าจะมีวิธีการอย่างไรให้ทิศทางของตำแหน่งนักแสดงสามารถสื่อสารทางความหมายของสัญลักษณ์โอมให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น จึงได้ทำ การแลกเปลี่ยนทรรศนะกับวิทวัส กรมณีโรจน์ ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> ในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม สามารถออกแบบลีลานาฏยศิลป์ให้สอดคล้องกับสัญลักษณ์โอมได้ โดยอาศัยลายเส้นของสัญลักษณ์โอมที่ประกอบไปด้วย จุดกับเส้นโค้ง และสามารถทำให้เกิดความเป็นเอกภาพจะต้องนำแนวคิด ความหมาย ความเชื่อของสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูมาสอดแทรกร้อยเรียงให้มีความเกี่ยวเนื่องกับการออกแบบลีลาได้ โดยใช้แนวคิดในการออกแบบการแสดงรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2561)

ดังนั้นจากการทดลองการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายของนักแสดงครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้คำนึงถึงหลักเกณฑ์ในการกำหนดทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงไว้ดังนี้

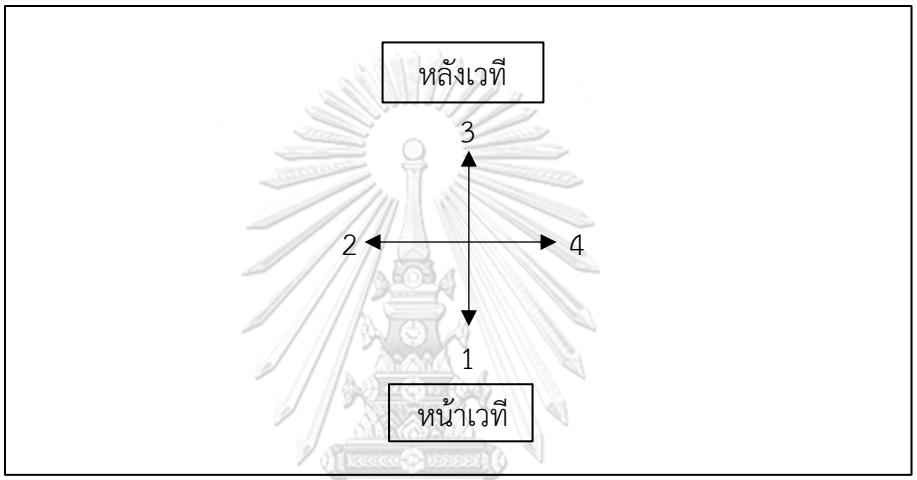
3.2.1 ตำแหน่งที่เป็นวงกลม เพื่อต้องการสื่อถึงการเปลี่ยนแปลง การเดินทางจากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดหมายที่ตั้งใจไว้

3.2.2 ตำแหน่งที่เป็นอิสระ เพื่อต้องการสื่อถึงความพยายาม การคิดค้นหาวิธีเพื่อนำมาซึ่งความสำเร็จ

3.2.3 ตำแหน่งที่เป็นเส้นตรงแนวนอนเพื่อต้องการสื่อถึงความเรียงลำดับจากแนวคิด ที่มา ความหมายจากสัญลักษณ์โอมที่ประกอบไปด้วยตัวอักษร มะ อุ อะ หมายถึง ผู้สร้าง ผู้ดูแล และผู้ทำลาย

แผนภาพที่ 4.1 ผังกำหนดทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย



หมายเลข 1 หมายถึงด้านหน้าเวที

หมายเลข 2 หมายถึงด้านขวาเวที

หมายเลข 3 หมายถึงด้านหลังเวที

หมายเลข 4 หมายถึงด้านซ้ายเวที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สัญลักษณ์ที่ใช้แทนตัวนักแสดงมีดังนี้

1 หมายถึง ตำแหน่งของนักแสดง ตำแหน่งที่ 1

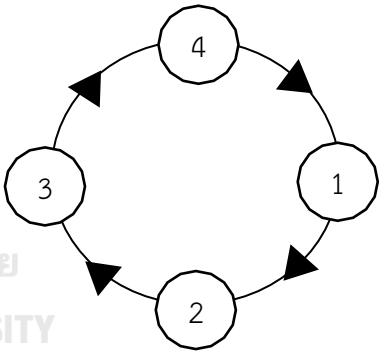
2 หมายถึง ตำแหน่งของนักแสดง ตำแหน่งที่ 2

3 หมายถึง ตำแหน่งของนักแสดง ตำแหน่งที่ 3

4 หมายถึง ตำแหน่งของนักแสดง ตำแหน่งที่ 4

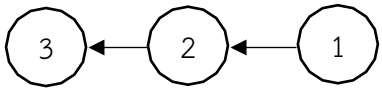
ตารางที่ 4.3 ตารางการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง การทดลองครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงชุดที่	**การกำหนดตำแหน่งนักแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ ครั้งที่ 1**	**ลักษณะทิศทาง** (ตำแหน่งที่เป็นวงกลมและที่เป็นอิสระ)
1	 ตำแหน่งที่ 1 ตำแหน่งที่ 2 ตำแหน่งที่ 3 ตำแหน่งที่ 4	

ตารางที่ 4.3 ตารางการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง การทดลองครั้งที่ 1 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงชุดที่	**การกำหนดตำแหน่งนักแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ ครั้งที่ 1**	**ลักษณะทิศทาง** (ตำแหน่งที่เป็นเส้นตรงแนวนอน)
2	 ตำแหน่งที่ 1 ตำแหน่งที่ 2 ตำแหน่งที่ 3	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. การออกแบบเสียงครั้งที่ 1

การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงในการทดลองครั้งที่ 1 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยเลือกที่จะไม่ใช้ดนตรีประกอบการแสดงทดลองครั้งนี้ หากแต่ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับความเงียบที่ทำให้เกิดความสงบ เนื่องจากสัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์แห่งสมาธิและเป็นหนทางเพื่อการบรรลุโมกษะ ซึ่งเป็นจุดสูงสุดของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู คือ ความสงบ รวมถึงการให้นักแสดงกำหนดลมหายใจขณะทำการเคลื่อนไหวลีลาต่าง ๆ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความหมายโดยนัยของสัญลักษณ์โอม ที่ต้องใช้ลมหายใจหรือเรียกว่าปราณประกอบการทำสมาธิจนก่อให้เกิดพลังแห่งจักรวาลตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบการใช้การกำหนดเสียงลมหายใจของนักแสดงให้มีความสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวลีลาและการไม่เลือกใช้ดนตรีประกอบการแสดงในทดลองการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 1 นี้ มีความสอดคล้องกับทรรศนะของภัทราวดี มีชูธน ตามที่ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสัมมานาวิชาการนำเสนอนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ระดับนานาชาติ ณ โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับกระบวนการใช้ลมหายใจเพื่อทำให้เกิดลีลาการเคลื่อนไหว ไว้ดังนี้

> ในการทำงานของศิลปิน วิธีการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวในองค์ประกอบศิลป์ในการแสดง สิ่งสำคัญที่สุด คือ การใช้ลมหายใจ ซึ่งเป็นจุดในการสร้างและควบคุมพลังงาน เป็นตัวกลางสร้างพลังงานจากสมองสั่งการไปยังกล้ามเนื้อให้เคลื่อนไหวไปตามที่ใจปรารถนาโดยการไหล่ผ่านขับเคลื่อนของออกซิเจนที่เกิดจากลมหายใจ ผลพลอยได้จากการกำหนดการเคลื่อนไหวลีลาด้วยลมหายใจ คือ ทำให้นักแสดงเกิดสมาธิในขณะทำการแสดงอีกด้วย (ภัทราวดี มีชูธน, บรรยาย, 11 พฤษภาคม 2561)

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ฟังการสัมมนาในข้างต้น จึงเกิดแรงบันดาลใจในการออกแบบเสียงโดยใช้ความเงียบเป็นตัวสื่อสารความรู้สึกผ่านการแสดงเพื่อแสดงให้เห็นหนทางที่จะทำให้เกิดสมาธิ ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของสัญลักษณ์โอม ดังที่ อติภพ ภัทรเดชไพศาล ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเสียงและความเงียบ ในข้อความตอนหนึ่งไว้ว่า

> เมื่อพูดถึงความเงียบเสียงของการเปลี่ยนแปลงภายในตัวตนของมนุษย์ ความเงียบไม่มีอยู่จริง ผลงานของจอห์นเคจ ชุด 4.33 มักถูกเรียกเป็นเพลงแห่งความเงียบ (Silent Piece) ซึ่งเสียงที่อยู่ในความเงียบนั้น คือมี 2 เสียง ได้แก่ เสียงสูงและเสียงต่ำ

> เสียงที่ได้ยินนั้นเป็นเสียงที่เกิดขึ้นจากร่างกายของเราเอง คือ ชีพจรและระบบการไหลเวียนของโลหิตนั่นเอง (อติภพ ภัทรเดชไพศาล, 2557: 154)

จากเหตุผลข้างต้นผู้วิจัยจึงได้คำนึงถึงความเงียบของเสียงดนตรี และ เสียงกำหนดการเคลื่อนไหวลีลาด้วยลมหายใจของนักแสดงในการทดลองครั้งนี้ เนื่องจากสัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์แห่งสมาธิ และก่อให้เกิดความสงบ ดังนั้นขั้นตอนการทำสมาธิได้นั้นต้องเริ่มต้นจากการกำหนดลมหายใจเข้า-ออก พร้อมกับความเงียบจะเป็นเครื่องช่วยทำให้เกิดสมาธิ อีกทั้งความเงียบยังสามารถเป็นเครื่องช่วยสร้างบรรยากาศในการแสดงเพื่อให้เกิดความศรัทธาที่มีต่อพลังแห่งสัญลักษณโอมอย่างแท้จริงได้อีกด้วย

5. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 1

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสำหรับการทดลองในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาให้ความสำคัญในแนวคิดการใช้สัญลักษณ์เป็นหลักสำคัญที่เป็นวิธีการในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยการแสดงชุดที่ 1 ผู้วิจัยเลือกใช้เก้าอี้ โต๊ะ และ บันได เนื่องจากอุปกรณ์เหล่านี้สะดวกต่อการหาง่ายและมีอยู่ภายในห้องเรียน อีกทั้งเมื่อนำมาประกอบสร้างเข้าด้วยกันให้มีลักษณะต่อขึ้นไปให้สูงขึ้น สามารถสื่อความหมายให้เห็นถึงความพัฒนา ความพยายามการเปลี่ยนแปลง ส่วนการแสดงชุด ที่ 2 เลือกใช้ต้นไม้ เป็นสัญลักษณ์แทนสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยเริ่มต้นจากการสื่อถึงคนเราเป็นผู้สร้างได้ เป็นผู้ดูแลได้ และสามารถเป็นผู้ทำลายได้เช่นกัน เปรียบเทียบกับต้นไม้ซึ่งเป็นตัวแทนของสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เริ่มต้นจากการปลูกต้นไม้ ต่อด้วยการดูแลด้วยการรดน้ำพรวนดิน จบด้วยการทำลายต้นไม้ด้วยตนเอง ซึ่งมีความสอดคล้องกับนราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับอุปกรณ์ในการใช้เป็นสัญลักษณ์แทนความไว้ว่า

> แนวคิดการใช้สัญลักษณ์สามารถนำมาเป็นแนวทางในการออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งจะต้องเป็นอุปกรณ์มีความหมายที่เข้าใจง่าย ตรงประเด็นกับเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอ อีกทั้งสัญลักษณ์ที่เป็นอุปกรณ์สามารถ มีส่วนช่วยให้ภาพหรือเรื่องราวที่เป็นนามธรรมเกิดมีความหมายที่เป็นรูปธรรมชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นอีกวิธีการในการออกแบบสร้างสรรค์ให้เกิดความแปลกใหม่ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2561)

จากทรรศนะข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้คำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์มาใช้ออกแบบอุปกรณ์ โดยได้ทำการแลกเปลี่ยนทรรศนะกับนักแสดงในการทดลองครั้งนี้ เพื่อให้เกิดความ

เข้าใจและมุมมองในทิศทางเดียวกับผู้วิจัย ผลปรากฏว่าทรรศนะมีความสอดคล้องกับความคิดเห็นของ นินทร์นที จีราพัชไพศาล หนึ่งในนักแสดงที่ทำการทดลองในครั้งนี้ โดยกล่าวไว้ว่า

> เก้าอี้ โต๊ะ และ บันได สามารถสื่อเป็นสัญลักษณ์ภาพแทนความหมายและสามารถทำให้เกิดความเติมเต็มของภาพการแสดงซึ่งทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจง่ายมากยิ่งขึ้น เช่น เพื่อต้องการสื่อสารถึงจุดที่สูงสุดของชีวิตเมื่อนำมาต่อให้เกิดระดับการเคลื่อนย้ายจากที่หนึ่งไปอีกยังที่หนึ่ง การต้องการต่อยอดความก้าวหน้าจากบริเวณหนึ่งไปอีกบริเวณ หรือ เพื่อต้องการนำเสนอให้เห็นถึงการเดินทางจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง ฯลฯ (นินทร์นที จีราพัชไพศาล, สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2561)

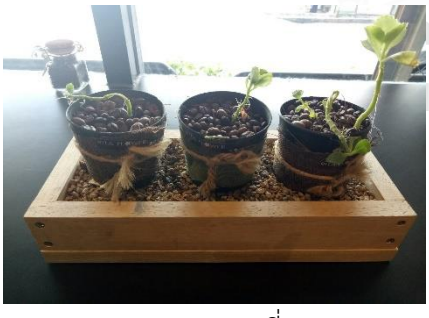
ฉะนั้นผู้วิจัยจึงได้ย้อนกลับมาศึกษาแนวคิดสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และหาหนทางอย่างไรในการออกแบบอุปกรณ์ให้มีความสอดคล้องกับแนวคิดข้างต้น ผลปรากฏว่าผู้วิจัยมีความคิดเห็นตรงกับ พันธิตรา จันทรจำนงค์ นักแสดงอีกหนึ่งคนในการทดลองครั้งนี้ โดยได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า

> สัญลักษณ์โอมจะสามารถให้คนเข้าใจง่ายยิ่งขึ้นได้นั้น ต้องมีอุปกรณ์ช่วยขยายความให้เกิดความเข้าใจ จึงได้ทำการหยิบยกต้นไม้เปรียบเป็นสัญลักษณ์โอม ซึ่งสัญลักษณ์โอมถือเป็นจุดกำเนิดของธรรมชาติบนโลกรวมถึงทั้งจักรวาล การเลือกต้นไม้เป็นสัญลักษณ์แทนของสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เริ่มต้นจากการปลูกต้นไม้ ต่อด้วยการดูแลด้วยการรดน้ำพรวนดิน จบด้วยการทำลายต้นไม้ด้วยตนเอง ซึ่งทำให้คนสามารถเข้าใจความหมายโดยนัยของสัญลักษณ์โอมว่าหมายถึงผู้สร้าง ผู้ดูแล ผู้ทำลายได้ชัดเจนมากขึ้น (พันธิตรา จันทรจำนงค์, สัมภาษณ์, 20 พฤษภาคม 2561)

ดังนั้นการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 1 นี้ผู้วิจัยจึงได้ทำการทดลองออกแบบการใช้อุปกรณ์แบ่งออกเป็น 2 ชุด ได้แก่ การแสดงชุดที่ 1 เก้าใช้อุปกรณ์คือ เก้าอี้ โต๊ะ และบันได ส่วนการแสดงชุดที่ 2 ได้ใช้อุปกรณ์ คือ ต้นไม้ 3 ต้น บรรจุในกระถาง ต้นไม้ มี 3 ขนาดเริ่มจากเมล็ดที่ใช้เพาะปลูกต้นไม้ ต้นไม้ขนาดกลาง และต้นขนาดใหญ่ โดยมีรายละเอียดการออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงและภาพประกอบ ดังตารางที่ 4.4 ต่อไปนี้

ตารางที่ 4.4 ตารางการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพอุปกรณ์ประกอบการแสดง	อุปกรณ์ประกอบการแสดง	คำอธิบาย
 การแสดงชุดที่ 1	เก้าอี้ โต๊ะ และ บันได	ผู้วิจัยได้ออกแบบและหาวิธีการนำอุปกรณ์มาใช้ในการแสดง เพื่อให้นักแสดงสามารถขึ้นไปจุดสูงที่สุด โดยทดลอง โดยเลือกใช้อุปกรณ์ที่มีอยู่ภายในห้อง ได้แก่ เก้าอี้ โต๊ะ และ บันได มาประกอบสร้างเข้ารวมกัน โดยใช้แนวคิดการใช้สัญลักษณ์มาตีความเชิงสัญญะ โดยให้สอดคล้องกับบทการแสดงที่ต้องการสื่อให้เห็นถึงความพยายาม และการหาหนทางที่จะทำให้ไปถึงเป้าหมายสูงสุดได้
 การแสดงชุดที่ 2	ต้นไม้ 3 ต้น ที่ได้ทำการบรรจุในกระถางต้นไม้ โดยมีต้นไม้ 3 ขนาดคือเมล็ดที่ใช้เพาะปลูกต้นไม้ ต้นไม้ขนาดกลาง และต้นขนาดใหญ่	นักแสดงได้ใช้ต้นไม้สัญลักษณ์แทนสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นประกอบการเคลื่อนไหวลีลาในแบบชีวิตประจำวัน โดยเริ่มต้นจากการปลูกต้นไม้ ต่อด้วยการดูแลด้วยการรดน้ำพรวนดิน จบด้วยการทำลายต้นไม้ด้วยตนเอง เพื่อสื่อให้เห็นถึงที่มาของความหมายในสัญลักษณ์โอม ตามอิทธิพลคติความเชื่อของลัทธิตรีมูรติ

ฉะนั้นการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในการทดลองครั้งที่ 1 นี้ ผู้วิจัยจะต้องทำการศึกษาและใช้ระยะเวลาในการหาข้อมูลเพิ่มเติม เพื่อที่จะได้ข้อสรุปในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ใช้ในการสื่อความหมายให้ได้มากที่สุด เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูในครั้งต่อไป

6. การออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 1 สำหรับในการทดลองในครั้งนี้ ผู้วิจัยยังอยู่ในขั้นตอนพิจารณาและรอผลสรุปในการออกแบบบทการแสดงให้เกิดความสมบูรณ์เสียก่อน เพื่อให้เกิดความสอดคล้องระหว่างบทการแสดงกับการออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันมากที่สุด

7. การออกแบบสถานที่ครั้งที่ 1 สำหรับในการทดลองในครั้งนี้ ผู้วิจัยยังอยู่ในขั้นตอนพิจารณาและรอผลสรุปในการออกแบบบทการแสดงเป็นอันดับแรกและรอกำหนดการเรื่องของระยะเวลาและสถานที่ใช้ในการจัดการแสดง เพื่อสามารถหาข้อสรุปและวางแผนออกแบบสถานที่สำหรับจัดแสดงในลำดับต่อไป

8. การออกแบบแสงในการทดลองครั้งที่ 1 สำหรับในการทดลองในครั้งนี้ ผู้วิจัยยังอยู่ในขั้นตอนพิจารณาและรอผลสรุปในการออกแบบบทการแสดงเป็นอันดับแรกและรอกำหนดสถานที่ใช้ในการจัดการแสดงให้เรียบร้อยเสียก่อน เพื่อสามารถหาข้อสรุปและวางแผนออกแบบแสงในลำดับต่อไป

จากการการทดลองครั้งที่ 1 เพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู พบว่า ผู้วิจัยได้ค้นพบแนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ 5 องค์ประกอบ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลา และการออกแบบเสียง ซึ่งยังขาดอีก 3 องค์ประกอบ ได้แก่ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบสถานที่ และการออกแบบแสง เนื่องจากผู้จัยยังต้องใช้ระยะเวลาในการทดลองเพื่อพิจารณาโครงสร้างบทการแสดงให้เกิดข้อสรุปที่มีความเสถียรและชัดเจนเสียก่อนถึงจะดำเนินการออกแบบองค์ประกอบการแสดงในส่วนที่เหลือ โดยการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ชุดการแสดง ดังนั้นจึงขออธิบายข้อสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1 ไว้ตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.5 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

บทการแสดง	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
องก์ 1	การแสดงชุดที่ 1	นักแสดง เริ่มต้นเคลื่อนไหวลีลาท่าทางในชีวิตประจำวัน เริ่มต้นจากการสำรวจความต้องการของตนเองตามที่ตนปรารถนา
องก์ 1	การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงแสดงลีลาท่าทางแสดงถึงการค้นพบจุดสูงสุดตามเป้าหมายที่ตนปรารถนา จึงได้ทำการหาวิธีการเพื่อให้ได้ไปถึงจุดสูงสุดนั้น
องก์ 2	การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงทำท่าทางที่แสดงถึงความพยายามไขว่คว้า ปีนป่าย ค้นหาวิธีการให้ไปถึงจุดสูงนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.5 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

บทการแสดง	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
องก์ 2	 การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงได้ทำท่าพยายามก้าวขึ้นบนเก้าอี้ อีกระดับเพื่อแสดงให้เห็นถึงความพยายามให้ไปถึงจุดสูงสุดนั้น
องก์ 2	 การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงเริ่มทำการนำเอาเก้าอี้ 2 ตัวมาเสริมต่อกันเพื่อเพิ่มความสูง แสดงให้เห็นถึงปัญญาในการค้นหาวิธีไปถึงจุดสูงสุดนั้น
องก์ 3	 การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงได้ทำการปีนขึ้นจากเก้าอี้ โต๊ะ จบที่การขึ้นบันไดและเอื้อมมือไปจุดที่สูงสุด เพื่อต้องสื่อถึงคือเป้าหมายสูงสุดที่สามารถทำจนสำเร็จ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.5 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

บทการแสดง	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
องก์ 1	 การแสดงชุดที่ 2	นักแสดงได้ทำท่าทางการมองไปยังบริเวณกระถางใบที่ 1 ที่ยังไม่มีต้นไม้ขึ้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงการเริ่มต้น
องก์ 1	 การแสดงชุดที่ 2	นักแสดงเริ่มทำท่าทางการเพาะเมล็ดพืชใส่เข้าไปในกระถางใบที่ 1 ด้วยลักษณะท่าทางพิถีพิถัณฑ์ตั้งใจ เพื่อสื่อให้เห็นถึงการเริ่มต้นสร้างขึ้น
องก์ 2	 การแสดงชุดที่ 2	นักแสดงทำท่าทางการหยิบกระถางที่มีต้นไม้ใบที่ 2 แสดงสีหน้าแววตา การเอาใจใส่ต้นไม้ และทำท่าทางการพรวนดิน เพื่อสื่อให้เห็นถึงการดูแลรักษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.5 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

บทการแสดง	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
องก์ 3	การแสดงชุดที่ 2	นักแสดงเริ่มทำท่าทางสนใจกระถางใบที่ 3 ที่มีต้นไม้โตเต็มวัย และได้หยิบกระถางใบที่ 3 ขึ้นมามองแล้วแสดงอาการสีหน้า แววตาที่ไม่ค่อยพอใจ แล้วเปลี่ยนการแสดงอารมณ์เป็นเชิงลบ เช่น ท่าทางอาการโมโหหายใจแรง แสดงถึงความไม่พึงพอใจในสิ่งที่ตนปรารถนา
องก์ 3	การแสดงชุดที่ 2	นักแสดงได้ทำท่าทางการรื้อถอนต้นไม้ในกระถางใบที่ 3 เพื่อสื่อให้เห็นถึงการทำลายด้วยตนเอง ที่เกิดจากความไม่พอใจในสิ่งที่ตนปรารถนา

จากตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้เริ่มต้นทำการศึกษา ค้นคว้าและหาข้อมูลที่มาเกี่ยวกับแนวคิดสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จากนั้นผู้วิจัยจึงได้ดำเนินการออกแบบการแสดงให้มีเนื้อหาที่ตรงตามความหมายของสัญลักษณ์โอม ที่มีคติความเชื่อจากลัทธิตรีมูรติ หลังจากนั้นได้ทำการคัดเลือกนักแสดง ด้วยวิธีการแคสติ้ง (Casting) โดยการทดสอบความสามารถทักษะทางการเคลื่อนไหวร่างกาย ควบคู่ไปกับการใช้อารมณ์และความรู้สึกที่มีทักษะทางด้านศิลปะการแสดง นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทำการทดลองการออกแบบเสียงโดยการทดลองครั้งนี้ทำการแสดงกับความเงียบเพื่อสื่อถึงสมาธิโดยเน้นบรรยากาศให้เห็นถึงความสงบ และได้

ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงจากแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ที่สามารถสื่อความหมายอย่างง่าย โดยหาอุปกรณ์ที่มีอยู่ภายในห้องเรียนมาออกแบบประกอบสร้างให้เกิดภาพที่ตรงกับบทการแสดงของเรื่อง หากแต่การทดลองครั้งที่ 1 ยังสามารถมีระยะเวลาสำหรับการทดลองในครั้งต่อไปเพื่อหาข้อสรุปและแนวทางแก้ปัญหาเพื่อนำเอาวิเคราะห์ สังเคราะห์ ปรับใช้ให้สอดคล้องกับการออกแบบตามองค์ประกอบการแสดงในด้านอื่น ๆ เพื่อให้การสร้างสรรค์มีความเป็นเอกภาพมากยิ่งขึ้น อีกทั้งข้อมูลที่ได้จากการทดลองครั้งที่ 1 นี้ สามารถเป็นแนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งต่อไป ฉะนั้นผู้วิจัยจึงขอสรุปประเด็นปัญหาที่พบในกาทดลองครั้งที่ 1 และทำการวางแผนเพื่อหาแนวทางในการปรับปรุงแก้ไขในการทดลองครั้งที่ 2 โดยสรุปเป็นตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.6 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลอง
เพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แก้ไข ครั้งที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบบทการแสดง	การออกแบบบทการแสดงมีความเข้าใจและเข้าถึงยาก เนื่องจากข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าแนวคิดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งส่วนใหญ่พบในตำราวรรณกรรม คัมภีร์ ล้วนแล้วเป็นภาษาบาลี-สันสกฤต และภาษาอังกฤษ อีกทั้งยังมีเรื่องของลัทธิและคติความเชื่อที่ตีความหมายแตกต่างกันออกไป ทำให้ขอบเขตการศึกษาแนวคิดจากสัญลักษณ์โอมมีความยากยิ่งขึ้น	แนวทางการปรับปรุงแก้ไขบทการแสดงในครั้งหน้า ผู้วิจัยจะต้องทำการศึกษา วรรณกรรมลงศึกษาข้อมูลภาคสนาม หรือสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมากยิ่งขึ้น เพื่อสามารถหาข้อสรุปและนำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงและแก้ไขในการออกแบบบทการแสดงครั้งต่อไป

ตารางที่ 4.6 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลอง
เพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แก้ไข ครั้งที่ 1 (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงทั้งหมดมีความรู้ ความเข้าใจทางด้านสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูค่อนข้างน้อย ทำให้ผู้วิจัยต้องใช้ระยะเวลาในการอธิบายและแลกเปลี่ยนทรรศนะกับนักแสดงเพื่อให้เกิดความรู้ ความเข้าใจมากยิ่งขึ้นก่อนการทดลอง	แนวทางการปรับปรุงในการทดลองครั้งต่อไป ผู้วิจัยจะต้องคัดเลือกนักแสดงที่มีความรู้หรือประสบการณ์ทางความเชื่อที่มีต่อศาสนาพราหมณ์-ฮินดูเพื่อที่จะสามารถเข้าใจอารมณ์ความรู้สึกและสามารถสื่อสารผ่านการเคลื่อนไหวลีลา ท่าทาง สีหน้า แววตา ที่แสดงให้เห็นถึงความศรัทธาได้เป็นอย่างดี อีกทั้งผู้วิจัยอาจจะต้องพานักแสดงไปเทวสถานที่ทำพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดูที่มีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอมโดยตรง เพื่อทำให้นักแสดงเกิดแรงบันดาลใจ เข้าใจกลิ่นอายบรรยากาศความขลังของพิธีอันศักดิ์สิทธิ์จนเกิดความคุ้นชินของสัญลักษณ์โอมมากยิ่งขึ้น
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	เนื่องจากนักแสดงที่ได้ทำการแคสติ้ง(Casting)มามีทักษะทางด้านศิลปะการแสดงมากกว่าทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ ทำให้นักแสดงเคลื่อนไหวลีลาการแสดงออกโดยใช้ทักษะทางนาฏยศิลป์ได้ไม่เพียงพอกับความต้องการของผู้วิจัย	แนวทางการปรับปรุงแก้ไข ผู้วิจัยจะต้องแคสติ้ง (Casting) นักแสดงที่มีทักษะทางนาฏยศิลป์โดยตรง อีกทั้งผู้วิจัยจะต้องคำนึงถึงการออกแบบลีลาให้เหมาะสมกับความสามารถของนักแสดงให้มากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.6 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลอง
เพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แก้ไข ครั้งที่ 1 (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบเสียง	เนื่องด้วยผู้วิจัยเลือกไม่ใช้ดนตรีประกอบการแสดง แต่ใช้เสียงลมหายใจของนักแสดงประกอบการเคลื่อนไหว ทำให้การทดลองครั้งนี้ควบคุม อารมณ์และสมาธิของนักแสดงค่อนข้างยาก	แนวทางการปรับปรุงการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยต้องให้เวลาแก่นักแสดงในการฝึกซ้อมบ่อย ๆ จนเกินความคุ้นเคย และสามารถเคลื่อนไหวพร้อมลมหายใจไปในทิศทางเดียวกัน หรือผู้วิจัยต้องคิดค้นออกแบบดนตรีอะไรที่สามารถสื่อถึงสมาธิได้เช่นเดียวกับเสียงแห่งความเงียบ โดยที่ความหมายไม่เปลี่ยนแปลง เพื่อให้การเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงมีความสอดคล้องกับเสียงดนตรี การแสดงจะมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น
การออกแบบอุปกรณ์	อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ผู้วิจัยเลือกใช้ อาจจะเคลื่อนย้ายค่อนข้างลำบาก และมีระยะเวลาจำกัดในการคิดค้นออกแบบอุปกรณ์ที่สามารถสื่อสารเรื่องราวของสัญลักษณ์โอมได้เป็นอย่างดี	แนวทางการปรับปรุง ผู้วิจัยจะต้องคัดเลือกอุปกรณ์ที่สามารถเคลื่อนย้ายได้ง่ายขึ้น หรือทำการวางแผน ค้นคว้าข้อมูลสร้างสรรค์ในการออกแบบอุปกรณ์ให้มีความแปลกใหม่และมีความสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1.2 การทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 2

จากการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงข้อดีและ ข้อควรปรับปรุงที่จะต้องทำการพัฒนาหาแนวทางในการแก้ไขปัญหาที่ค้นพบจากการทดลองครั้งที่ผ่านมา ทั้งนี้การทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ 5 ประการ คือ 1) การออกแบบบทการแสดง 2) การคัดเลือกนักแสดง 3) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ 4) การออกแบบเสียง 5) การออกแบบอุปกรณ์ แต่ในการทดลองครั้งที่ 2 ได้ทำการออกแบบองค์ประกอบในการสร้างสรรค์เพิ่ม คือ การออกแบบเครื่องแต่งกาย มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 2

1.1 แรงบันดาลใจในการแสดง ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากหนังสือเรื่อง “พระตรีมูรติ” แปลว่า “รูปสาม” ซึ่งได้อธิบายถึงสัญลักษณ์โอมกับการรวม 3 องค์มหาเทพเข้ามาไว้ในพระองค์เดียวประกอบด้วย (พระพรหม) การปกป้องดูแลรักษา (พระวิษณุ) และการทำลาย (พระศิวะ) โดยมีสัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระตรีมูรติ โดยความเชื่อนี้ได้มีการเชื่อมโยงและการตีความหมายตัวอักษรเทวนาครีที่อยู่ในสัญลักษณ์โอมไว้ดังนี้

> สัญลักษณ์โอม ประกอบไปด้วยตัวอักษร 3 คำ ที่มีอิทธิพลต่อความเชื่อในลัทธิตรีมูรติ ได้แก่ มะ (M) มีความหมาย คือ การกำเนิด จุดกำเนิดของสิ่งมีชีวิตบนจักรวาลและโลกใบนี้ เป็นการแทนความหมายถึงพระพรหม (Brahma) เป็นผู้สร้างโลก จุดเริ่มต้นของสรรพสิ่งบนโลก ตัวอักษร อะ (A) มีความหมาย คือ การดำรงรักษา ปกป้อง ค้ำจุน แทนความหมายถึงพระวิษณุ (Vishnu) หรือผู้ที่ดูแลให้ทุกอย่างมีการดำเนินต่อไปอย่างสันติสุข และตัวอักษร อุ (U) แทนความหมาย การทำลายล้างเพื่อให้เกิดความสงบสุข ซึ่งเป็นการแทนความถึงพระศิวะ (Shiva) หรือ ผู้ที่มีหน้าที่ขจัดปัดเป่าทำลายล้าง แทนความหมาย เมื่อทั้งสามคำนำมาสมาสรวมกันจึงเกิดเป็นคำว่า โอม (AUM) โอมจึงเป็นสิ่งเป็นการรวมกันของสามองค์มหาเทพก่อให้เกิดความเป็นหนึ่งและความสมดุลนำไปสู่ความสงบบนโลกใบนี้ (เทวสถานโบสถ์พราหมณ์, 2556: 26)

ผู้วิจัยจึงได้ทดลองการวางโครงเรื่องที่มีแรงบันดาลใจมาจากคติความเชื่อของลัทธิตรีมูรติมาออกแบบบทการแสดงให้มีความลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น โดยเมื่อกล่าวถึง

“ตรีมูรติ” จะเข้าใจได้ทันทีถึงการรวมของ 3 องค์มหาเทพ โดยขั้นตอนการวางโครงเรื่องผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นมารวมกับประสบการณ์ตรงของผู้วิจัย เพื่อใช้เป็นแนวทางในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้กลับมานำเสนอและออกแบบบทการแสดงให้มีกลิ่นอายของอารยธรรมอินเดียมากยิ่งขึ้น เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจอย่างทันทีว่าสัญลักษณ์โอมมีแนวคิดคติความเชื่อมาจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

1.2 การวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยได้วางโครงเรื่องเช่นเดียวกับการทดลองครั้งที่ 1 โดยยึดโครงเรื่องของการแสดงที่สื่อสารถึง ผู้สร้าง ผู้ปกป้องดูแล และผู้ทำลาย ตามความหมายสัญลักษณ์โอมในคติความเชื่อของลัทธิตรีมูรติ แต่จะมีการเพิ่มเติมในส่วนของการวางแผนภาพที่จะเกิดในการแสดงรวมถึงการออกแบบเคลื่อนไหวลีลา ที่จะปรากฏในการทดลองครั้งที่ 2 ให้มากยิ่งขึ้นกว่าการทดลองครั้งแรก โดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมจากสังเกตการณ์ในขณะลงศึกษาพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามในระหว่างการทำพิธีกรรมและสังเกตท่าทาง ขั้นตอนการบูชา พฤติกรรมและปฏิสัมพันธ์ต่าง ๆ ของผู้คนที่มาเข้าร่วมประกอบพิธีกรรมในเทวสถานศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ดังนั้นสรุปได้ว่าการวางโครงเรื่องในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นในการนำเสนอโครงเรื่องที่มีกลิ่นอายของอารยธรรมอินเดียมากยิ่งขึ้นทำให้การรูปแบบการแสดงเป็นในลักษณะรูปแบบแนวคิดนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และได้ทดลองจัดการวางโครงเรื่องของการแสดงให้มีความสอดคล้องควบคู่ไปกับทิศทางการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ตั้งแต่เริ่มต้น เพื่อให้เกิดภาพในการแสดงมีความสร้างสรรค์ชัดเจนและมีความเข้าใจง่ายโดยไม่ต้องตีความบทการแสดงให้เกิดความซับซ้อน

1.3 โครงสร้างบทการแสดง แบ่งการแสดงเป็น 3 องก์ดังนี้

องก์ 1 ผู้สร้าง (Brahma) ได้รับแรงบันดาลใจจากความหมายจากการสร้าง การกำเนิด สิ่งมีชีวิต โดยเริ่มจากการบูชาสัญลักษณ์โอม ผสมผสานกับแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่มาจากการเติบโตของสิ่งมีชีวิต เช่น ต้นไม้ สัตว์ และมนุษย์ เป็นการนำเสนอรูปแบบของตัวอักษรตัว มะ (M) แทนความหมายของพระพรหม คือ ผู้สร้างโลก จุดกำเนิดของสัญลักษณ์โอมและสิ่งมีชีวิตบนโลก

องก์ 2 ผู้ดูแล (Vishnu) ได้รับแรงบันดาลใจจากความหมายของการปกป้องดูแล การเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่อง ลื่นไหล มีท่าทางปกป้องช่วยเหลือ โดยเป็นการเสนอรูปแบบของตัวอักษรตัว อะ (A) แทนความหมายของ พระวิษณุ (Vishnu) คือ ผู้ปกป้องดูแล ทำให้ทุกอย่างบนโลกมีการดำเนินชีวิตต่อไปอย่างสันติสุข

องก์ 3 ผู้ทำลาย (Shiva) ได้รับแรงบันดาลใจจากความหมายแห่งการทำลาย โดยเน้นจินตนาการการทำลายจบสิ้นของธรรมชาติ มีการตบเท้าโดยใช้พื้นฐานนาฏยศิลป์อินเดียมาผสมผสานผ่านการเคลื่อนไหวลีลาอย่างรวดเร็วเป็นการเสนอรูปแบบของ

ตัวอักษรตัว อุ (U) แทนความหมายของ พระศิวะ (Shiva) คือ ผู้ทำลายล้าง ขจัดปัดเป่าสิ่งที่ไม่ดีภายในโลก การทำลายนำพาไปพบถึงความสงบบนโลกใบนี้

ดังนั้นการออกแบบบทการแสดงในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้แนวทางของการออกแบบการแสดงในการทดลองเมื่อครั้งที่ 1 มาเป็นแนวทางดำเนินการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง กล่าวคือ วิธีการตั้งต้นบทการแสดงโดยแบ่งตามความหมายของสัญลักษณ์โอมเป็นหลักสำคัญก่อน ที่ประกอบไปด้วยตัวอักษรอันหมายถึง ผู้สร้าง ผู้ดูแลปกป้อง และผู้ทำลาย

2. การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 2

การคัดเลือกนักแสดงสำหรับการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยคำนึงถึงปัญหาของการคัดเลือกนักแสดงในการทดลองครั้งที่ 1 และได้พิจารณาหาวิธีการปรับเปลี่ยนแก้ไขโดยการคัดเลือกนักแสดงที่มีความสามารถทักษะทางนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการแคสติ้ง (Casting) โดยการคัดเลือกจากนิสิตสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นผู้ที่มีทักษะทางนาฏยศิลป์อย่างชัดเจนตั้งแต่ได้รับการคัดเลือกออดิชัน (Audition) ทดสอบความสามารถทางนาฏยศิลป์ตั้งแต่สอบเข้ามหาวิทยาลัย ทำให้นักแสดงที่ได้แคสติ้ง (Casting) จึงเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติทางความสามารถโดยตรงและเป็นผู้ที่มีความสนใจในเนื้อหาของสัญลักษณ์โอม การทดลองครั้งที่ 2 ผู้วิจัยจึงได้นักแสดงใหม่ 2 คน ทั้งนี้นักแสดงที่ได้รับการคัดเลือกเป็นผู้ที่มีความรู้ ความเข้าใจและความสามารถในทักษะการเคลื่อนไหวลีลาทางด้านนาฏยศิลป์ไทย นาฏศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และการควบคุมร่างกายได้เป็นอย่างดี นอกจากถึงอย่างไรก่อนการแสดงผู้วิจัยยังคงได้อธิบายและแลกเปลี่ยนทรรศนะเกี่ยวกับแนวคิดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่ได้จากการสังเกตการณ์เก็บข้อมูลภาคสนามมาอภิปรายให้นักแสดงเกิดความเข้าใจอย่างลึกซึ้งก่อนทำการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในขั้นตอนต่อไป

ตารางที่ 4.7 ตารางประวัติและรายชื่อนักแสดง การทดลองครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพนักแสดง	ชื่อ-สกุล อาชีพ สังกัด	การศึกษาและความสามารถ
 การแสดงชุดที่ 1	ณัฐชา ฉิมฤทธิ์ นิสิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	กำลังศึกษาระดับปริญญาตรี สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
 การแสดงชุดที่ 2	ธีรทัศน์ ช่องประเสริฐ นิสิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	กำลังศึกษาระดับปริญญาตรี สาขานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

3. การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 2

3.1 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยมุ่งประเด็นออกแบบลีลาในรูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่มีกลิ่นอายถึงเรื่องราวของวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งเป็นที่มาของสัญลักษณ์โอม ในส่วนของการแสดงองก์ 1

องก์ 2 และองก์ 3 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งนี้ได้แนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากการสังเกตถึงประเด็นต่าง ๆ ที่มามากจากพิธีกรรมการบูชาบทสวดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งเป็นการดึงจุดเด่นจากความหมายของตัวอักษรที่อยู่ในสัญลักษณ์โอมมาออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในครั้งนี้

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิดของนาฏยศิลปินทั้งชาวตะวันตกและตะวันออกในการออกแบบการเคลื่อนไหวที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 ได้แก่ อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ได้ใช้แนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างเป็นอิสระ (Free Spirit) ในการเคลื่อนไหวที่มีความต่อเนื่อง ลื่นไหล อีกทั้งยังนำแนวคิดนาฏยศิลปินชาวตะวันออก คือ อาครัมคาน (Akramkhan) โดยการนำเทคนิคของนาฏยศิลป์อินเดียที่มีการจัดวางรูแปบใหม่ที่มีการผสมผสานกับนาฏยศิลป์ตะวันตกอย่างลงตัว ผู้วิจัยจึงได้อาศัยความรู้พื้นฐานทักษะของนาฏยศิลป์อินเดีย เช่น การตบเท้าตามเสียงจังหวะกลอง การใช้ภาษามือมุทรา (Mudra) การยักคอ การกรอกดวงตา รวบถึงการฝึกการแสดงออกทางใบหน้าอภินัยยา (Abhinaya) มาเป็นตัวสร้างจินตนาการเพื่อให้นักแสดงสามารถสื่อสารเรื่องราวทางความรู้สึกอารมณ์ เพื่อเป็นการนำเสนอเรื่องราวให้เกิดความเข้าใจที่ง่ายยิ่งขึ้น จุดที่น่าสังเกตในการทดลองครั้งนี้ คือ ผู้วิจัยได้มุ่งเน้นการออกแบบเคลื่อนไหวลีลาที่ผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์อินเดีย และการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย มาเป็นตัวกำหนดลีลาท่าทางในการทดลองครั้งนี้ จากที่กล่าวมามีความสอดคล้องกับ พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ที่ให้ทรรศนะถึงการออกแบบลีลาในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูไว้ว่า

> การออกแบบลีลาควรมีกลิ่นอายวัฒนธรรมอินเดีย เพราะ สัญลักษณ์โอมมีกำเนิดมาจากตัวอักษรอินเดีย หลีกเลี่ยงที่จะไม่พูดถึงเลยมิได้ การสร้างสรรค์ควรเน้นรูปลักษณ์ที่มาจาก คำว่า “โอม” อาจนำบทสวดบูชา เข้ามาออกแบบเสียงควบคู่ไปกับการออกแบบลีลาให้มีความสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561)

จากการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งนี้ ตามโครงสร้างบทการแสดงทั้งหมด 3 องก์ ได้แก่ ผู้สร้าง ผู้ปกป้องดูแล และผู้ทำลาย ได้แบ่งออกเป็น 2 ชุดการแสดง โดยการแสดงชุดที่ 1 จะออกแบบลีลาในองก์ 1 ถึง 2 ส่วนการแสดงชุดที่ 2 จะออกแบบลีลาในองก์ 3 ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การแสดงชุดที่ 1 มีแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานมาจากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของลัทธิตรีมูรติ ที่มีความหมายถึงมหาเทพ 3 พระองค์ โดยเริ่มจาก องก์ 1 ผู้สร้าง และองก์ 2 ผู้ปกป้องดูแล ผู้วิจัยได้นำท่าทางที่พบเห็นในพิธีกรรมการบูชาของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่ได้ข้อมูลจากการสังเกตการณ์ในเทวสถานโบสถ์พราหมณ์ นำมาออกแบบลีลาในการทดลองครั้งนี้ ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดของรุทเซนต์ เดนนีส (Ruth St Denis) นาฏยศิลปินชาวตะวันตกที่มีความสนใจศิลปะทางเอเชีย “จุดเด่นการออกแบบลีลาของรุทเซนต์ เดนนีส คือ การนำเสนอท่าทางในพิธีกรรมปรัชญาของศาสนาฮินดูมาออกแบบลีลาเป็นการแสดง ถือเป็นผู้ริเริ่มการเต้นร่วมสมัยที่ได้รับแรงบันดาลใจจากปรัชญาอินเดียและมีอิทธิพลต่อวงการเต้นของประเทศอเมริกาคนหนึ่ง” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 111)ซึ่งความหลงใหลต่อปรัชญาของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูของรุทเซนต์ เดนนีส ทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจข้อคิดในการพัฒนาการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ให้แฝงกลิ่นอายของอารยธรรมอินเดียเข้าไปในการทดลองครั้งนี้

การแสดงชุดที่ 2 เป็นการแสดงที่เน้นเรื่องราวขององก์ 3 คือ ผู้ทำลาย มีการนำเทคนิควิธีการตบเท้าแบบอินเดียมาประยุกต์ท่าทางการเคลื่อนไหวทำให้เกิดลีลาที่แปลกใหม่โดยยังคงแสดงถึงความเข้มแข็งและดุดัน สุดท้ายจุดจบของการเคลื่อนไหวลีลากลับมายังจุดเริ่มต้นครั้งใหม่ ผู้วิจัยจึงได้นึกถึง วิธีการตบเท้าของนาฏยศิลป์อินเดียที่มีจังหวะรวดเร็ว “ในนาฏยศิลป์อินเดียเรียกว่า “ตอราห์” (Torah) คือ เป็นการแสดงลีลาด้วยวิธีการตบเท้าอย่างรวดเร็ว โดยการใช้บริเวณฝ่าเท้า อุ้งเท้า สันเท้าพร้อมกับการใส่กระพรวนข้อเท้า ตบเท้าให้เกิดเป็นเสียงอันไพเราะสอดคล้องจังหวะอย่างรวดเร็ว” (มาลินี ดิลกวานิช, 2543: 78) นำมาผสมผสานกับแนวคิดนาฏยศิลปิน อาครัมคาน (Akramkhan) ผู้ออกแบบท่าเต้นที่ใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมมาออกแบบเป็นการเคลื่อนไหวลีลา สอดคล้องกับทรรศนะของ ณัฐวัฒน์ สิทธิ ที่ได้กล่าวถึงแนวคิดการออกแบบลีลาของอาครัมคานไว้ว่า “ผลงานในเชิงประจักษ์ของการเคลื่อนไหวร่างกายของอาครัมคานอยู่ระหว่างช่องว่างของวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออก ที่มีการสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงานอย่างมีเอกลักษณ์และมีความลงตัว” (ณัฐวัฒน์ สิทธิ, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2561) ผู้วิจัยจึงได้นำเทคนิคและวิธีคิดการเรียงร้อยท่าทางของอาครัมคานที่มีพื้นฐานการเคลื่อนไหวมาจากนาฏยศิลป์อินเดีย มาออกแบบลีลาผสมผสานกับแนวคิดนาฏยศิลปินตะวันตก คือ อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ได้ใช้แนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างเป็นอิสระ (Free Spirit) มาใช้ในการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวให้เกิดความต่อเนื่อง ลื่นไหล เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงและเคลื่อนที่ได้อย่างรวดเร็วมากขึ้น ซึ่งมีความสอดคล้องกับการนำเสนอให้เห็นถึงองก์ 3 การเคลื่อนไหวนำไปสู่การทำลายล้าง จึงของสรุปเป็นตารางการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 ไว้ดังนี้

ตารางที่ 4.8 ตารางภาพการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงชุดที่	การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	คำอธิบาย
1		การออกแบบลีลานาฏยศิลป์โดยใช้ท่าทางมาจากการสังเกตการณ์ในพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และ มีการนำพื้นฐานของนาฏยศิลป์อินเดีย ได้แก่ ภาษามือ (มุทรา) การแสดงออกทางสีหน้า (อภินัยยา) มาออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาในครั้งนี้
2		การออกแบบลีลานาฏยศิลป์โดยใช้การตบเท้าของนาฏยศิลป์อินเดียตามจังหวะกลอง มาผสมผสานกับการเคลื่อนไหวด้วยเทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างเป็นอิสระ (Free Spirit) เพื่อสื่อให้เห็นถึงความต่อเนื่อง ลื่นไหล ถึงการเปลี่ยนแปลง ที่รวดเร็วและเป็นอิสระมากขึ้น ซึ่งเป็นที่มาแห่งการทำลายล้าง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2 ทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง

ในการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยเลือกใช้ตำแหน่งและทิศทางของการเคลื่อนที่ตำแหน่งของนักแสดงโดยการนำแนวคิดมาจากหลักของรูปทรงเรขาคณิตที่ได้ทำการทดลองออกแบบครั้งที่ 1 มาต่อยอดจากพื้นฐานเดิม โดยการกำหนดวิธีการเคลื่อนย้าย จุด ตำแหน่ง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

3.2.1 องก์ 1 ผู้สร้าง แสดงให้เห็นถึงจุดกำเนิด ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ลักษณะของจุดเริ่มต้นของสิ่งต่าง ๆ บนโลกใบนี้ โดยเริ่มจากพื้นที่จุดตรงกลางเวทีเป็นการตอบสนองการใช้พื้นที่ของนักแสดงแสดงให้เห็นจุดศูนย์กลางแห่งจักรวาล

3.2.2 องก์ 2 ผู้ดูแล แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนย้ายรูปแบบเส้นโค้งแบบคลื่นมาช่วยให้เกิดการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ลื่นไหล มาแสดงให้เห็นถึงการช่วยเหลือ ปกป้อง การดูแล สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการใช้พื้นที่ดังกล่าวด้วย

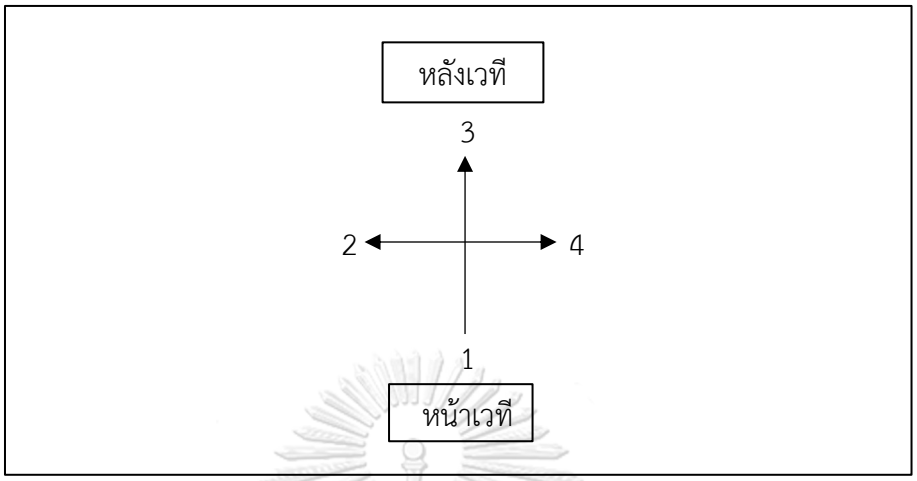
3.2.3 องก์ 3 ผู้ทำลาย แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนย้ายเดินทางด้วยวิธีการหมุน และการเคลื่อนที่เป็นวงกลมลักษณะที่เป็นอิสระ เพื่อสื่อให้เห็นการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในการเกิดการทำลายล้าง

จากการตารางการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดงในการทดลองครั้งที่ 2 สิ่งได้จากการทดลองครั้งนี้ คือ ช่วยทำให้เกิดมิติมุมมองในการสื่อความหมายสัญลักษณ์โอมได้มากขึ้น เพราะการเคลื่อนไหวลีลาในการสร้างความเข้าใจที่ร่างกายไม่สามารถสื่อความหมายได้ทั้งหมด ดังนั้นวิธีการกำหนดทิศทางตำแหน่ง พื้นที่ให้นักแสดงจึงเป็นวิธีการหนึ่งที่ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยยังคงให้ความสำคัญต่อความหมาย แนวคิด ที่มาของสัญลักษณ์โอมไว้เป็นโครงสร้างออกแบบบทการแสดงไว้เหมือนเดิม และนำมาสร้างสรรค์ต่อยอดสู่การพัฒนาการออกแบบเคลื่อนไหวลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย ดนตรี และอุปกรณ์ประกอบการแสดง จนเกิดกระบวนการคิดสร้างสรรค์ที่กว้างขว้างเพิ่มมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แผนภาพที่ 4.2 ผังการกำหนดทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย



หมายเลข 1 หมายถึงด้านหน้าเวที

หมายเลข 2 หมายถึงด้านขวาเวที

หมายเลข 3 หมายถึงด้านหลังเวที

หมายเลข 4 หมายถึงด้านซ้ายเวที

สัญลักษณ์ที่ใช้แทนตัวนักแสดงมีดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1 หมายถึง ตำแหน่งของนักแสดง ตำแหน่งที่ 1

2 หมายถึง ตำแหน่งของนักแสดง ตำแหน่งที่ 2

3 หมายถึง ตำแหน่งของนักแสดง ตำแหน่งที่ 3

4 หมายถึง ตำแหน่งของนักแสดง ตำแหน่งที่

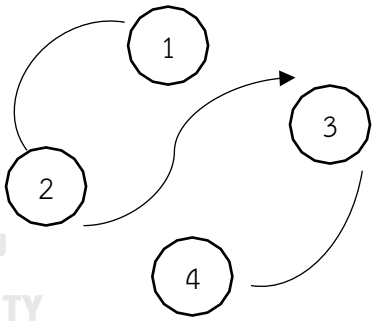
ตารางที่ 4.9 ตารางการการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง
การทดลองครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงชุดที่	**การกำหนดทิศทางตำแหน่งนักแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ ครั้งที่ 2**	**ลักษณะทิศทาง** (จุดตรงกลาง)
1	 ตำแหน่งที่ 1 ตำแหน่งที่ 2	12

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.9 ตารางการการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง การทดลองครั้งที่ 2 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงชุดที่	**การกำหนดทิศทางตำแหน่งนักแสดงในการทดลองออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ ครั้งที่ 2**	**ลักษณะทิศทาง** (ตำแหน่งที่เป็นเคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง)
2	 ตำแหน่งที่ 1 ตำแหน่งที่ 2 ตำแหน่งที่ 3 ตำแหน่งที่ 4	

4. การออกแบบเสียงครั้งที่ 2

การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงในการทดลองครั้งที่ 2 ในองก์ 1 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยเลือกใช้บทสวดบูชาสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ที่กล่าวถึง ลักษณะองค์ประกอบทางกายภาพของสัญลักษณ์โอม และจบด้วยการสวดบูชา ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเรื่องราวความเป็นมาของสัญลักษณ์โอมได้ชัดเจนขึ้น อีกทั้งแสดงให้เห็นถึงความขลังของการได้ยินเสียงบทสวดบูชาสัญลักษณ์โอม ส่วนการแสดงชุดที่ 2 จะเน้นการเคลื่อนไหวลีลาในองก์ที่ 2 ตามเสียงจังหวะกลองตับบลาซึ่งเป็นกลองประกอบจังหวะของดนตรีอินเดีย เพื่อแสดงการเคลื่อนไหวลีลาอย่างต่อเนื่อง ลื่นไหลและรวดเร็วตามจังหวะเสียงกลอง ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์และตีความจากเพลง 2 ชุดการแสดง ไว้ดังนี้

การแสดงชุดที่ 1 ได้นำเสียงดนตรีในบทสวดบูชาสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ดังที่นภัทร ไวทิกนันทาธร ได้แปลความบทสวดได้กล่าวถึงสัญลักษณ์โอมที่ศักดิ์สิทธิ์ปรากฏในคัมภีร์ประภทศิกษา (ศิกษา ; เป็นหนึ่งในหกของวิชาความรู้ที่เรียกว่าองค์ของพระเวทหรือเวทางค์ ว่าด้วยวิธีการท่องสวดทำนองฉันท์ตามขนบพระเวทในแต่ละเวทให้ถูกต้องต้องตามคณะฉันท์ของมนตร์ในสหิตา) ของพระคัมภีร์ศุกลยชุรเวท (มาทยนทินียศาขา) ชื่อ “คัมภีร์วาชสเนยิปราติศาขยม” ของ กาตยายนะ อธยายะที่๑ สูตรมที่ ๑๖ – ๑๘ กล่าวถึง โอม ด้วยสูตรว่า

ओंकारः स्वाध्यायादौ ॥ १.१६॥

โอำการะ สฺวาธฺยายาเทา ฬ ๑.๑๖ฬ

“ณ เบื้องต้นแห่งการเล่าเรียนพระเวท อันว่าเสียง โอมฺ (พึงถูกเปล่งออกมา) ”

ओंकाराथकारौ ॥ १.१७॥

โอำการาถกาเรา ฬ ๑.๑๗ฬ

“(บุคคลพึงตระหนักถึงคำสองคำที่ขึ้นต้น) คือ โอมฺ และ อถ”

ओंकारं वेदेषु ॥ १.१८॥

โอำการ เวเทษุ ฬ ๑.๑๘ฬ

“ในพระเวททั้งหลาย (ย่อมปรากฏอยู่) ซึ่ง โอมฺ (เป็นคำขึ้นต้นมนตร์)”

ผู้แปลและเรียบเรียงโดย นภัทร ไวทิกนันทาธร

จากการวิเคราะห์และสรุปข้อมูลของผู้วิจัย เนื้อบทสวดบูชาสัญลักษณ์โอมครั้งนี้ได้เรียบเรียงโดย นภัทร ไวทิกนันทาธร มีที่มา เนื้อหา ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะภาพรวมของสัญลักษณ์โอมมาประพันธ์เป็นบทสวดภาษาบาลี-สันสกฤต ซึ่งมีการแทรกเนื้อหาเกี่ยวกับผู้ที่บูชาสัญลักษณ์โอมจะประสบความสำเร็จตามที่ปรารถนา ขจัดสิ่งเลวร้ายให้หมดไป คำว่า โอม ยังถูกปรากฏอยู่ในบทสวดสรรเสริญบูชาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูทุกพระองค์ เพราะถือว่าการเปล่งเสียงโอมภาวนาจะเป็นพยางค์แห่งความศรัทธาและสิริมงคลในชีวิต

การแสดงชุดที่ 2 ได้ใช้เพลงที่มีจังหวะหน้าทับจากเสียงกลองมาประกอบการแสดงในครั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงสิ่งหนึ่งไปอีกสิ่งหนึ่งอย่างรวดเร็ว ตามที่ สุรพงษ์ บ้านไกรทอง ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่สามารถสื่อให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลง มีดังนี้

> การใช้กลอง เป็นการสื่อสัญญาณถึงการเปลี่ยนแปลงชัดเจน เห็นได้จากการรบของคนทั่วโลกไม่ว่าจะชาติไหน เผ่าไหนก็ตามจะใช้กลองเป็น การบอกสัญญาณน้ำหนักจังหวะการตีกลองมีความหมายแตกต่างกัน การตีกลองที่จังหวะเร็ว ๆ จะสื่อถึงสัญญาณที่กำลังจะเกิดขึ้นเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในไม่ช้า สงคราม การรบถือเป็นการทำลายล้างที่ชัดเจน กลองจึงเป็นเครื่องดนตรีที่หมายถึงสัญลักษณ์แทนการเปลี่ยนแปลงและทำลายล้างได้ชัดเจนที่สุด (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2561)

จากการวิเคราะห์และสรุปข้อมูลของผู้วิจัยการใช้เสียงกลองมาประกอบการแสดงในครั้งนี้เพื่อต้องการแสดงให้เห็นถึงการการเปลี่ยนแปลงและการทำลายล้างอย่างรวดเร็ว เพราะการตีกลองจะต้องใช้น้ำหนักมือของผู้ตีกลอง ความถี่ ความเร็วของการลงจังหวะในการตีแต่ละครั้ง อีกทั้งเสียงจากการตีกลองเป็นเสียงที่ดังกึกก้องเมื่ออยู่บริเวณพื้นที่กว้างมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น เสียงกลองจึงสามารถสื่อสารและถ่ายทอดอารมณ์ถึงการเปลี่ยนแปลงได้อย่างชัดเจน

ทั้งนี้จากการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยเลือกจึงใช้เพลงที่เป็นบทสวดบูชาสัญลักษณ์โอม และการใช้เสียงการตีกลองประกอบการแสดง ซึ่งผู้วิจัยต้องการนำเสนอสัญลักษณ์โอมถึงจุดเริ่มต้นของการกำเนิด นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ผ่านบทเพลงและเสียงกลอง ซึ่งเป็นวิธีการช่วยสื่อสารทางอารมณ์ให้กับผู้แสดงและสามารถเกิดแรงบันดาลใจในการถ่ายทอดการเคลื่อนไหวลีลาที่นำเสนอเนื้อหาของสัญลักษณ์โอมได้ชัดเจนมากขึ้น อีกทั้งยังเพื่อเป็นการเพิ่มอรรถรส การเข้าถึงความรู้สึกอารมณ์ร่วมให้แก่ผู้ชมอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5. การออกแบบอุปกรณ์ครั้งที่ 2 สำหรับในการทดลองในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ โดยมุ่งเน้นการเคลื่อนไหวของนักแสดงอันดับแรก เพื่อสามารถหาข้อสรุปทิศทางรูปแบบการแสดงที่ชัดเจนตรงกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยและถึงจะทำการวางแผนออกแบบอุปกรณ์ในลำดับต่อไป

6. การออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 2

การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยมุ่งประเด็นสำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกาย ในส่วนของการแสดงองก์ 1 ถึง องก์ 3 ซึ่งการออกแบบเครื่องแต่งกายนี้ได้แรงบันดาลใจมาจากสัญลักษณ์โอม ผู้วิจัยนำเรื่องความเชื่อเรื่องสีประจำวรรณะของวัฒนธรรมอินเดียมาทดลองแทนความหมายของการออกแบบสีของเครื่องแต่งกาย ในศาสนาพราหมณ์–ฮินดู สีมีบทบาทและวัฒนธรรมและมีความสำคัญอย่างยิ่งลึกซึ้ง “ชาวฮินดูใช้สีในการบ่งบอกลักษณะบทบาทและการแต่งกายของเทพเจ้าที่ตนนับถือ การใช้สีจึงถือเป็นเรื่องหลักในการประกอบพิธีทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เช่น สีแดง สีเหลือง สีเขียวสีขาว ฯลฯ” (Dharam Vir Singh, 2004: 112) ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้สีแดง เพื่อแสดงให้เห็นความสำคัญและสีที่ใช้บ่อยที่สุดสำหรับโอกาสงานมงคลในอารยธรรมอินเดีย เช่น การแต่งงาน การเกิดของเด็ก และในเทศกาลมงคลต่าง ๆ ฯลฯ เครื่องหมายสีแดงจะถูกวางบนหน้าผากในช่วงพิธีการและโอกาสที่สำคัญ เป็นสัญลักษณ์ของการแต่งงานผู้หญิง นอกจากนี้ยังเป็นสีแห่งความกล้าหาญของพระแม่ศักติซึ่งแสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญ ป้องกัน และเป็นสีแห่งการทำลายความชั่วร้าย สีในความเชื่อของอินเดียไม่ได้เป็นเพียงแค่มีไว้เพื่อความสวยงามเพียงอย่างเดียว แต่สียังเป็นเครื่องบ่งบอกถึงคุณภาพชีวิต มีความรู้สึกทางความคิดและความเป็นอยู่ของชีวิตประจำวัน ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของ ประมวล เพ็งจันทร์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเรื่องสีกับวรรณะในวัฒนธรรมอินเดีย ไว้ดังนี้

> สีกับวรรณะในวัฒนธรรมอินเดีย สีขาว จะเป็นสีแทนวรรณะพราหมณ์ที่แสดงให้เห็นถึง ความสะอาด ความสงบ ความบริสุทธิ์ เพราะคนอินเดียให้การยกย่องพราหมณ์เป็นผู้ทำพิธีกรรมและเป็นตัวกลางในการสื่อสารเชื่อมต่อกับเทพเจ้า สีแดงเป็นสีแห่งความสิริมงคล ความกล้าหาญ ความยิ่งใหญ่ การต่อสู้ ซึ่งแสดงถึงความเสียสละเลือดเนื้อเพื่อการปกครองประเทศ ดังนั้นสีแดงจึงแทนความในวรรณะของกษัตริย์ สีเหลือง หรือ สีส้ม เป็นสีแทนวรรณะแพศย์ที่เป็นผู้ติดต่อค้าขาย ส่วนสีดำได้ถูกนำมาใช้ในวรรณะศูทร ได้แก่ พวกคนใช้แรงงานหรือพวกผิวดำซึ่งบ่งบอกถึงนัยยะ

เรื่องการเหยียดผิวสี ที่ จากแนวคิดเรื่องสีจึงถูกเป็นการแบ่งของกลุ่มสีกับวรรณะของคนในอินเดียมาจนถึงปัจจุบัน (ประมวล เพ็งจันทร์, 2555: 56)

ภาพที่ 4.1 เครื่องแต่งกายของนักแสดงการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของเรื่องสีที่มาจากความเชื่อของวรรณะในวัฒนธรรมอินเดีย โดยเลือกใช้สีแดงเพื่อสื่อให้เห็นถึงความเป็นสิริมงคลมาออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยการทดลองครั้งนี้นักแสดงหญิงจะมีการใส่เสื้อเอวลอยแขนสั้นกับกางเกงทรงเป้ายาน เพื่อเป็นการสื่อให้สอดคล้องกับความเชื่อในพิธีการบูชาสัญลักษณ์โอมการสวมใส่ อีกทั้งยังทำให้เอื้อความสะดวกต่อการเคลื่อนไหวที่ของผู้แสดง

7. การออกแบบสถานที่ครั้งที่ 2 สำหรับในการทดลองในครั้งนี้ ผู้วิจัยยังอยู่ในขั้นตอนพิจารณาและรอผลสรุปในการออกแบบบทการแสดงเป็นอันดับแรกและรอกำหนดการ

เรื่องของระยะเวลาและข้อตกลงการขอใช้สถานที่ในการจัดการแสดง เพื่อสามารถหาข้อสรุปและวางแผนออกแบบสถานที่ในลำดับต่อไป

8. การออกแบบแสงครั้งที่ 2 สำหรับในการทดลองในครั้งนี้ ผู้วิจัยยังอยู่ในขั้นตอนพิจารณาและรอผลสรุปในการออกแบบองค์ประกอบในการออกแบบการแสดง โดยเฉพาะการออกแบบสถานที่ อยู่ในขั้นตอนรอการสรุปสถานที่ใช้ในการจัดการแสดงให้เรียบร้อยเสียก่อน เพื่อสามารถหาข้อสรุปและวางแผนออกแบบแสงในลำดับต่อไป

ฉะนั้นแล้วจากการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ทำการทดลองตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ 5 องค์ประกอบ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง และการออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยผู้วิจัยจึงขออธิบายข้อสรุปตามโครงสร้างของการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 ในองก์ 1 องก์ 2 และองก์ 3 ไว้ตามตารางดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.10 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

บทการแสดง	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
องก์ 1	 การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงได้เริ่มต้นแสดงโดยเริ่มจากจุดของตรงกลางพื้นที่ เพื่อแสดงให้เห็นถึงจุดกำเนิด จุดเริ่มต้น
องก์ 1	 การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงได้แสดงลีลาท่าทางไหว้ครูแบบนาฏยศิลป์อินเดียเพื่อเป็นการตีบทตามเนื้อหาบทสวดบูชาสัญลักษณ์โอมด้วยทักษะนาฏยศิลป์อินเดีย
องก์ 1	 การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงได้แสดงท่าทางภาษามือ (มุทรา) นาฏยศิลป์อินเดียที่สื่อถึงการเจริญเติบโตของต้นไม้ ดอกไม้ และสิ่งมีชีวิตต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 4.10 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

บทการแสดง	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
องก์ 1	 การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงเริ่มยืดตัว จากจุดศูนย์กลางของเวที แสดงให้เห็นถึงการเติบโตของสิ่งมีชีวิตที่กำเนิดขึ้นบนโลก
องก์ 2	 การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงเคลื่อนไหวลีลาอย่างเรียบง่าย โดยการยืนขึ้นและแสดงท่าทางในพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และเดินด้วยท่วงท่าสุขุม
องก์ 2	 การแสดงชุดที่ 1	นักแสดงเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้ท่าทางพื้นฐานจากนาฏยศิลป์อินเดีย แสดงให้เห็นถึงการเจริญเติบโต การเคลื่อนไหว อย่างต่อเนื่อง

ตารางที่ 4.10 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

บทการแสดง	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
องก์ 2	การแสดงชุดที่ 2	นักแสดงเริ่มแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวจากบริเวณท่าที่พื้น โดยเริ่มจากจุดตรงกลางเวที
องก์ 2	การแสดงชุดที่ 2	นักแสดงได้เคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาจากนิ้ว แขน จนมาขยับที่ขา เพื่อแสดงให้เห็นถึงการ เปลี่ยนแปลงด้วยท่าทางของนาฏยศิลป์อินเดีย โดยใช้ภาษามือ(มุทรา) มาออกแบบครั้งนี้
องก์ 2	การแสดงชุดที่ 2	นักแสดงเริ่มเดินไปด้านข้างเวทีด้วยวิธีการตีลังกา เพื่อแสดงให้เห็นท่าทางที่มีความเป็นอิสระมากขึ้น

ตารางที่ 4.10 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 2 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

บทการแสดง	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
องก์ 3	การแสดงชุดที่ 2	นักแสดงเริ่มตบเท้าเป็นจังหวะที่รวดเร็วเพื่อแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลง การทำลายล้างอย่างรวดเร็ว
องก์ 3	การแสดงชุดที่ 2	นักแสดงเริ่มเปลี่ยนตำแหน่งโดยใช้ทักษะ การหมุน การกระโดด และมีการใช้พื้นที่ โดยการเคลื่อนที่เป็นแถวในลักษณะเส้นโค้ง เพื่อแสดงให้เห็นถึงการทำลายล้าง
องก์ 3	การแสดงชุดที่ 2	หลังจากที่นักแสดงได้เคลื่อนไหวลีลา ท่าทางการตบเท้า การหมุนตัว การกระโดดอย่างรวดเร็ว สุดท้ายได้เคลื่อนที่มาจบที่จุดตรงกลางเพื่อแสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางและการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยพิจารณาและสรุปได้ว่า ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา ค้นคว้าและหาข้อมูลเกี่ยวกับสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนา

พราหมณ์-ฮินดูเพิ่มเติม โดยได้นำเอาบทสวดบูชาสัญลักษณ์โอม มาประยุกต์ใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ผลงาน จากนั้นผู้วิจัยจึงได้ดำเนินการออกแบบการแสดงให้มีเนื้อหาที่ตรงตามประเด็นและเพิ่มมิติทิศทางในการเคลื่อนที่มุมมองต่าง ๆ โดยยึดหลักแนวคิดแบบเรขาคณิต และในการทดลองครั้งนี้ได้ทำการคัดเลือกนักแสดงที่มุ่งเน้นให้มีทักษะความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย รวมไปถึงนักแสดงที่มีความรู้ ความเข้าใจและประสบการณ์ที่เกี่ยวกับการนับถือความเชื่อในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เพื่อให้เกิดความเข้าใจในสัญลักษณ์โอมและสามารถถ่ายทอดอารมณ์ออกมาอย่างลึกซึ้ง อีกทั้งผู้วิจัยได้ทำการปูพื้นฐานทักษะนาฏยศิลป์อินเดียให้กับนักแสดงก่อน การทดลองงานในครั้งนี้ เพื่อเป็นการนำทักษะทางนาฏยศิลป์อินเดียมาประยุกต์กับแนวคิดทฤษฎีของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ เพื่อให้การทดลองครั้งนี้มีหลากหลายทางด้านการเคลื่อนไหวลีลามากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทำการทดลองการออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว นำไปสู่การทำลายล้าง โดยใช้เพลงที่ประกอบเสียงกลองด้วยจังหวะจากช้าไปเร็ว และการออกแบบเครื่องแต่งกาย ซึ่งเป็นการส่งเสริมให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ครั้งนี้มีความเห็นภาพชัดเจนมากยิ่งขึ้น หากแต่การทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 2 ยังสามารถได้ข้อสรุปและนำเอาไปปรับใช้กับการออกแบบสร้างสรรค์การทดลองครั้งที่ 3 โดยการค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมและสัมภาษณ์ทรรศนะของผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์วิธีการสร้างสรรค์พัฒนาการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมที่มีความแปลกใหม่ยิ่งขึ้นในครั้งต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.11 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลอง
เพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แก้ไข ครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบบทการแสดง	การออกแบบบทการแสดงมีความยากเนื่องจากข้อมูลที่ได้มาจากความหมายของสัญลักษณ์โอมเพียงอย่างเดียวและครั้งนี้ได้นำบทสวดบูชาสัญลักษณ์โอม ทำให้การสร้างสรรค์บทการแสดงมีขีดจำกัดในการออกแบบ ซึ่งจะต้องใช้การตีความอย่างระมัดระวัง	แนวทางการปรับปรุง เพื่อเรียบเรียงและแก้ไขวิเคราะห์เนื้อหาของบทการแสดง ผู้วิจัยต้องเข้าใจในรูปแบบของสัญลักษณ์โอมอย่างลึกซึ้งและชัดเจน และอาจจะต้องค้นคว้าจากทฤษฎีทางองค์ประกอบศิลป์มาวิเคราะห์เพิ่มเติมเพื่อพัฒนาบทการแสดงให้มีความสร้างสรรค์มากขึ้น
การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงมีทักษะพื้นฐานการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันมาก และเวลาในการคัดเลือกนักแสดงมีเวลาน้อย ส่งผลทำให้เวลาการซ้อมค่อนข้างไม่ตรงกัน	แนวทางการปรับปรุงการคัดเลือกนักแสดงครั้งต่อไป ผู้วิจัยจะต้องเพิ่มเวลาในการคัดเลือกนักแสดงและควรให้เวลากับการฝึกทักษะก่อนการซ้อมทุกครั้งเพื่อเป็นการปรับพื้นฐานการเคลื่อนไหวลีลาให้ไปในทิศทางเดียวกัน
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	นักแสดงมีจำนวนจำกัด ที่จะสามารถทำให้การเคลื่อนไหวลีลาสามารถแสดงออกมาอย่างมีความเป็นเอกภาพ	แนวทางการปรับปรุงควรเพิ่มจำนวนนักแสดง และหาวิธีการออกแบบอุปกรณ์เข้ามาช่วยขยายความหมายในเชิงนามธรรม เพื่อการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาอย่างสร้างสรรค์และมีเอกภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.11 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลอง
เพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แก้ไข ครั้งที่ 2 (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบเสียง	เนื่องด้วยผู้วิจัยได้นำเอาบทสวดบูชาสัญลักษณ์โอม ทำให้การทดลองครั้งนี้ส่งผลต่อแนวทางการออกแบบลีลานาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมมากเกินไป	แนวทางการปรับปรุงการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยอาจจะต้องวางแผนหาแนวทางการปรับปรุงบทการแสดงให้มีความสร้างสรรค์มากขึ้นก่อน และหาวิธีการออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงให้เกิดความสมบูรณ์มากขึ้น
การออกแบบเครื่องแต่งกาย	เครื่องแต่งกายในการทดลองครั้งนี้ มีความไม่ชัดเจนทางด้านการสื่อสารจากสัญลักษณ์โอม และการออกแบบสีของเครื่องแต่งกายยังไม่ความเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมอยู่ อีกทั้งยังไม่เอื้อต่อการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างอิสระ	แนวทางการปรับปรุงเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยจะต้องคัดเลือกรูปแบบเครื่องแต่งกายที่สื่อความหมายได้ชัดเจนและมีความสร้างสรรค์แปลกใหม่มากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1.3 การทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3

หลังจากผู้วิจัยได้ทำการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 1 และ 2 ถือว่าได้เป็นการทดลองเบื้องต้นเพื่อเตรียมความพร้อมไปสู่การทดลองอย่างเป็นจริงเป็นจังที่จะเกิดขึ้นในการทดลองครั้งที่ 3 ซึ่งเป็นการเรียนรู้ถึงจุดอ่อนจุดแข็ง ปัญหาและอุปสรรคที่มีผลต่อองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ เช่น ในด้านบทการแสดงที่ยังไม่ตอบโจทย์ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยที่ยังขาดความคิดริเริ่มสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่มีความน่าสนใจ ทำให้เกิดข้อจำกัดทางกระบวนการคิดในด้านรูปแบบวิธีการสื่อความหมายจากสัญลักษณ์โอม เมื่อในส่วนของการออกแบบบทการแสดงทำให้ส่งผลกระทบด้านการคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียงดนตรี การออกแบบอุปกรณ์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบสถานที่ และการออกแบบแสง ซึ่งผู้วิจัยจะต้องศึกษาและวิเคราะห์บทการแสดงให้เกิดความชัดเจนมากที่สุด สำหรับการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยจึงได้คำนึงถึงองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์จำนวน 7 องค์ประกอบ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง การออกแบบอุปกรณ์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย และการออกแบบสถานที่ในการแสดงมีรายละเอียดในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 3 ดังนี้

1. การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 3

บทการแสดงในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการปรับปรุงจากการทดลองครั้งที่ผ่านมา โดยหาแนวทางการแก้ไข วิเคราะห์จากวรรณกรรม และปรึกษาข้อมูลคำแนะนำต่าง ๆ จากผู้เชี่ยวชาญมาพัฒนาการออกแบบทดลองในครั้งนี้ สำหรับสาระสำคัญการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 เน้นในเรื่องของการวางแผนโครงสร้างบทการแสดงในเชิงลึก โดยมีการวิเคราะห์ ตีความ และทำความเข้าใจ คำว่าสัญลักษณ์โอมเสียใหม่ก่อนทำการออกแบบงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะ แนวคิดการออกแบบนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากสัญลักษณ์โอม ไว้ว่า

> การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์เมื่อคนเรามองเห็นแล้วจะต้องรู้ทันทีว่าหมายถึงอะไรการออกแบบงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมควรให้ความสำคัญกับสัญลักษณ์ของลายเส้นโดยนำตัวอักษรที่อยู่ในสัญลักษณ์โอมมาแยกออกจากกัน ต้องให้ความสำคัญกับรูปแบบในตัวสัญลักษณ์ (Form) มาก่อนแล้วค่อยนำเอาความหมาย (Content) ของสัญลักษณ์โอมมาเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน ซึ่งจะทำให้งานสร้างสรรค์มี

> ความเป็นเอกภาพมากขึ้น เช่น จุด คือ การจุดเริ่มต้นลายเส้นในสัญลักษณ์โอมซึ่งสอดคล้องกับความหมายตัว มะ (M) ที่แปลว่า การสร้าง การกำเนิด เป็นต้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2561)

จากทรรศนะดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยจึงได้เข้าร่วมสัมมานาวิชาการนำเสนอนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ระดับนานาชาติ ณ โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เพื่อฟังคำบรรยายกับ ภัทราวดี มีชูธน ได้ให้ทรรศนะที่แตกต่างออกไปในมุมมองเกี่ยวกับกระบวนการในการตีความสัญลักษณ์ออกมาเป็นความหมายและการเคลื่อนไหว ไว้ดังนี้

> การวิเคราะห์เรื่องสัญลักษณ์ไม่สามารถมองแค่สายตาอย่างเดียว แต่จะต้องมองให้ลึกลงไปและเข้าใจในความหมายนัยยะของสัญลักษณ์นั้น ๆ เค้าสื่อสารว่าด้วยเรื่องอะไร ต้องตั้งคำถามว่าทำไมสัญลักษณ์นั้นจึงมีความหมายแบบนั้น เช่น ทำไมสีของดอกกุหลาบเป็นสัญลักษณ์แทนความรักแต่ละประเภท ในประเทศไทยมีสัญลักษณ์เยอะมากเราเองต้องสังเกตให้มากว่าสัญลักษณ์นั้นเค้าสื่อความหมายเชิงลึกอย่างไร เช่น ดอกเข็ม แทนสัญลักษณ์การไหว้ครู เพราะ ดอกเข็มแสดงให้เห็นถึงความหลักแหลมแสดงถึงปัญญา รวมถึงมีความนุ่มนวลเป็นที่พึ่งของเหล่าแมลงที่มากินเกสรดอกไม้ เมื่อเราเข้าใจถึงความหมายในเชิงลึกแฝงไปด้วยความหมายอะไร ค่อยนำสัญลักษณ์นั้นมาทำการออกแบบลีลาจากความหมายที่แท้จริง (ภัทราวดี มีชูธน, บรรยาย: 11 พฤษภาคม 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉะนั้นผู้วิจัยจึงได้สรุปจากข้อมูลข้างต้นนำมาวิเคราะห์สัญลักษณ์โอมในทั้งเชิงการมองเห็นและตีความในเชิงลึกที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมว่ามีความหมายโดยนัยอย่างไรเพื่อนำข้อมูลที่ได้มาวางแผน แก้ไขปรับปรุงในส่วนของการวางโครงเรื่องของการแสดงและการออกแบบโครงสร้างบทการแสดงใหม่ให้เกิดความชัดเจนมากขึ้น ซึ่งขออธิบายโดยละเอียดดังนี้

1.1 แรงบันดาลใจในการแสดง ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดเรื่องสัญลักษณ์โอมจากการทดลองออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 2 โดยนำมาปรึกษาแลกเปลี่ยนทรรศนะกับผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบการแสดงพบว่า สิ่งเร้าที่เกิดจากมองเห็น (Visual Stimuli) สัญลักษณ์โอมสามารถพัฒนาจนเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะได้ “ซึ่งมีประโยชน์อย่างมากสำหรับนาฏยศิลปินในการออกแบบและแสดงท่าทางที่ได้รับ อิทธิพลมาจากสิ่งเร้าผ่านการมองเห็นด้วยสายตา” (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 52) ซึ่งมีความคิดเห็นตรงกับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงสิ่งเร้าที่เกิดจากการมองรูปสัญลักษณ์โอม ไว้ว่า “สัญลักษณ์โอม ถือเป็น

สัญลักษณ์ที่ดูด้วยตาจะเข้าใจถึงความเป็นสัญลักษณ์แห่งศาสนาพราหมณ์–ฮินดู แต่สิ่งสำคัญของสัญลักษณ์ไม่ได้บ่งบอกความหมายในเชิงลึก แต่จะให้ความหมายแทนสิ่งหนึ่งเพียงแค่เบื้องต้นจากการมองด้วยสายตาเท่านั้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2561) ฉะนั้นผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในงานวิจัยนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากสัญลักษณ์โอมโดยให้ความสำคัญกับรูปของสัญลักษณ์ (From) ที่มองเห็นด้วยตาเปล่ามาเป็นข้อคิดในการออกแบบบทการแสดงในครั้งนี้ โดยมาวิเคราะห์โดยใช้แนวคิดทฤษฎีทางทัศนศิลป์ (Visual Art) มาพัฒนาเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ออกแบบบทการแสดงนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูต่อไป

1.2 การวางโครงเรื่องของการแสดง ผู้วิจัยได้นำรูปของสัญลักษณ์โอมมาวิเคราะห์ด้วยแนวคิดทฤษฎีทางทัศนศิลป์ (Visual Art) พบว่าในสัญลักษณ์โอมประกอบไปด้วย จุด (Dot) เส้นโค้ง (Curve line) พื้นที่ (Space) หลังจากนั้นผู้วิจัยได้นำมาอภิปรายกับผู้เชี่ยวชาญทางด้านทัศนศิลป์หลายท่าน ดังที่ ณวัฒน์ อินทอง ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับมุมมองทางด้านองค์ประกอบทัศนศิลป์ หลังจากที่ทำการมองเห็นสัญลักษณ์โอม ไว้ดังนี้

> เมื่อมองสัญลักษณ์โอมด้วยสายตาพิจารณาพบว่าลักษณะการใช้รูปทรงอิสระ (Free Shape) ที่มีความลื่นไหลต่อเนื่องในการเขียนตัวอักษร และเป็นสัญลักษณ์ที่เป็นตัวอักษรพื้นภาพ (Figure Ground) ในทางทัศนธาตุ (Visual Element) ปรากฏให้เห็นถึงเส้นโค้งที่ให้เกิดรูปทรงที่ให้ความอิสระ ลื่นไหลต่อเนื่อง ลักษณะของปลายแหลมที่คาดว่าเกิดขึ้นจากลักษณะของปลายพู่กันซึ่งให้ความรู้สึก ถึงการกำหนดทิศทางอย่างชัดเจน (ณวัฒน์ อินทอง, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แต่ในมุมมองทางด้านนฤมิตศิลป์หลังจากได้มองเห็นสัญลักษณ์โอมและทำการวิเคราะห์ ถือว่าสัญลักษณ์โอมมีการออกแบบลายเส้นที่มีลักษณะเป็นตัวอักษร ดังที่ สิรดา ไวยาวัจมัย ได้แสดงความคิดเห็นหลังจากที่มองเห็นสัญลักษณ์โอมและได้ตีความในมุมมองของด้านนฤมิตศิลป์ไว้ว่า

> โครงสร้างของอักขระ หรือ ตัวอักษร (Typography) ที่ปรากฏ มีโครงสร้างและส่วนประกอบของตัวอักษร (Typeface Anatomy) ที่มีความเก่าแก่ ประณีตแบบอักษรวิจิตร (Calligraphy) มีเส้นเชื่อมโยงกัน โค้งต่อเนื่องกันอย่างลงตัว แสดงถึงความอ่อนนุ่ม ตั้งแต่บริเวณเริ่มต้นของการสร้างตัวอักษร แสดงถึงการสร้างทิศทาง (Direction) มีการเว้นพื้นที่ (Space) ให้อากาศเลื่อนไหล (Flow) ได้ตลอดทั้งตัวอักษร

เส้นหนาบางให้ความรู้สึกของจังหวะ (Movement) ที่งดงามแต่แข็งแรง และ มั่นคงแต่อ่อนน้อม (สิรดา ไวยาวัจมัย, สัมภาษณ์, 14 มิถุนายน 2561)

การวางโครงเรื่องของผู้วิจัยจากการวิเคราะห์จากข้อมูลดังกล่าว จึงนำเอาลักษณะของลายเส้นในสัญลักษณ์โอม โดยวิเคราะห์จากแนวคิดมุมมองทางด้านองค์ประกอบทัศนศิลป์ (Visual Art) มาเป็นแนวทางสำคัญในการวางโครงเรื่องในการทดลองครั้งนี้

1.3 โครงสร้างบทการแสดง จากการวางโครงเรื่องที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้นำแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์มาเป็นหลักการสำคัญในการวิเคราะห์สัญลักษณ์โอมจากการมองเห็น และพิจารณาแบ่งบทการแสดงออกเป็น 3 องก์ ได้แก่

องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) ได้รับแรงบันดาลใจมาจาก จุด ซึ่งเป็นที่มาของการเกิดเส้น การวาดจุดหลาย ๆ จุดติดกันทำให้เกิดเป็นเส้น มีแนวคิดจินตนาการของการแสดงที่ได้มาจากการเกิดสิ่งมีชีวิตในจักรวาลจนถึงสิ่งมีชีวิตบนโลก เช่น การกำเนิดของดวงดาว การเกิดของมนุษย์ สัตว์บนโลก การเจริญเติบโตของต้นไม้ เป็นต้น มานำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเส้นโค้งที่มีลักษณะคล้ายตัวเลข 3 ที่มีการต่อเนื่องมาจากจุดเริ่มต้น มีการใช้พื้นที่ให้เกิดการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลง การเติบโต การพัฒนา เพื่อเป็นการนำเสนอให้เห็นถึงการเคลื่อนที่จากจุดกลายเป็นเส้นโค้งที่แสดงถึงความลื่นไหล นุ่มนวล เป็นต้น มานำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) ได้รับแรงบันดาลใจมาจากจุดสุดท้ายในสัญลักษณ์โอมหรือเรียกว่าตัวพินทุ ที่แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดของสิ่งมีชีวิตบนโลก และ จักรวาล ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดปรัชญาทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่มีความเชื่อว่าทุกสิ่งที่เกิดขึ้นบนโลกใบนี้สุดท้ายต้องดับสูญไปทางธรรมชาติ มีเกิดต้องมีดับเป็นธรรมดา มานำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

จึงกล่าวได้ว่า ในการทดลองออกแบบบทการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาและนำแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ (Visual Art) มาวิเคราะห์ส่วนประกอบที่ปรากฏบนสัญลักษณ์โอม พบว่าในสัญลักษณ์โอมประกอบไปด้วย จุด (Dot) เส้นโค้ง (Curve Line) ซึ่งมีความแตกต่างจากการออกแบบบทการแสดงในการทดลองครั้งที่ 1 และ 2 ที่ผ่านมา แต่ผู้วิจัยไม่ได้ละเลยข้อคิดและสาระสำคัญที่จากการทดลองที่ผ่านมา หากยังคงนำข้อมูลมาพิจารณาสัญลักษณ์โอมมีที่มามาจากอักขระตัวอักษรเทวนาครี คือ มะ (म) อะ (अ) อุ (उ) มารวมกันจนเกิดเป็นรูป

สัญลักษณ์โอม (ॐ) เป็นสัญญะที่บ่งบอกถึงศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยเฉพาะความเชื่อในลัทธิตรีมูรติ ที่แทนความในสัญลักษณ์โอมเป็นหน้าที่ของ 3 มหาเทพ ได้แก่ ตัวอักษร มะ (म) แทนความหมายถึง พระพรหม ที่มีหน้าที่เป็นผู้สร้าง ตัวอักษร อะ (अ) แทนความหมายถึง พระวิษณุ ที่มีหน้าที่เป็นผู้ปกป้องดูแล และตัวอักษร อุ (उ) แทนความหมายถึง พระศิวะ ที่มีหน้าที่เป็นผู้ทำลายสิ่งที่ไม่ดี ผู้วิจัยจึงได้ทำการออกแบบบทการแสดงในการทดลองครั้งนี้ โดยใช้แนวคิดทางองค์ประกอบทางทัศนศิลป์มาวิเคราะห์และนำมาบูรณาการร่วมกับแนวคิดสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ดังจะขออธิบายอย่างชัดเจนในตารางที่ 4.14 ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.12 ตารางสรุปการออกแบบบทการแสดง ในการทดลองครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่	สัญลักษณ์โอม ที่แบ่งตามแนวคิดทัศนธาตุ ทางทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์	โครงสร้างบทการแสดง		ปรากฏในองก์ที่
		รูปแบบ (Form)	ความหมาย (Content) ที่สอดคล้องในตัวสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของลัทธิตรีมูรติ (ॐ)	
1		จุด	จุดเริ่มต้น นำเสนอในความหมายของตัวอักษร มะ (M) ที่เป็นสัญลักษณ์แทนพระพรหม (Brahma) หมายถึง ผู้สร้าง	1
2		เส้นโค้ง ที่มีลักษณะเป็นเลข 3	นำเส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม มานำเสนอผ่านแนวคิดเส้นโค้งในทฤษฎีทัศนธาตุที่ให้อารมณ์ความรู้สึกการเคลื่อนไหวที่ลื่นไหลอย่างต่อเนื่อง	2
3		เส้นโค้ง	การปกป้องดูแล นำเสนอในความหมายของตัวอักษร อะ (A) ที่เป็นสัญลักษณ์แทนพระวิษณุ (Vishnu) หมายถึง ผู้ปกป้องและดูแล	2
4		จุด (พินทุ)	จุดสิ้นสุด การทำลาย นำเสนอในความหมายของตัวอักษร อะ (A) ที่เป็นสัญลักษณ์แทนพระศิวะ (Shiva) หมายถึง ผู้ทำลาย	3

ดังนั้นสรุปได้ว่าการออกแบบบทการแสดงในการทดลองครั้งที่ 3 นี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์มาใช้ในการวิเคราะห์จุดและลายเส้นที่ปรากฏบนสัญลักษณ์โอม เพื่อเป็นการนำเสนอถึงรูปแบบ (Form) ของสัญลักษณ์โอมให้เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น อีกทั้งได้ตีความหมายจากจุดและลายเส้นที่ทำการวิเคราะห์จากข้อมูลข้างต้นนำมาผนวกกับความหมาย (Content) ตามแนวคิดสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งประกอบด้วยตัวอักษร 3 คำที่แทนถึงหน้าที่ของ 3 มหาเทพ ในลัทธิตรีมูรติ ได้แก่ ตัวอักษร (มะ) แทนถึงพระพรหม (ผู้สร้าง) ตัวอักษร (อะ) แทนถึงพระวิษณุ (ผู้ปกป้องดูแล) และ ตัวอักษร (อุ) แทนถึงพระศิวะ (ผู้ทำลาย) ผู้วิจัยจึงได้แบ่งโครงสร้างบทการแสดงออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) และองก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point)

2. การคัดเลือกนักแสดง

ในการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูที่ผ่านมา พบปัญหาเรื่องนักแสดงในเรื่องของจำนวนที่น้อยเกินไป ทำให้ภาพและองค์ประกอบในการแสดงออกมาไม่สมบูรณ์เท่าที่ควร ผู้วิจัยจึงได้ลองปรับเปลี่ยนเพิ่มจำนวนนักแสดงให้เพิ่มขึ้น ซึ่งมีความสอดคล้องกับทรรศนะของสุรินทร์ เมทะนี ที่ได้ให้ความคิดเห็นไว้ว่า

> นักแสดงที่จะนำมาใช้ในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากสัญลักษณ์โอม ควรมีความจำเป็นในการเพิ่มนักแสดงให้มีจำนวนมากขึ้น เพื่อเป็นการนำเสนอสัญลักษณ์โอมให้ชัดเจนในเรื่องของลายเส้น ที่เป็นแนวคิดในการแสดงครั้งนี้ อีกทั้งควรมีการคัดเลือกนักแสดงที่มีพื้นฐานทักษะทางด้านการเคลื่อนไหวลีลาในทิศทางเดียวกัน อาจต้องทำการฝึกทักษะ ปรับพื้นฐานการเคลื่อนไหวลีลาให้เป็นไปตามผู้วิจัยต้องการก่อนทำการทดลองทุกครั้ง อีกทั้งนักแสดงจะสามารถเข้าใจสัญลักษณ์โอมให้เป็นแนวทางเดียวกันจนสามารถสื่อความหมายของสัญลักษณ์โอมได้เป็นอย่างดี (สุรินทร์ เมทะนี, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2561)

การคัดเลือกนักแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนวิธีการคัดเลือกนักแสดงจากรูปแบบแคสติ้ง (Casting) มาเป็นวิธีการคัดเลือกแบบทรายเอ้าท์ (tryout) โดยผู้วิจัยได้พิจารณานักแสดงจากผู้ที่เคยมีประสบการณ์ในการทำงานร่วมกัน เพื่อสะดวกต่อการเรียนรู้และทำ

ความเข้าใจรูปแบบของการสร้างสรรค์งานของผู้วิจัย อีกทั้งทำให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์บทบาทตรงตามศักยภาพและความสามารถของนักแสดง โดยการทดลองครั้งนี้ได้คัดเลือกนักแสดงเป็นจำนวน 15 คน เพื่อที่จะสามารถนำเสนอเรื่องราวการเคลื่อนไหวลีลาให้มีความสอดคล้องไปกับแนวคิดของตัวสัญลักษณ์โอมผ่านลายเส้นได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกเป็นคุณลักษณะของนักแสดงเป็นพิเศษโดยคัดเลือกผู้ที่มีความตั้งใจ มีความรับผิดชอบ ตรงต่อเวลา เป็นผู้ที่ชอบเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ และมีความเป็นมืออาชีพ สอดคล้องกับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง คุณลักษณะของนักเต้นที่มีคุณภาพไว้ว่า

> นักเต้นที่มีความเป็นศิลปิน (Artistic) เป็นสิ่งที่มีมาตั้งแต่กำเนิด หรือที่เรียกว่าพรสวรรค์ ซึ่งทำให้คนดูน่าดูมากกว่าเพราะนักแสดงที่มีความเป็นศิลปินในตัวเอง (Artistic) จะสามารถทำให้ผู้ชมเกิด ความฉาบซึ้ง การเป็นที่จดจำ และน่าค้นหาระหว่างการแสดง มากกว่าการเต้นโดยใช้เทคนิคเพียงอย่างเดียว การทำตัวแบบน้ำไม่เต็มแก้ว การแสดงความขอบคุณรับฟังความคิดเห็นถือเป็นนักแสดงมืออาชีพ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2561)

จากทรรศนะดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้คัดเลือกนักแสดงผู้ที่ความเป็นศิลปินควบคู่ไปกับผู้ที่มีทักษะทางนาฏยศิลป์สามารถแสดงการเคลื่อนไหวลีลาร่วมกับการแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้เป็นอย่างดี เพื่อทำให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม สามารถถ่ายทอดสื่อสารเรื่องราวต่าง ๆ เพื่อเป็นที่น่าตรึงตาตรึงใจให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี โดยเพศสภาพผู้วิจัยเลือกใช้ คือ ใช้ผสมผสานกันระหว่างนักแสดงผู้ชาย นักแสดงผู้หญิง และนักแสดงที่เป็นเพศที่สาม ซึ่งแสดงให้เห็นเรื่องราวของสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู เป็นเรื่องความศรัทธาของบุคคลทุกเพศสภาพ ที่ไม่ได้เจาะจงการนับถือสัญลักษณ์โอมเป็นเรื่องของเฉพาะว่าเป็นของเพศใดเพศหนึ่ง สอดคล้องกับทรรศนะของ ธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายในงานวิจัยเรื่อง“นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ได้มีการกำหนดลักษณะของนักแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> ในการแสดงเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” มีการใช้นักแสดงเพื่อแสดงให้เห็นว่าแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาเป็นเรื่องที่สัมพันธ์กับบุคคลไม่จำกัดเพศ และในด้านพระพุทธศาสนาก็ไม่ได้จำกัดผู้ที่นับถือหรือมีความเลื่อมใสศรัทธาเช่นเดียวกัน (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 158)

ดังนั้นการคัดเลือกนักแสดงในการทดลองครั้งที่ 3 ผู้วิจัยจึงได้พิจารณาเพิ่มจำนวนนักแสดงในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ครั้งนี้เป็นจำนวน 15 คน โดยมีการมีคัดเลือกจากผู้ที่มีความเป็นศิลปิน (Artistic) ควบคู่ไปกับความสามารถทางด้านทักษะด้านนาฏยศิลป์เฉพาะทางที่มีความหลากหลาย เช่น ทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก ทางด้านนาฏยศิลป์อินเดีย ทางด้านการแสดง ทางด้านการร้องเพลง ทางด้านการเล่นดนตรี รวมถึงผู้ที่เคยมีประสบการณ์ตรงสำหรับผู้ที่เคยประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เพื่อให้การออกแบบครั้งนี้เกิดภาพของสัญลักษณ์โอมให้เกิดความชัดเจนและมีความหลากหลายทางความเคลื่อนไหวลีลามากยิ่งขึ้น สิ่งสำคัญในการคัดเลือกนักแสดงครั้งนี้ คือ ผู้วิจัยได้คัดเลือกจากการทรายเอ้าท์ (Tryout) คัดเลือกนักแสดงผู้ที่มีความรับผิดชอบ ขยัน ชอบเรียนรู้สิ่งใหม่อยู่เสมอ ซึ่งจะทำให้การบริหารการจัดการในส่วนของการซ้อมการแสดงสัมฤทธิ์ผลและมีประสิทธิภาพ อีกทั้งผู้วิจัยได้ใช้นักแสดงผู้ชาย นักแสดงผู้หญิง และนักแสดงเพศที่สาม เพื่อแสดงให้เห็นถึงแนวความคิดเรื่องความเชื่อ ผู้ที่นับถือศรัทธาต่อสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นเรื่องที่มีความสัมพันธ์กับบุคคลไม่จำกัดทางเพศ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.13 ตารางประวัติและรายชื่อนักแสดง การทดลองครั้งที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพนักแสดง	ชื่อ-สกุล อาชีพ สังกัด	การศึกษาและความสามารถ
	กนกฉัตร มรรยาทอ่อน ดารานักแสดง นักร้อง	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ - ร้องเพลง เล่นกีต้าร์ นักกีฬาลีลาศ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
	กมลพชร ชฎากิจ นักแสดงอิสระ	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - คณะมนุษย์ศาสตร์และ ศึกษาศาสตร์ สาขานาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยปทุมธานี - การแสดง นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
	จิรภัทร ศรีสำราญ นิสิต สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ	กำลังศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ - นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.13 ตารางประวัติและรายชื่อนักแสดง การทดลองครั้งที่ 3 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพนักแสดง	ชื่อ-สกุล อาชีพ สังกัด	การศึกษาและความสามารถ
	สิทธิชัย สาจันนึก นิสิต สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ	กำลังศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ - นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
	ธรรมทัศน์ แก้วพระเกียรติ์ นักแสดงอิสระ	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร วิโรฒ - นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทย
	อัญชิษฐา ทิพยาธร นิสิต สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ	กำลังศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ - นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

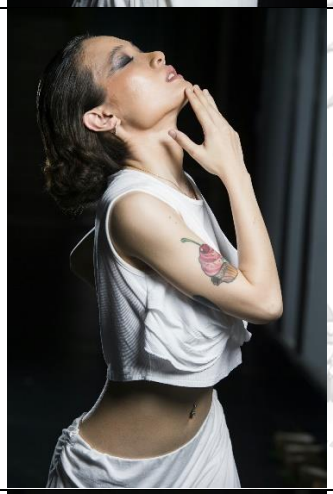
ตารางที่ 4.13 ตารางประวัติและรายชื่อนักแสดง การทดลองครั้งที่ 3 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพนักแสดง	ชื่อ-สกุล อาชีพ สังกัด	การศึกษาและความสามารถ
	ณัฐธิดา จิตรบรรจง พนักงานฝ่ายบุคคล วิทยาลัยนวัตกรรม สื่อสารมวลชนมหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ - นาฏยศิลป์ไทย ร้องเพลง
	พนิดา เวชวิชาการโลหะ นักแสดงอิสระ	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร วิโรฒ - Hip Hop นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
	มธุรดา สุขสุด นักแสดงอิสระ	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขาศิลปะการแสดงศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ - นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

ตารางที่ 4.13 ตารางประวัติและรายชื่อนักแสดง การทดลองครั้งที่ 3 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพนักแสดง	ชื่อ-สกุล อาชีพ สังกัด	การศึกษาและความสามารถ
	วรรณกร พันธุ์จบสิงห์ นิสิต สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ	กำลังศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ - นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ยิมนาสติก
	กัญญาพัชร สีเที่ยงธรรม นักแสดงอิสระ	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ - ยิมนาสติก นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
	ธนิสร เรืองบุญ ผู้ออกแบบการแสดง โรงละครโครอสเซี่ยมโชว์ พัทยา	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - ภาควิชา นาฏยดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิต พัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม - นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.13 ตารางประวัติและรายชื่อนักแสดง การทดลองครั้งที่ 3 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

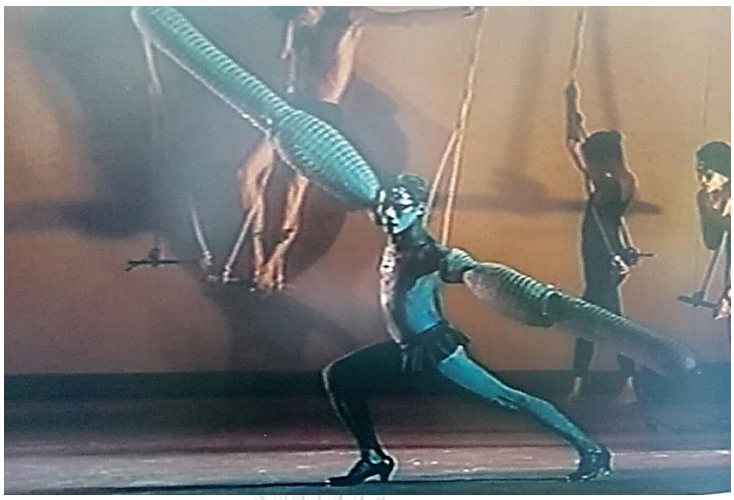
ภาพนักแสดง	ชื่อ-สกุล อาชีพ สังกัด	การศึกษาและความสามารถ
	Sarinya Emradee Indian Dancer	Kuchipudi at Shambhavi School of Bangalore India and Kathakali at Kathakali Kudiyatham Center Kerala Trivandum India
	ศุภสุตา ศุภาลัยวัฒน์นิสิต สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	กำลังศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย - บัลเลต์ (Ballet) นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ยิมนาสติก
	ณัฐศรัณย์ ทองคำ ผู้ฝึกสอนนักกีฬาลีลาศ	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ - ลีลาศ นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 3

3.1 การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้ทำการปรึกษาแลกเปลี่ยนทรรศนะกับผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ พบว่า “แนวคิดการสร้างสรรค์งานในรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) เป็นวิธีการนำเอาเรื่องหรือ สิ่งที่ไม่สามารถเข้ากันได้เข้ามาอยู่ร่วมกันได้ จนเกิดงานที่สร้างสรรค์ใหม่ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน เช่น การนำเอาเรื่องราวของวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายแตกต่างกันมาออกแบบให้อยู่ร่วมกันโดยนำเสนอเข้าไปอยู่ในเนื้องานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2561) ผู้วิจัยจึงได้แนวทางในการเคลื่อนไหวลีลาในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) มาออกแบบในการทดลองครั้งที่ 3 โดยการนำเอานาฏยลักษณ์ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์อินเดียเป็นแนวทางในการออกแบบมาผสมผสานกับการใช้ทักษะนาฏยศิลป์ทางตะวันตก เช่น การหมุน (Turn) การเคลื่อนไหวด้วยการทรงตัวความสมดุล (Symmetry) จากความคิดเห็นดังกล่าวสอดคล้องกับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ที่กล่าวถึงการเคลื่อนไหวร่างกายโดยใช้หลักแนวความคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ที่กล่าวไว้ว่า

> นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) จะให้ความสำคัญกับสิ่งที่แตกต่าง คลุมเครือระหว่างสิ่งของ วัตถุ ดนตรี เครื่องแต่งกาย วัฒนธรรมประเพณี หรือรูปแบบการเต้นประเภทต่าง ๆ ที่แตกต่างกันคนละทวีปสามารถนำมารวมและจัดวางรวมกันทำให้เกิดงานสร้างสรรค์งานใหม่ขึ้น โดยไม่คำนึงถึงความกลมกลืน เช่น การใช้เครื่องดนตรีของชาติหนึ่งนำมาเสนอให้นักแสดงอีกชาติหนึ่งประกอบ ทำการแสดง ดังนั้นงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จึงปฏิเสธอุดมการณ์คติความเชื่อแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) โดยไม่เน้นความกลมกลืน (Harmony) กับ ความชัดเจน (Clarify) และต้องเป็นงานสร้างสรรค์สิ่งที่เกิดขึ้นใหม่อย่างมีความหมาย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2561)



ภาพที่ 4.2 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เรื่อง “Craft”
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

จากทรรศนะข้างต้นรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เป็นการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ให้เกิดแปลกใหม่ที่มีความน่าสนใจสอดคล้องกับทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายไว้นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่า

> วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) เป็นการพัฒนามาจากอากัปกิริยาในชีวิตประจำวันมาออกแบบการเคลื่อนไหวลีลา หรือวิธีการนำนาฏยศิลป์ในวัฒนธรรมตะวันตกดึงแนวคิดของนาฏยศิลปินชาวตะวันตกมาเป็นแนวทางในการออกแบบโดยการนำนาฏยลักษณ์ท่าทางของนาฏยศิลป์ตะวันออกมาทำให้เกิดการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ที่มีความแปลกใหม่และมีความน่าสนใจ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561)

ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาผลงานของนาฏยศิลปินที่ออกแบบการแสดงโดยใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรม คือ อาครัมคาน (Akram Khan) เห็นได้ชัดจากการแสดงเรื่องคาส (Kaash) ในปีค.ศ. 2002 เป็นการแสดงที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการทำลายล้างของพระศิวะมหาเทพในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู วิธีการเคลื่อนไหวของการแสดงเรื่องนี้มีลักษณะที่หลีกหนีการเคลื่อนไหวลีลาในรูปแบบดั้งเดิม มีการใช้แรงเหวี่ยง การหมุน การเคลื่อนที่ด้วยความเร็วและรุนแรงของร่างกาย มาผสมผสานกับการเต้นของนาฏยศิลป์อินเดีย ประเภทกถัก (Kathak) มีการใช้ภาษามือ (Hand Movement) การตบเท้าที่มีความเร็วสูง (Foot Work) แต่นำมาลดทอนจังหวะ ปรับเปลี่ยนโครงสร้างของท่าทางความเป็นแบบแผน มีการเต้นท่าที่ซ้ำ ๆ เพื่อต้องการสื่อให้เห็นถึงการทำลายล้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำให้งานสร้างสรรค์งานชิ้นนี้เหลือไว้เพียงหัวใจของลีลาท่าทางที่สำคัญสำหรับการเคลื่อนไหวของร่างกายที่เน้นการสื่อสารอย่างเรียบง่าย การแสดงจึงมีความแปลกใหม่ของการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมทางตะวันตกและตะวันออกได้อย่างลงตัว

เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการออกแบบลีลาจากผลงานเรื่องคลาส (Kaash) ของอาครัมคาน มาผนวกกับการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ซึ่งเป็นผู้บุกเบิกการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่สะท้อนปรัชญาและศาสนา ศีลธรรมจรรยาและการนำสัญลักษณ์ทางศาสนามาเป็นสื่อเพื่อแสดงออกเรื่องราวผ่านงานจิตรกรรม ดังที่ สุวัฒน์ แสนขัติ ได้ทำการสัมภาษณ์จากถวัลย์ ดัชนี เกี่ยวกับเอกลักษณ์ของผลงานจิตรกรรมที่สะท้อนถึงปรัชญาและศาสนาไว้ว่า

> การนำสัญลักษณ์ทางศาสนามาเป็นสื่อเพื่อแสดงออกเรื่องราวผ่านงานจิตรกรรม ทำให้เกิดแนวทางการสร้างสรรค์ที่บ่งบอกเอกลักษณ์ความเป็นไทยและความเป็นตะวันออกได้เป็นอย่างดี ด้วยเทคนิคเฉพาะตัวในการใช้ฝีแปรงและการแรงเงาที่สะท้อนอารมณ์ภายในออกมาอย่างเต็มเปี่ยม แต่ภายใต้ความน่าเกรงขามดังกล่าวกลับแฝงไปด้วยคติธรรมและข้อคิด ลายเส้นในภาพวาดที่ให้ความรู้สึกประทับใจ ด้วยเทคนิคอิมเพรสซั่นนิสม์ (Impressionism) ทำให้ภาพวาดเกิดมีอารมณ์ความรู้สึก โดยถ่ายทอดมาจากศิลปินสู่ภาพวาด เรื่องราวแฝงความหมายและพลังในการสร้างจุดเด่นโดยการเน้นเรื่องของอภิปรัชญาและศาสนาในแง่มนุษยธรรม โดยเป็นการถ่ายทอดลายเส้นจากความรู้สึกและอารมณ์ออกมาผ่านภาพวาด (สุวัฒน์ แสนขัติ, 2554: 11-12)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจหลังจากได้ชมภาพวาดของอาจารย์ถวัลย์ ดัชนี ที่แสดงให้เห็นถึงลายเส้นที่เกิดจาดการตวัดฝีแปรงโดยใช้เทคนิคอิมเพรสซั่นนิสม์ (Impressionism) อย่างฉับพลันและรวดเร็วทำให้ภาพเกิดความคมชัดแสดงให้เห็นถึงพลังที่ถ่ายทอดเรื่องราวผ่านลายเส้น จากข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยจึงมีความสนใจนำลีลาท่าทางจากการตวัดฝีแปรงมาบูรณาการกับการเคลื่อนไหวลีลาให้ปรากฏในการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 1 เพื่อสื่อถึงการวาดเส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม อีกทั้งลีลาการตวัดฝีแปรงยังแสดงให้เห็นถึงทิศทาง การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีพลัง แสดงให้เห็นถึงการบูรณาการแนวคิดของทัศนศิลป์มาออกแบบเป็นลีลาทางด้านนาฏยศิลป์ทำให้เกิดผลงานที่มีความแปลกใหม่อย่างสร้างสรรค์

ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีเหตุผลในการนำแนวคิดพหุวัฒนธรรมมาบูรณาการกับการใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ ได้แก่ นาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์

มาออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาที่ผสมผสานกับการใช้ทักษะนาฏยศิลป์ทางตะวันตกและนาฏยศิลป์อินเดีย เนื่องจากสัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์แทนความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งมีที่มาการกำเนิดมาจากแทบเอเชีย ส่วนวิธีการสร้างสรรค์ได้นำวิธีการรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่เป็นแนวคิดมาจากแทบตะวันตกมาเป็นหลักในการออกแบบลีลา สำหรับการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ในการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในองก์ 1 องก์ 2 และองก์ 3 โดยการนำวัฒนธรรมหรือแนวคิดจากตะวันตกและตะวันออกมาผสมผสานเพื่อให้เป็นการมุ่งหาวิธีการออกแบบเคลื่อนไหวลีลาให้มีความหลากหลายโดยมาจากนาฏยลักษณ์ทั้งสองวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน โดยได้ทำการใช้คุณลักษณะทางด้านกระบวนการคิดสร้างสรรค์มาเป็นแนวทางในการค้นหาท่าทางการเคลื่อนไหวลีลาที่เกิดความลงตัว ความแปลกใหม่และความเป็นไปได้

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้นำแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์มาเป็นแนวทางในการออกแบบบทการแสดงแล้ว จึงเกิดความคิดสร้างสรรค์นำเสนอรูปแบบการแสดงเป็นภาพ ๆ ที่ได้จากการวิเคราะห์และรวบรวมข้อมูลในบทที่ 2 เนื่องจากภาพที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมมีเป็นจำนวนมากที่ต้องการมานำเสนอจึงเลือกใช้หลักการองค์ประกอบทัศนศิลป์วิธีการเรียงร้อยภาพตามแนวคิดการปะติดภาพ (Collage) มาประยุกต์ใช้ในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ครั้งนี้ ดังที่ ณวัฒน์ อินทองได้ให้ทรรศนะถึงแนวคิดทางการปะติดภาพ ไว้ว่า

> การปะติดภาพ (Collage) มีความน่าสนใจของเทนิคคอลลาจหรือตัดแปะ คือ การนำภาพที่มีแหล่งที่มาทีแตกต่างกันหรือต่างชนิดกันเช่น ภาพวาด ด้วยมือคน ภาพถ่าย หรือภาพที่สร้างจากคอมพิวเตอร์ มาประกอบสร้างขึ้นเป็นภาพใหม่ ไม่ว่าจะเป็นภาพที่สื่อความหมายได้ชัดเจน หรือภาพที่นำเสนอในแง่ อารมณ์และลีลา (Mood & Tone) เนื้อหาทางภาพเหล่านั้นที่นำมาใช้ก็จะมีความหมายและหน้าที่ในตัวมันเอง และเมื่อนำมาประกอบรวมกัน ยิ่งทำให้เกิดพื้นผิวของความหมายใหม่ที่น่าสนใจบนชิ้นงาน (ณวัฒน์ อินทอง, สัมภาษณ์, 4 ตุลาคม 2561)

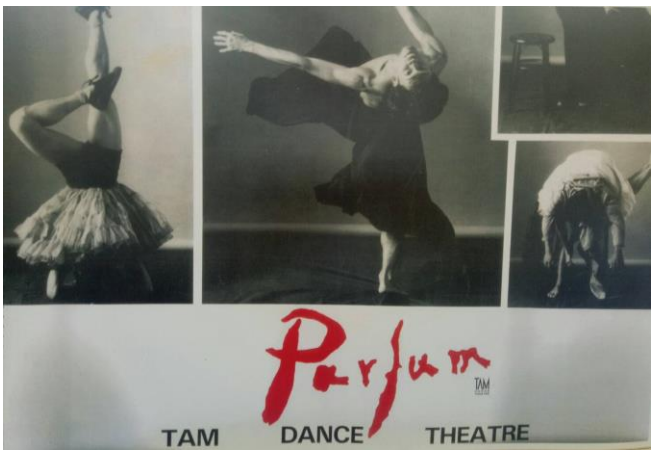
ผู้วิจัยจึงได้ไปศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการปะติดภาพในมุมมองของการออกแบบกราฟิกเพิ่มเติมเพราะว่าสัญลักษณ์โอมถือเป็นสัญลักษณ์ที่มีกำเนิดมาจากตัวอักษรและในปัจจุบันสัญลักษณ์โอมถูกพัฒนาในวงการกราฟิกเป็นอย่างมาก ดังที่ สิรดา ไวยาวัจมัย ได้ให้ทรรศนะถึงแนวคิดทางการออกแบบคอลลาจไว้ในงานออกแบบกราฟิกไว้ว่า

> งานคอลลาจ (Collage) ที่เป็นแนวคิดในด้านกราฟิก เป็นการสร้างงานแบบปะติด เพื่อสื่อสาร เนื้อหาบางอย่าง เกี่ยวข้องกับหัวใจหัก 3 อย่าง ได้แก่

1) เรื่องราวเก่า/ความสนใจ 2) จัดวางอย่างสร้างสรรค์ (Creative Layout) 3) นำเสนอให้ดึงดูดด้วยความน่าหลงใหล (Passion Impact) โดย การสร้างงานแนวนี้มีเสน่ห์อย่างล้ำลึกในการแสดงออกถึงการรังสรรค์ของศิลปิน ผ่านความเชื่อ ความคิดและทัศนคติที่แรงกล้าต่อสิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจ มักจะกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกสิ่งเร้าของศิลปินให้เกิดความงามแบบ "สวยงามด้วยความบังเอิญอย่างเป็นธรรมชาติ" การสื่อสารหรือถ่ายทอดในรูปแบบคอลลาจ มักจะนำกลิ่นอายของความเก่าแก่ ประวัติศาสตร์ หรือความเชื่อที่มีความรู้สึกเชื่อมโยงกันของผู้คนกับสิ่ง ๆ นั้น มาเล่าใหม่อย่างเร้าใจ เน้นการส่งผ่านแนวคิดที่น่าทึ่ง น่าค้นหา ของศิลปินผู้สร้างสรรค์สู่ผู้ชมงานถ่ายทอดแบบเหนือธรรมชาติโดยใช้รูปแบบการจัดองค์ประกอบของศิลปะให้สอดคล้องกันเป็นรูปแบบใหม่สามารถช่วยกระตุ้นต่อมความสนใจอยากค้นหาความหมายได้ (สิรดา ไวยาวัจมัย, สัมภาษณ์, 7 ตุลาคม 2561)

ฉะนั้นผู้วิจัยจึงได้ศึกษาหาข้อมูลผลงานของนาฏยศิลปินที่ใช้แนวคิดการปะติดภาพในงานนาฏยศิลป์ที่มีความแปลกใหม่และน่าสนใจดังที่ผลงานของ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ใช้แนวคิดการปะติดภาพในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ชุดปาร์ฟูม ที่นำเสนอภาพของผู้หญิง เช่น ผู้หญิงท้องไร่ท้องนา กสิกร ลูกสาวสอนเดินเกิดเป็นวงจรผู้หญิง ผู้หญิงก้านแล้ว ผู้หญิงที่ถูกทีบจากสังคม โดยเอาภาพเกี่ยวกับผู้หญิงมาต่อกัน แต่เรื่องราวของภาพไม่ต่อกัน โดยมีรายละเอียดดังนี้

การปะติดภาพ (Collage) เป็นวิธีการนำแนวคิดทางทัศนศิลป์มาประยุกต์ใช้ในออกแบบจัดภาพประกอบการแสดง โดยไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องราวที่ต่อเนื่องหรือเชื่อมติดกัน แต่ภาพที่เสนอจะต้องแสดงให้เห็นอะไรตามจุดประสงค์ของผู้ออกแบบการแสดง หรือ อาจจะใช้เรื่องราวเป็นที่เป็น (Story board) ด้วยก็ได้ เช่น นำเอาภาพมาปะติดภาพหลาย ๆ ภาพที่เกี่ยวกับผู้หญิงมาต่อกัน เป็นต้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)



ภาพที่ 4.3 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์ เรื่อง ปาร์ฟูม (Parfum)
ที่ใช้แนวคิดการปะติดภาพ (Collage) มาออกแบบการแสดง
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

จากข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้นำวิธีการทางการปะติดภาพ (Collage) มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู โดยผู้วิจัยได้ใช้ภาพที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมมานำเสนอการปะติดภาพในหลักการเดียวกันกับวิธีการออกแบบทางทัศนศิลป์ ให้มีความสอดคล้องกับภาพการแสดงตามบทการแสดง ได้แก่ จุดกำเนิด เส้นโค้ง และจุดสิ้นสุด มานำเสนอเป็นภาพ ดังมีรายละเอียดในตารางที่ 4.14 ต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

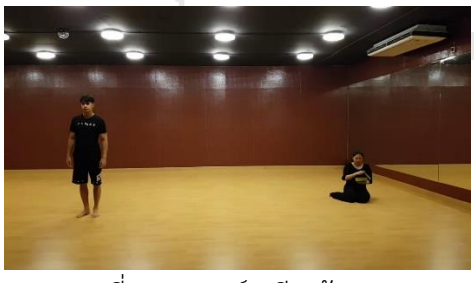
ตารางที่ 4.14 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
1	 ภาพที่ 1 การบูชาอารตีหรือบูชาไฟ 	เป็นลีลาของการอารตีไฟ หรือ การบูชาไฟในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นพิธีกรรมสำคัญซึ่งจะต้องทำก่อนเริ่มทำการบูชาพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยมีการจุดไฟบนถาดอารตี หลังจากนั้นทำการวนไฟพร้อมเขย่ากระดิ่งในเวลาเดียวกัน วนเป็นวงกลมตามเข็มนาฬิกา จำนวน 3 รอบ เปลวไฟในตะเกียงเมื่อทำการจุดไฟแล้วเปรียบได้กับจุดกำเนิด จุดเริ่มต้น ซึ่งถือเป็นท่าทางมาจากการทำพิธีกรรมในชีวิตประจำวันของชาวฮินดู และการบูชาอารตีถือเป็นขั้นตอนแรกก่อนเริ่มพิธีกรรม
1	 ภาพที่ 2 การเจิมหน้าผาก	เป็นการทำลีลาท่าการเจิมบริเวณตรงกลางหน้าผาก ด้วยการนำนิ้วนางข้างขวาจุ่มผงเจิมในถาดอารตี จากนั้นเริ่มเจิมบริเวณจุดตรงกลางหน้าผาก หลังจากนั้นทำการลากเส้นจากที่จุดไว้ให้เป็นเส้นบริเวณเหนือขึ้นจากตำแหน่งที่ทำการจุด จาก 2 ภาพที่ปรากฏนี้แสดงให้เห็นถึงจุดกำเนิดที่ทำให้เกิดเส้น ด้วยท่าทางมาจากพิธีการทำอารตีไฟ และการเจิมกลางหน้าผาก ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการเริ่มต้นประกอบพิธีในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เพื่อเป็นการสื่อสารต่อเทพเจ้าและเพื่อความเป็นสิริมงคลของผู้เข้าร่วมในพิธี

ตารางที่ 4.14 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
1	 ภาพที่ 3 การวาดจุด	เป็นการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวที่มาจากการวาดเส้นตามแนวความคิดทางทัศนศิลป์ มาประยุกต์ใช้ในการออกแบบลีลา โดยเริ่มต้นจากการวาดจุด ซึ่งเป็นการเริ่มต้นวาดตัวอักษร มะ (M) ที่หมายถึงจุดกำเนิดและการเริ่มต้น อีกทั้งผู้วิจัยได้ทำการออกแบบลีลาการวาดด้วยท่าทางจากภาษามือ (มุทรา) ที่พบในศาสตร์แห่งโยคะที่ถือเป็นสัญลักษณ์แห่งร่างกายและจิตวิญญาณรวมกันเป็นหนึ่ง เพื่อแสดงให้เห็นถึงการนำท่าทางการวาดจุดมาผสมผสานกับท่วงท่าของนาฏยศิลป์อินเดีย ในรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
1	 ภาพที่ 4 การวอร์มเสียงร้องเพลงด้วยคำว่า มะ อะ อุ	เป็นการนำเสนอภาพการบริกรรมเสียง มะ อะ อุ โดยการเปล่งเสียงด้วยเทคนิคการร้องเพลงด้วยวิธีการเปล่งเสียงสั้น(Staccato) ผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอภาพสิ่งแรกเริ่มก่อนการร้องเพลงคือการวอร์มเสียง (Vocal Exercise for Sigers) คือ การฝึกทักษะเปิดกระบังลมออกเสียงถึงจะมีความพุ่งออกมาได้ เนื่องจากสัญลักษณ์โอมมีกำเนิดมาจากเสียงโอมก่อนและถูกพัฒนามาเป็นสัญลักษณ์โอมในปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ดังตารางที่ 4.14 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) นำเสนอภาพที่มีความหมายและเกี่ยวข้องกับจุดเริ่มต้นของสัญลักษณ์โอม จากแนวคิดเรื่องค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม และนำมาบูรณาการกับแนวคิดสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยมีจำนวนทั้งหมด 4 ภาพ ได้แก่ 1) ภาพการจุดไฟในพิธีกรรมการบูชาอารตี 2) ภาพวิธีการเจิมจุดกลางหน้าผาก 3) ภาพวิธีการวาดจุดในแนวคิดทางทัศนศิลป์ 4) ภาพวิธีการเปล่งเสียงเทคนิคก่อนการร้องเพลง ด้วยการบริกรรมด้วยคำว่า มะ อุ อะ และสิ้นสุดด้วยคำว่า “โอม” ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ที่ได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตการณ์ภาคสนามในเทวสถานพราหมณ์-ฮินดู ทั้งในประเทศไทยและในประเทศอินเดีย โดยนักแสดงเริ่มต้นจากเดินอย่างสงบเข้ามาทำพิธีบูชาอารตีไฟและภาพการเจิมบริเวณตรงกลางเวที เพื่อต้องการสื่อให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ภาพที่ 2 การวาดจุด เป็นการออกแบบเคลื่อนไหวที่มาจากการวาดเส้นตามแนวความคิดทางทัศนศิลป์ มาประยุกต์ใช้ในการออกแบบลีลา โดยเริ่มต้นจากการวาดจุด ซึ่งเป็นการเริ่มต้นวาดตัวอักษร มะ (M) ที่หมายถึงจุดกำเนิดและการเริ่มต้น สอดคล้องกับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี กล่าวไว้ว่า “การนำเทคนิคการปะติดภาพมาใช้ในการเรียงร้อยภาพการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องกับจุดเริ่มต้นควรให้มีความสอดคล้องกับความหมายตัวอักษร ตัวมะ (M) พอดีนั้นสามารถใช้ทฤษฎีทางทัศนศิลป์มาออกแบบลีลา ซึ่งจะทำให้เห็นภาพการจุดที่ชัดเจนและความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561) ผู้วิจัยจึงได้นำการวาดจุดมาสร้างสรรค์ลีลาที่เริ่มต้นจากท่าทางการวาดด้วยท่าทางจากภาษามือ (มุทรา) ของนาฏยศิลป์อินเดียและปรากฏท่าทางในศาสตร์แห่งโยคะที่ความหมายถึงศูนย์รวมแห่งสมาธิ ซึ่งถือเป็นการออกแบบลีลาในรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ภาพที่ 4 ภาพวิธีการเปล่งเสียงเทคนิคก่อนการร้องเพลง ด้วยการบริกรรมด้วยคำว่า มะ อุ อะ และสิ้นสุดด้วยคำว่า “โอม” เสียงโอมจะเปล่งและมีพลังได้นั้นจะต้องทำการฝึกลมหายใจให้แข็งแรง ซึ่งมีความสอดคล้องกับเทคนิคหลักการเริ่มต้นร้องเพลงเรียกว่า วิธีการเปล่งเสียงแบบสั้น (Staccato) เป็นการฝึกทักษะเปิดกระบังลมออกเสียงถึงจะมีความพุ่งออกมาได้ เนื่องจากสัญลักษณ์โอมเป็นสัญญะที่มีกำเนิดมาจากเสียงและจึงพัฒนามาเป็นสัญลักษณ์โอมที่เป็นตัวอักษรในปัจจุบัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับทรรศนะของบัณฑิตพราหณ์มานาถ ดิวเวดิ (Pandit Brahmanand Dwivedi) กล่าวไว้ว่า

> การบริกรรมหรือการปวารนาเสียงโอมพลังแห่งจักรวาลนั้น จะต้องเริ่มต้นจากฝึกพลังลมปราณให้แข็งแรงโดยการเปล่งเสียงคำว่า มะ อะ อุ ด้วยวิธีการออกเสียงสั้น ๆ ทำซ้ำจนเกิดความชำนาญจึงค่อยฝึกเปล่งเสียงให้ลากยาวขึ้น หลังจากนั้นจึงค่อย

> เปล่งเสียงเป็นคำว่า โอม เสียงโอมที่เสถียรนั้นถือเป็นพลังจากการสั่นสะเทือนของเสียง (Vibration) นั่นเอง (บัณฑิตพราหมณ์มานาถ ดิวเวดิ, สัมภาษณ์, 17 ตุลาคม 2561)

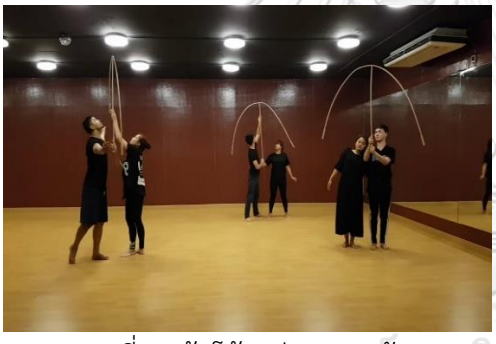
จากข้อความดังกล่าวเสียงจึงเป็นสำคัญของสัญลักษณ์โอม เปรียบได้กับการกำเนิดของสิ่งมีชีวิตของจักรวาล จากเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการนำวิธีการเปล่งเสียงมาออกแบบเป็นการแสดงในการทดลองครั้งนี้ ซึ่งมีสอดคล้องกับผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี ในการออกแบบให้นักแสดงเปล่งเสียงดังนี้

> ในผลงานเรื่อง “เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ (Dance Laboratory: Back and Front in Dance) เป็นการนำเสนอเรื่องราวภาพเบื้องหลังการซ้อมเต้นก่อนปรากฏตัวต่อหน้าผู้ชม เป็นการแสดงในรูปแบบด๊านซ์เธียเตอร์ (Dance Theatre) มีการเต้นหลากหลายรูปแบบ เพื่อเป็นการเทิดทูนถึงความดีงามของนาฏยศิลปินในอดีต จึงได้มีการออกแบบการแสดงโดยให้นักแสดงด้วยวิธีการนับตัวเลข 1 12 123 1234 ในขณะทำการแสดง ซ้ำไปซ้ำมา เพื่อแสดงถึงเวลาในการเป็นนักแสดงที่กำลังใกล้จะหมด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2561)

ผู้วิจัยจึงได้จุดประกายวิธีคิดการเปล่งเสียงนี้มาประยุกต์ใช้ในการออกแบบลีลาในภาพที่ 4 ในการเปล่งเสียงคำว่า มะ อะ อุ และสิ้นสุดด้วยคำว่า “โอม” ผ่านเทคนิคก่อนการร้องเพลง ซึ่งจะอธิบายรายละเอียดเพิ่มเติมในการออกแบบเสียงครั้งที่ 3 ในลำดับต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.15 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล
(The Curve of Protection)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
2	 ภาพที่ 1 การตวัดฝีแปรง	นักแสดงเคลื่อนไหวด้วยลีลาท่าทางผ่านสรีระทางร่างกายออกมาเป็นเส้นโค้งด้วยวิธีการเชื่อมต่อโดยการนำแนวคิดการตวัดฝีแปรง ด้วยเทคนิคอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) และใช้แนวคิดเลข 3 มาเป็นแนวทางกำหนดจำนวนนักแสดง 3 คน
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้อง	เป็นการเคลื่อนไหวลีลาที่แสดงถึงเส้นโค้งที่มีความหมายถึงการปกป้องดูแล โดยภาพที่ 2 ใช้แนวคิดสัญลักษณ์มาออกเป็นมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากร่ม ซึ่งมีลักษณะเป็นเส้นโค้งและยังสอดคล้องกับความหมายที่แสดงให้เห็นถึงการปกป้องดูแล
2	 ภาพที่ 3 นารายณ์บรรทมสินธุ์	ภาพนารายณ์นารายณ์บรรทมสินธุ์ เป็นการเคลื่อนไหวลีลามาประกอบสร้างเป็นภาพนี้เพื่อสื่อถึงพระวิษณุหรือพระนารายณ์ เทพแห่งการปกป้องดูแล ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากรูปปั้นองค์เทวรูป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังตารางที่ 4.15 เป็นขั้นตอนในการออกแบบการแสดงในองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเส้นโค้งปรากฏในสัญลักษณ์โอมมีความต่อเนื่องมาจากจุดเริ่มต้น เส้นโค้งตามหลักแนวคิดทางทัศนธาตุขององค์ประกอบศิลป์จะแสดงให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึก ลื่นไหล ต่อเนื่อง นุ่มนวล เป็นต้น ในองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล มีภาพในการแสดงจำนวนทั้งหมด 3 ภาพ ได้แก่ 1) การตวัดฝีแปรง 2) ภาพเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล และ 3) ภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์ โดยภาพที่ 1 ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจหลังจากได้ไปชมภาพถวัลย์ ดัชนี ที่มีการใช้เทคนิคการวาดภาพในแบบ อิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) โดยใช้ลีลาการตวัดฝีแปรง ด้วยความรวดเร็วทำให้ภาพเกิดความคมชัดของลายเส้น ซึ่งในการทำวิจัยในครั้งนี้ได้ให้ความสำคัญกับการนำแนวคิดทัศนศิลป์ในการวิเคราะห์ลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม เหตุผลที่กล่าวมาจึงทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการนำวิธีการตวัดแปรงแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) มาออกแบบลีลาในภาพนี้ ในส่วนของภาพที่ 2 ผู้วิจัยนำเสนอถึงเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล โดยได้รับแรงบันดาลใจจากลักษณะทางกายภาพและคุณสมบัติของร่ม ที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้งและยังให้คุณประโยชน์ช่วยปกป้องจากแสงแดดและป้องกันการเปียกน้ำฝนมาออกแบบลีลาเชื่อมโยงกับการออกแบบอุปกรณ์โดยใช้แนวคิดสัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ ซึ่งสอดคล้องกับความหมายที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมในตัวอักษร อะ (A) ที่เป็นสัญลักษณ์แทนพระวิษณุ (Vishnu) หมายถึง ผู้ปกป้องและดูแลจักรวาล จึงเกิดเป็นภาพที่ 3 นารายณ์บรรทมสินธุ์ ซึ่งตรงกับความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู คือ การสงบสุข อุดมสมบูรณ์ จากการปกป้องดูแลของพระนารายณ์หรือพระวิษณุ พบเห็นอย่างชัดเจนในความเชื่อของตรีมูรติที่อธิบายลายละเอียดไว้ในบทที่ 2 ซึ่งจะให้ความสำคัญกับความเชื่อเลข 3 ที่หมายถึงพลังแห่ง 3 มหาเทพ ดังมุมมองของนรีรัตน์ พินิจธนสาร ได้แสดงความคิดเห็นจากสิ่งเร้าจากการมองสัญลักษณ์โอมด้วยตาเปล่าไว้ว่า ได้ให้ความคิดเห็นไว้ว่า

> สัญลักษณ์โอมเมื่อสังเกตจากกการมองเห็นด้วยตาเปล่าโดยไม่อิงถึงความหมายในสัญลักษณ์โอม สามารถแบ่งรูปออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนแรกที่เห็นชัดคือเส้นโค้งที่มีลักษณะเหมือนเลข 3 ส่วนที่สอง คือ ตัวง.งู และส่วนสุดท้ายคือจุดกับพระจันทร์ครึ่งเสี้ยวด้านบน (นรีรัตน์ พินิจธนสาร, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2561)

มีความสอดคล้องกับทรรศนะของพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ได้ให้ทรรศนะเรื่องการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> สิ่งแรกที่เห็นสัญลักษณ์โอม คือ เห็นเลข 3 เห็นเส้นโค้ง และเห็นจุด ในการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาทวงท่าควรมีกลิ่นอายวัฒนธรรมอินเดีย เพราะข้อมูลในการทำวิจัยมาจากความเชื่อของอินเดีย เพราะ สัญลักษณ์โอมมาจาก ส่วนวิธีคิดการเคลื่อนไหวลีลาของร่างกายอาจต้องให้ความสำคัญกับเลข 3 เน้นเลข 3 มาออกแบบส่วนหนึ่งของการแสดง เช่น จุดเชื่อมนำไปสู่ 3 จังหวะสวด 3 จังหวะเพลง 3 ท่าทางในการเคลื่อนไหว 3 ท่า เป็นต้น เพื่อแสดงให้เห็นรูปแบบ (From) ที่อยู่ในสัญลักษณ์โอม (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561)

เช่นเดียวกับควาวมคิดเห็นและข้อเสนอแนะของธรากร จันทนะสาโร ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวการนำความเชื่อของตัวเลข 3 มาออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ไว้ดังนี้

> อันดับแรกจะต้องศึกษา ตัวเลขกับศาสนาว่ามีความเกี่ยวข้องกันอย่างไร ในศาสนาพุทธได้พูดถึงความเชื่อตัวเลขสอดคล้องกับหลักคติธรรม จากสิ่งที่ศึกษาความจริงของพระพุทธศาสนาตั้งแต่ต้นด้วยเลข 3 เพราะจากความเชื่อมาจาก พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ แล้วเรื่องความเป็นไตรลักษณ์มีความหมายถึงพร 3 ประการ ผู้วิจัยจึงได้นำเลข 3 มาตั้งต้นตรงกับหัวข้อในการวิจัย และได้นำเลข 3 มาออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาท่าทางทุกอย่างเป็นการทำซ้ำ (Repetitive Movement) โดยการออกแบบลีลาทำซ้ำ 3 รอบและในแต่ละรอบมี 3 ท่า ใน 1 ท่าชุดใหญ่จะประกอบด้วยท่า 3 ท่าชุดย่อย ใน 1 ท่าชุดย่อยจะทำ 3 ครั้ง เวียนกัน ใน 1 องก์จะมี 3 ท่าชุดใหญ่ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากข้อมูลเกี่ยวกับเลข 3 นำมาออกแบบลีลาในงานนายศิลป์ดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้นำมาเป็นแนวทางในการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาในองก์ 2 และ องก์ 3 โดยมีการนำแนวคิดการใช้เลข 3 มาเป็นแนวทางในการออกแบบบทการแสดง มี 3 องก์ การออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาในการตำแหน่งการเคลื่อนที่ 3 ครั้งและทิศทางของนักแสดง 3 ทิศทาง และการกำหนดจำนวนของนักแสดง 3 คน และ 3 คู่ การออกแบบอุปกรณ์จำนวน 3 ชิ้น ในแต่ละครั้งประกอบด้วยท่าทางเป็นลักษณะเป็นเส้นโค้งจำนวน 3 ท่า เพื่อเป็นการสื่อให้เห็นถึงความเชื่อจากสัญลักษณ์โอม ในลัทธิตรีมูรติ

อย่างไรก็ตามในการทดลองออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาในครั้งนี้ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจในการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาในการแสดงมาจากการที่ผู้วิจัยได้เข้าร่วม

เสวนาทางวิชาการเรื่อง “แนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย” ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งในการเสวนาครั้งนี้ นราพงษ์ จรัสศรีได้ให้ความรู้ แนวคิดในการสร้างสรรค์ออกแบบลีลานำเสนอผลงานทางนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้นำแนวทาง ขั้นตอนและวิธีการในการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลามาต่อยอดในการทดลองครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยได้มีโอกาสร่วมแสดงในครั้งนี้ด้วย ดังเห็นได้จากภาพต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 4.4 ภาพการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้อากัปกิริยาตามธรรมชาติในกิจวัตรประจำวัน
ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการที่ผู้วิจัยได้เข้าร่วมเสวนาทางวิชาการเรื่อง “แนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย” จึงเกิดแรงบันดาลใจในการนำท่าทางในชีวิตประจำวันและความเรียบง่ายมาออกแบบลีลาในภาพที่ 2 ขององก์ 2 เพราะ ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญลักษณ์โอมถือเป็นสิ่งมีชีวิตที่เกิดขึ้นในจักรวาล รวมถึงความเป็นธรรมชาติ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจนำแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มานำเสนอในภาพนี้ สอดคล้องกับนราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการประยุกต์ใช้วิธีการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลา ไว้ดังนี้

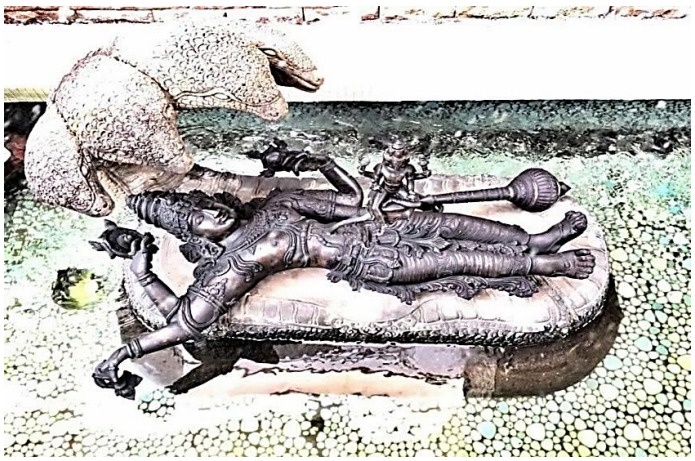
> นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ให้ความสำคัญกับความเป็นมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มาผสมผสานกับอากัปกิริยาตามธรรมชาติในกิจวัตรประจำวัน (Everyday Movement) โดยการเคลื่อนไหวเน้นการกระทำแต่น้อย ๆ ไม่ต้องเน้นทักษะขั้นสูง ซึ่งอาจใช้วิธีการใช้สายตา (Eye Contact) หรือ การใช้แนวคิดบอดี้คอนแทกอิมโพรไวเซชัน (Body Contact Improvisation) แนวคิดของศิลปินทางนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ คือ สตีฟ แพ็กซ์ตัน (Steve Paxton) ผู้บุกเบิกในการใช้ร่างกายที่เน้นเรื่องของการถ่ายเทน้ำหนักตามวิถีของกฎแรงดึงดูดของโลก หลังจากได้แนวคิดแล้วต้องหันกลับมามองวิธีการสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับตัวอักษร อะ (A) ในสัญลักษณ์โอมที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้งและให้ความหมายถึง การปกป้องดูแลด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2561)

ทั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้ทำการนำแนวทางและวิธีการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาในการแสดงประกอบการเสวนาเรื่อง “แนวคิดและการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” ซึ่งสร้างสรรค์ผลงานโดยนราพงษ์ จรัสศรี มาเป็นแนวทางในการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาโดยเฉพาะการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาในการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 1 และภาพที่ 2 ดังจะเห็นภาพดังต่อไปนี้

ภาพที่ 4.5 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ภาพการแสดงในองก์ 2 ได้แก่
ภาพที 1 การตวัดฝีแปรง (ภาพซ้าย) และ ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (ภาพขวา)
ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.5 เป็นขั้นตอนการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาท่าทางที่ใช้สำหรับการทดลองในครั้งนี้ผู้วิจัยได้เน้นความเคลื่อนไหวที่ต้องใช้สมาธิ เนื่องจากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นเครื่องหมายที่นำสู่หนทางแห่งสมาธิ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นหลักก่อให้เกิดสมาธิที่เกิดจากการเคลื่อนไหวลีลาจากแนวคิดบอดี้คอนแทกอิมโพรไวเซชัน (Body Contact Improvisation) และการใช้สายตา (Eye Contact) ที่นำมาผสมผสานกับการเคลื่อนไหวของการตวัดฝีแปรงจากเทคนิคการวาดภาพของทัศนศิลป์ที่ปรากฏในภาพที่ 1 (รูปซ้าย) ส่วนในภาพที่ 2 (รูปขวา) ได้นำวิธีการถ่วงน้ำหนัก (Balance) ของตัวโครงร่มที่เป็นเส้นโค้งกับตัวด้ามของร่มที่แยกออกจากกัน อีกทั้งยังเสนอให้เห็นถึงความหมายโดยนัยของตัวอักษรอะ (A) ที่อยู่ในสัญลักษณ์โอมที่มีความหมายถึงการปกป้องดูแลผ่านลักษณะโครงสร้างของร่มที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้งเชื่อมโยงกับคุณสมบัติของร่มที่ไว้ใช้ปกป้องความร้อนจากแสงแดดและป้องกันจากการเปียกในขณะที่ฝนตก ดังที่ธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวไว้ว่า

> การเคลื่อนไหวลีลาท่าทางแสดงให้เห็นถึงสมาธิ จะต้องมีการใช้ลมหายใจเป็นตัวการกำหนดการเคลื่อนไหวลีลา เพราะเชื่อว่าสมาธินั้นสามารถเกิดขึ้นได้ในขณะที่นักแสดงกำลังแสดงท่าทางที่มีการสื่อสารความรู้สึก อารมณ์ต่าง ๆ ได้ ดังนั้นสมาธิที่นำเสนอออกของท่าทางนั้น ไม่ใช่สมาธิที่อยู่ในรูปแบบของการทำสมาธิที่จะต้องนั่งอยู่กับที่ในท่านั่งขัดสมาธิหากแต่เป็นการนำปรัชญาการใช้สมาธิมาเป็นตัวเป็นความหมายของการเกิดขึ้นในสรรพสิ่งที่ก่อเกิดมาจากความเรียบง่ายและความสงบ (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 161)



ภาพที่ 4.6 ประติมากรรมรูปปั้นพระวิษณุ หรือ พระนารายณ์บรรทมสินธุ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.7 ภาพผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง นารายณ์อวตาร
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

ภาพที่ 4.8 ภาพพระวิษณุหรือพระนารายณ์บรรทมสินธุ์
แสดงให้เห็นถึงเทพแห่งผู้ปกป้องดูแล ปรากฏเป็นภาพที่ 3 ในองก์ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ดังภาพที่ 4.6–4.8 เป็นวิธีการออกแบบภาพที่ใช้ประกอบ การแสดงโดยได้รับแรงบันดาลใจจากภาพพระวิษณุหรือภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์ ที่เป็นสัญลักษณ์แทนความหมายถึงพระวิษณุเทพเจ้าผู้ปกป้องดูแลสิ่งมีชีวิตบนโลก ตามคติความเชื่อของลัทธิตรีมูรติในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยภาพนี้ปรากฏในภาพที่ 3 ในองก์ 2 ผู้วิจัยจึงได้ให้นักแสดงมาประกอบสร้างเป็นภาพนี้โดยใช้โครงร่มที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้งมาประกอบสร้างกันเป็นรูปนาคปรกเพื่อแสดงให้เห็นถึงการปกป้องพึ่งพิงให้แก่พระวิษณุขณะบรรทมสินธุ์

หลังจากผู้วิจัยได้ทำการออกแบบลีลาในองก์ 2 แล้ว จึงได้ทำการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ของภาพการแสดงในองก์ 3 เป็นลำดับต่อไป ผู้วิจัยได้นำเสนอภาพการเคลื่อนไหวลีลาที่สื่อถึงจุดสิ้นสุดที่ตรงกับความหมายของสัญลักษณ์โอม คือ การทำลายล้าง ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการนำเสนอภาพจุดสิ้นสุดของสัญลักษณ์โอม จากแนวคิดเรื่อง พหุวัฒนธรรมมาบูรณาการกับแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ซึ่งผู้วิจัยมุ่งเน้นการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ โดยปฏิเสธระเบียบโครงสร้าง สกุล จารีตเดิม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดปรัชญาศิลปะหลังสมัยใหม่ สอดคล้องกับทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมไว้ว่า

> การออกแบบการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากสัญลักษณ์โอมที่จะนำเอาพื้นฐานทางนาฏยศิลป์อินเดียมาลดทอนแล้วนำผสมผสานกับพื้นฐานการออกแบบนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในทางตะวันตกให้เกิดความเป็นเอกภาพ กลมกลืน หรือให้เกิดความแตกต่างอย่างชัดเจน ในส่วนนี้อาจทำให้เกิดภาพลักษณ์งานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ โดยการนำวิธีคิดของรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่มีการหยิบหยกของ 2 สิ่ง หรือวัฒนธรรม 2 วัฒนธรรมขึ้นที่มีความแตกต่างกันมาจัดวางเข้าด้วยกัน จะทำให้เกิดงานนาฏยศิลป์ที่ความสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้น เพื่อให้เกิดมิติใหม่ในการเชื่อมต่อท่าทางการเคลื่อนไหวลีลาที่มีรูปแบบแปลกใหม่มากขึ้น เพราะ เรื่องสัญลักษณ์โอม ยังเป็นเรื่องของความเชื่อวัฒนธรรมอินเดียยังพึงต้องมีกลิ่นอายส่วนที่มาเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาอยู่ด้วยเพื่อยังคงแสดงถึงที่มา ความเชื่อ แนวคิดของสัญลักษณ์โอมอยู่ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

จากทรรศนะข้างต้นผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการนำเสนอภาพการแสดงในองก์ 3 จุดสิ้นสุดที่ยังคงมีกลิ่นอายของอารยธรรมอินเดียอยู่ โดยมีการนำลีลาท่าทางของนาฏยศิลป์อินเดียยังคงปรากฏในภาพการแสดงนี้ แต่นำมาจัดวางโดยนำแนวคิดเลข 3 ที่เป็นความเชื่อของลัทธิตรีมูรติ มาเป็นกำหนดจำนวนนักแสดงเป็นจำนวน 3 คน หลังจากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง "นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว" หรือ "Salome: Dancing for the Head" ที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 3 (หน้า 87-88) การแสดงเรื่องนี้มีการนำแนวคิดพหุวัฒนธรรมมาออกแบบเป็นการแสดง ที่นำเอาเรื่องราววรรณกรรมของตะวันตกมาถ่ายทอดโดยนำเสนอเป็นวัฒนธรรมเขมรรวมอยู่ในเรื่องเดียวกัน ทำให้การแสดงเรื่องซาโลเม่นี้มีความแปลกใหม่ สะดุดตาแตกต่างจากงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่เคยมีมา ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการเลือกเทคนิคทางการเต้นที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมอย่างชัดเจนมาจัดรวมเป็นภาพการแสดงเดียวกัน ตามแนวคิดการสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยเลือกจากการเต้นที่มีลีลาท่าทางการใช้จุดบนพื้นด้วยวิธีการกระทบเท้าและทำให้เกิดเสียง มาออกแบบลีลาที่มีลักษณะลีลาท่าทางการใช้จุดบนพื้น เช่น การตบเท้า การเต้นบนปลายเท้า และการกระทบเท้าบนพื้นให้เกิดเสียงเป็นจังหวะ เป็นต้น เพื่อแสดงถึงจุดสิ้นสุดแห่งการทำลายล้าง สอดคล้องกับการแสดงเรื่อง “เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ (Dance Laboratory: Back and Front in Dance) ทีมีการนำการเต้นหลากหลายประเภทมาจัดอยู่ในการแสดง ดังทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ในการแสดงชุดนี้ว่า

> ในการแสดงเรื่องลาโบนาโทรี่ (Laboratory) มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการนำมุทิตาจิตให้แก่ บ็อบฟรอสซี่ (Bob Fosse) ที่มีการเต้นสไตล์บ็อบฟรอสซี่ (Bob Fosse) แจ็สแด๊นซ์ (Jazz Dance) มานำเสนอโดยมีการดึงทักษะความสามารถของผู้สร้างสรรค์ทางด้านการเต้นแท็ปแด๊นซ์ (Tap Dance) และการเต้นสเปน (Spanish Dance)โดยนำเทคนิคการกระทบเท้าบนพื้นที่ทำให้เกิดเสียงมาผสมผสานกับการเต้นบ็อบฟรอสซี่เพื่อให้เกิดความแตกต่างและความแปลกใหม่มากยิ่งขึ้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2561)

ภาพที่ 4.9 ภาพการแสดงลาโบนาโทรี่ (Laboratory) ที่ใช้ความหลากหลายของรูปแบบการเต้นนำมาจัดอยู่ในการแสดง โดยเฉพาะการเต้นสเปน (Spanish Dance)
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

จากการได้ศึกษาการแสดงเรื่อง ลาโบนาโทรี่ (Laboratory) ข้างต้นทำให้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการนำเทคนิคการเต้นสเปนที่มีการใช้เท้ากระทบบนพื้นที่ทำให้เกิดเสียงมาเป็นส่วนหนึ่งของภาพการแสดงในองก์ 3 เพื่อสื่อถึงการใช้จุดบนพื้น โดยให้ความสำคัญกับการกระทบเท้าเข้าหาจุดศูนย์ถ่วงของโลกเช่นเดียวกับการตบเท้าของนาฏยศิลป์อินเดีย ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงนึกถึงเทคนิคการเต้นบัลเลต์จากประสบการณ์โดยตรงจากที่เคยศึกษามา คือ การขึ้นปลายเท้า (On Pointe) ซึ่งเป็นการเต้นที่เป็นแบบแผนของนาฏยศิลป์ตะวันตกสามารถนำมาจัดวางเพื่อสื่อถึงจุดสิ้นสุด ดังมุมมองของธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวถึงการเต้นบัลเลต์กับการออกแบบลีลาในภาพของจุดสิ้นสุดไว้ว่า

> การสื่อให้เห็นถึงการทำลาย อาจนำวิธีการเขย่งบนปลายเท้า (On Pointe) ของการเต้นบัลเลต์ ในการขึ้นบนปลายเท้าเป็นจังหวะถี่และรวดเร็วทำให้เกิดเสียง เปรียบได้กับลักษณะการเคลื่อนไหวลีลาที่สื่อให้เห็นการทำลาย นำมาจัดวางโดยให้นักแสดงแต่งกายชุดอินเดียอยู่ ทำลายเอาโกรธของยักษ์มาแสดงให้เห็นถ้าโกรธมาใช้ได้ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

ฉะนั้นจากการที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิดพหุวัฒนธรรมจากผลงานทางนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ดังกล่าวข้างต้น จึงเกิดแรงบันดาลใจในการออกแบบลีลาในองก์ 3 จุดสิ้นสุด ภาพที่ 1 โดยการนำเสนอภาพของการเต้น 3 ประเทศ โดยการใช้จุดบนพื้น ด้วยลีลาท่าทางการกระทบเท้า ได้แก่ การตบเท้าของนาฏยศิลป์อินเดีย การขึ้นปลายเท้าของการเต้นบัลเลต์ และการกระทบเท้าของการเต้นสเปน มานำเสนอเป็นภาพการแสดงในครั้งนี้ เพื่อเป็นการทดลองสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีความแปลกใหม่ ตามแนวคิดรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ที่ปฏิเสธ สกุล

จารีตเดิม ๆ อีกทั้งสัญลักษณ์โอมเป็นศาสนสัญลักษณ์สากลที่มีการเผยแพร่สู่นานาประเทศ ด้วยเหตุผลดังกล่าวทั้งหมดข้างต้น ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดพหุวัฒนธรรมมาบูรณาการกับแนวคิดการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ เพื่อให้ภาพการแสดงเกิดความแปลกใหม่ และไม่ปรากฏที่ใดมาก่อน

ตารางที่ 4.16 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์องก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
3	 ภาพที่ 1 ภาพการเต้นเทคนิค 3 ประเภท โดยใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรม	เริ่มต้นด้วยการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนาฏยศิลป์อินเดียด้วยวิธีการตบเท้าในตำแหน่งจุดพื้นที่บริเวณของตนอย่างมีจังหวะต่อด้วยการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนักเต้นบัลเลต์ด้วยวิธีการเขย่งบนปลายเท้า และจบด้วยการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนักเต้นสเปนด้วยวิธีการกระทบเท้าบนพื้น ซึ่งการเต้นทั้ง 3 รูปแบบมีการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้เท้ากระทบบนพื้นเพื่อสื่อให้เห็นถึงลีลาท่าทางการใช้จุด ในความหมายของจุดสิ้นสุด

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ดังตารางที่ 4.16 ผู้วิจัยได้เลือกรูปแบบการเต้นในแทบทางตะวันตกและตะวันออก จำนวน 3 ประเทศ ได้แก่ นาฏยศิลป์อินเดีย (Indian Classical Dance) การเต้นบัลเลต์ (Ballet) และการเต้นสเปน (Spanish Dance) นำประกอบสร้างจากแนวคิดศิลปะการจัดวาง (Installation Art) โดยนำเสนอภาพการเต้นแต่ละประเภทที่มีความแตกต่างแต่สามารถนำมาจัดวางรวมกันได้ ผนวกกับแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม โดยแบ่งออกเป็นจำนวน 3 ประเภท ได้แก่ 1) ภาพการตบเท้าบนพื้นในรูปแบบนาฏยศิลป์อินเดีย 2) ภาพการขึ้นบนปลายเท้าในรูปแบบการเต้นบัลเลต์ 3) ภาพการกระทบเท้าบนพื้นในรูปแบบการเต้นสเปน หลังจากได้ทำการทดลองออกแบบลีลาในองก์ 3 พบว่ายังพอมีเวลาในการออกแบบลีลาเพิ่มเติม ผู้วิจัยจึงได้กลับมาย้อนดูชื่อบทการแสดงองก์ 3 คือ จุดสิ้นสุด จึงเกิดความคิดอยากนำภาพการบูชาอารตีหรือบูชาไฟ ในองก์ 1 ภาพที่ 1 กลับมาออกแบบเคลื่อนไหวลีลาอีกครั้ง แต่ครั้งนี้นำเสนอในด้านการดับไฟเพื่อสื่อความหมายถึง จุดสิ้นสุด หรือ มีเกิดย่อมมีดับ ทำให้ภาพในการแสดงองก์ 3 เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงการแสดงลีลาท่าทางซ้ำ ๆ ไว้ว่า

> การเคลื่อนไหวลีลาในท่าทางที่ซ้ำ ๆ เป็นการนำเสนอเรื่องราวหรือบอกเหตุการณ์เพื่อต้องการสื่อสารเรื่องราวนั้น ๆ ให้เกิดความชัดเจน แสดงให้เห็นถึงจุดประสงค์ที่ผู้ออกแบบลีลาต้องการสื่อสารกับผู้ชม อีกทั้งการออกแบบลีลาท่าทางในการซ้ำ ๆ หรือการนำลีลาท่าทางกลับมาทำอีกครั้งในการแสดงเดียวกัน (Repeat) เป็นอีกหนึ่งวิธีการในการสร้างสรรค์งานในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 4.10 ภาพการแสดงในองก์ 3 จุดสิ้นสุด ภาพที่ 2 การดับไฟ
ที่มา: ผู้วิจัย

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอภาพซ้ำที่ปรากฏในองก์ 1 ภาพที่ 1 เพื่อเป็นการสื่อให้เห็นถึงจุดเริ่มต้น จุดเริ่มแรก แต่ในการนำภาพที่กล่าวมานั้นมานำเสนอในองก์ 3 ภาพที่ 2 เพื่อนำเสนอให้เห็นถึงการดับไฟแสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุด ซึ่งเป็นภาพที่เกิดจากขณะทำการทดลองในครั้งนี้

3.2 ทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง

ในการทดลองออกแบบนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยเลือกใช้ตำแหน่งและทิศทางโดยยึดหลักของการเคลื่อนที่ตำแหน่งของนักแสดงจากการทดลองครั้งที่ 2 เป็นพื้นฐาน แต่เนื่องผู้วิจัยได้เพิ่มจำนวนนักแสดงให้มากขึ้น เพื่อที่จะสามารถนำเสนอสัญลักษณ์โอมให้เกิดความชัดเจนและ ความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ดังจะอธิบายรายละเอียดเพิ่มเติมแต่ละองก์ได้ดังนี้

3.2.1 องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) ผู้วิจัยได้ออกแบบการแสดงโดยนำเสนอในรูปแบบวิธีการปะติดภาพ เป็นจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพที่ 1 การอารตีไฟ ใช้ทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงโดยเริ่มจากจุดศูนย์กลางของเวทีนำเสนอให้เห็นถึงจุดเริ่มต้น อันเป็นหน่วยที่เล็กที่สุดในองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ และแสดงความหมายจุดกำเนิดของสิ่งมีชีวิต ภาพที่ 2 การเจิม ใช้ทิศทางและตำแหน่งเดียวกับภาพที่ 1 เพราะเป็นพิธีกรรมต่อเนื่องจากการอารตีไฟ ภาพที่ 3 การวาดจุดไปสู่การวาดเส้น ใช้ทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงโดยเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงตามลีลานาฏยศิลป์ที่มีลักษณะเดินทางเป็นเส้นโค้ง เพื่อนำเสนอให้เห็นถึงการวาดจุดเชื่อมต่อเป็นเส้นโค้ง และภาพที่ 4 ภาพการเปล่งเสียงโอมโดยให้นักแสดงยืนอยู่ประจำจุดบนเวทีโดยไม่ได้เคลื่อนที่ไปไหนเพื่อสื่อให้เห็นถึงจุดเริ่มต้น

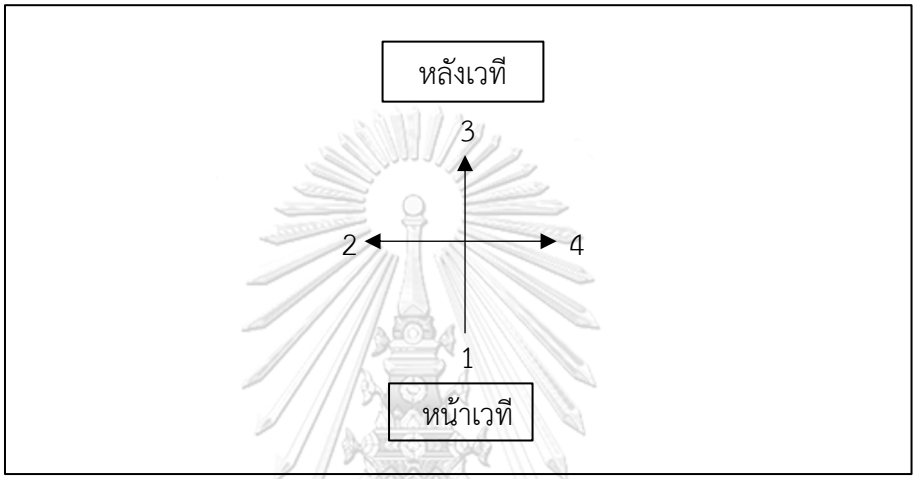
3.2.2 องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) ผู้วิจัยได้ออกแบบการแสดงโดยนำเสนอในรูปแบบวิธีการปะติดภาพเช่นเดียวกับองก์ 1 เป็นจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพที่ 1 ใช้ทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงร่วมกับการเคลื่อนไหวร่างกายที่เห็นได้อย่างรอบทิศทาง เช่น การเดิน การหมุน การยกขา การเคลื่อนที่อยู่บนพื้น เพื่อนำเสนอให้เห็นถึงแนวคิดทัศนธาตุ (Visual Element) ในองค์ประกอบทัศนศิลป์ ที่ให้ความรู้สึกอารมณ์ผ่านเส้นโค้งที่แสดงให้เห็นถึง การเคลื่อนที่ อย่างต่อเนื่อง ลื่นไหล ภาพที่ 2 ใช้ทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงด้วยวิธีการเช่นเดียวกับภาพที่ 1 เพื่อแสดงให้เห็นถึงเส้นโค้งในความหมายถึงการปกป้องดูแล ภาพที่ 3 เป็นการนำภาพพระวิษณุ ปางนารายณ์บรรทมสินธุ์มาทำให้เกิดภาพการแสดงบนเวที

3.2.3 องก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) ผู้วิจัยได้ออกแบบการแสดงโดยนำเสนอในรูปแบบวิธีการปะติดภาพเช่นเดียวกับองก์ 1 เป็นจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพที่ 1 ภาพเทคนิคทางการเต้น 3 ประเภท ได้แก่ นาฏยศิลป์อินเดีย บัลเลต์ การเต้นสเปน ได้วางรูปแบบให้นักแสดง 3 คน ยืนอยู่ตำแหน่งประจำจุดของตัวเอง โดยเรียงเป็นแถวลักษณะเส้นโค้งครึ่งวงกลมเป็นรูปจันทรพินทุเพื่อสื่อให้เห็นถึงเส้นโค้งเส้นสุดท้ายที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมมีลักษณะ

คล้ายพระจันทร์ครึ่งเสี้ยวและจัดวางกลองไทโกะอยู่ตรงกลางเพื่อสื่อถึงจุดสุดท้ายและจุดสิ้นสุดของสัญลักษณ์โอม และภาพที่ 2 ภาพการดับไฟ นำเสนอตำแหน่งเดียวกับภาพการแสดงในองก์ 1 ภาพที่ 1 เพื่อสื่อให้เห็นถึงตำแหน่งจุดเริ่มต้นและจุดจบ

แผนภาพที่ 4.3 ผังแสดงการกำหนดทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ครั้งที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย



หมายเลข 1 หมายถึงด้านหน้าเวที

หมายเลข 2 หมายถึงด้านขวาเวที

หมายเลข 3 หมายถึงด้านหลังเวที

หมายเลข 4 หมายถึงด้านซ้ายเวที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สัญลักษณ์ที่ใช้แทนตัวนักแสดงมีดังนี้

1 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 1

2 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 2

3 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 3

4 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 4

5 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 5

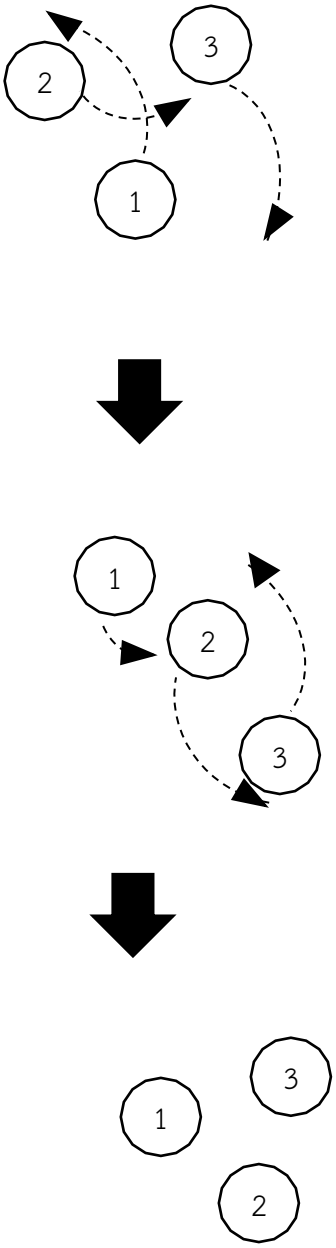
6 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 6

ตารางที่ 4.17 ตารางการการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง
การทดลองครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	**การกำหนดทิศทางตำแหน่งนักแสดง ในองก์ 1 ภาพที่ 1 และ 2**	**ลักษณะทิศทาง (จุดตรงกลาง)**
1	 ภาพที่ 1 การอารตีไฟ ภาพที่ 2 การเจิม	12

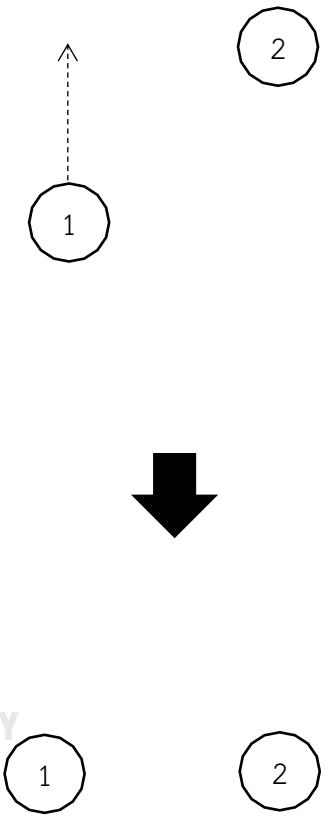
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.17 ตารางการการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง
การทดลองครั้งที่ 3 (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

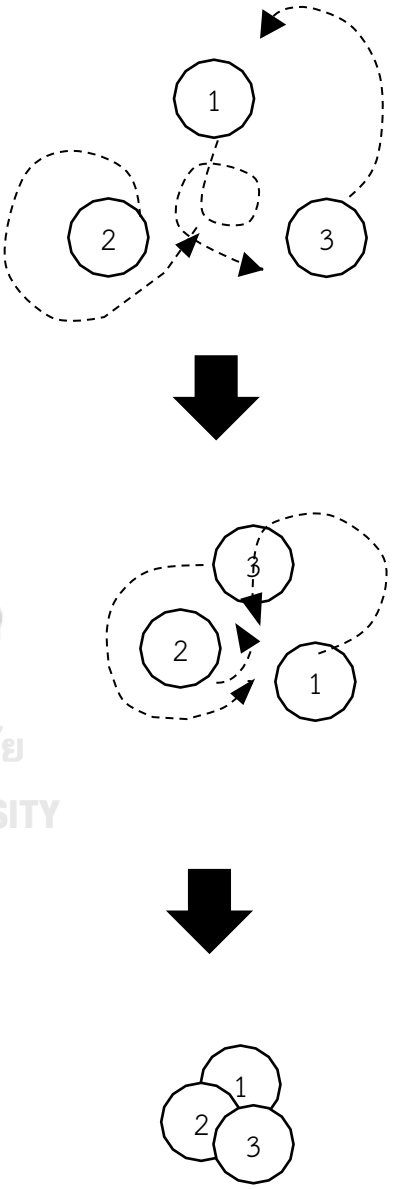
องก์	**การกำหนดทิศทางตำแหน่งนักแสดง ในองก์ 1 ภาพที่ 3**	**ลักษณะทิศทาง (ตำแหน่งเคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง)**
1	 ภาพที่ 3 การวาดจุด	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 4.17 ตารางการการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง
การทดลองครั้งที่ 3 (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

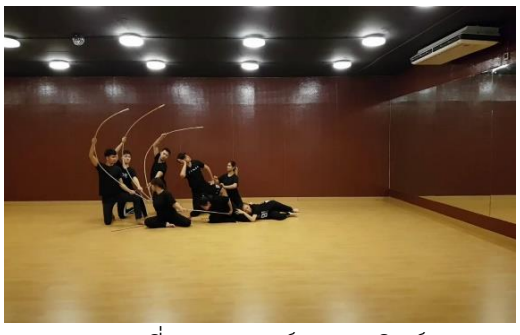
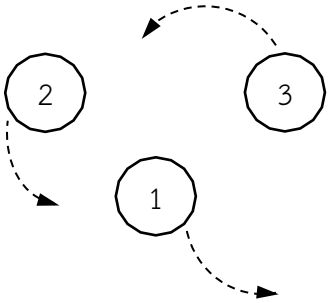
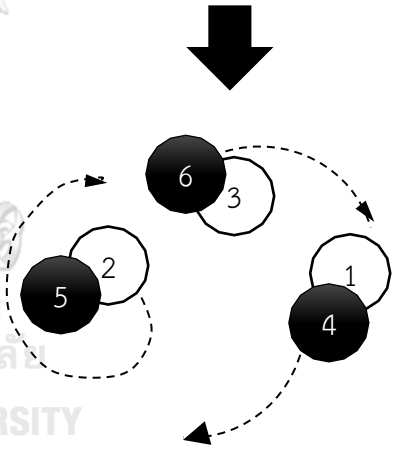
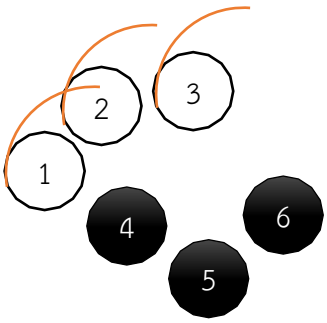
องก์	**การกำหนดทิศทางตำแหน่งนักแสดง ในองก์ 1 ภาพที่ 4**	**ลักษณะทิศทาง**
1	ภาพที่ 4 การเปล่งเสียง มะ อะ อุ	

ตารางที่ 4.17 ตารางการการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง
การทดลองครั้งที่ 3 (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

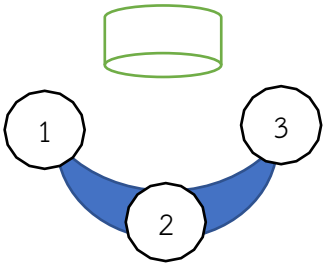
องก์	**การกำหนดทิศทางตำแหน่งนักแสดง** ในองก์ 2 ภาพที่ 1	**ลักษณะทิศทาง** (ตำแหน่งเคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง)
2	 ภาพที่ 1 การตวัดฝีแปรง	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.17 ตารางการการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง
การทดลองครั้งที่ 3 (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	**การกำหนดทิศทางตำแหน่งนักแสดง ในองก์ 2 ภาพที่ 2**	**ลักษณะทิศทาง** (ตำแหน่งเคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง)
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล  ภาพที่ 3 นารายณ์บรรทมสินธุ์	  

ตารางที่ 4.17 ตารางการการออกแบบทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง
การทดลองครั้งที่ 3 (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	**การกำหนดทิศทางตำแหน่งนักแสดง ในองก์ 3 ภาพที่ 1 และ 2**	**ลักษณะทิศทาง**
3	 ภาพที่ 1 ภาพการเต้น 3 ทวีป	 เครื่องหมายจันทรพินทุที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม
3	 ภาพที่ 2 ภาพการดับไฟ	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4. การออกแบบเสียงครั้งที่ 3

ในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และพิจารณาแนวทาง ในการออกแบบเสียงสำหรับการแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมโดยยังคงนำการการออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงในการทดลองครั้งที่ 1 และ 2 มาเป็นพื้นฐานและต่อยอดในการออกแบบเสียงในการทดลองครั้งที่ 3 ได้แก่ การใช้ความเงียบและการใช้บทสวดบูชาสัญลักษณ์โอม แต่ในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความสำคัญของเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงแบบดนตรีสดเพื่อแสดงถึงอรรถรสในการชมการแสดงมากขึ้น เพราะเสียงโอมเป็นเสียงที่ต้องได้รับสัมผัสถึงพลังแห่งการสั่นสะเทือน “ข้อดีของดนตรีสด อะไรที่ดูสด ๆ เช่นละครเวที คอนเสิร์ต จะสามารถส่งอารมณ์ให้นักแสดงถ่ายทอดผู้ชมได้มากขึ้น สามารถถ่ายทอดให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมกันการเข้าถึง ความตื่นเต้น มีความรู้สึก มีอรรถรส มีความยิ่งใหญ่มากกว่าการเปิดเพลง” (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2561) อย่างเป็นกิจจะลักษณะมากยิ้งขึ้น โดยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้รูปแบบในการออกแบบเรียงร้อยภาพที่เกิดจากการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงออกมาเป็นภาพนำมาต่อกันในรูปแบบแนวคิดการปะติดภาพ (Collage) ดังนั้นจึงแบ่งการออกแบบเสียงให้สอดคล้องคล้องตามรูปแบบภาพที่ได้ทำการนำเสนอ ไว้ดังนี้ องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) แบ่งออกเป็น 4 ส่วน ได้แก่ 1) ภาพการจุดไฟในพิธีกรรมการบูชาอารตีไฟ 2) ภาพวิธีการเจิมจุดกลางหน้าผาก 3) ภาพวิธีการวาดจุดในแนวคิดทางทัศนศิลป์ 4) ภาพวิธีการเปล่งเสียงเทคนิคก่อนการร้องเพลง ด้วยการบริกรรมด้วยคำว่า มะ อุ อะ และสิ้นสุดด้วยคำว่า “โอม” องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) แบ่งออกเป็น 3 ภาพ ได้แก่ 1) ภาพการเคลื่อนไหวร่างกายผ่านเส้นโค้งตามความเชื่อเลข 3 2) ภาพเส้นโค้งที่แสดงความหมายถึงการปกป้องดูแล 3) ภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์ และองก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) นำเสนอภาพจุดสิ้นสุด แบ่งออกเป็นจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ 1) ภาพเทคนิคการเต้นที่ใช้การกระทบเท้าบนพื้นประกอบด้วย นาฏยศิลป์อินเดีย การเต้นบัลเลต์ และการเต้นสเปน 2) ภาพการดับไฟอารตี

4.1 ในการออกแบบเสียงองก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point)

ผู้วิจัยได้คำนึงถึงเสียงแห่งการเริ่มต้น คือ ความเงียบ มาออกแบบการเคลื่อนไหวในภาพที่ 1 เพื่อให้นักแสดงและผู้ชมเกิดสมาธิในการรับชมการแสดงที่มีแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์โอม ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งสมาธิตามความหมายของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งผู้วิจัยได้พิจารณาแนวทางการออกแบบเสียงจากความเงียบจากผลงานสร้างสรรค์ด้านนาฏยศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง “Salome” ซึ่งการแสดงนี้มีการออกแบบการแสดงตามแนวคิดจากนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ที่มีความแตกต่างไปจากการแสดงทางนาฏยศิลป์โดยทั่วไปในการแสดงครั้งนี้เป็นการแสดงที่ปราศจากเสียงดนตรีบรรเลงประกอบ แต่อาศัยเสียงที่เกิดจากธรรมชาติที่เกิดจากสถานการณ์ขณะทำการแสดง

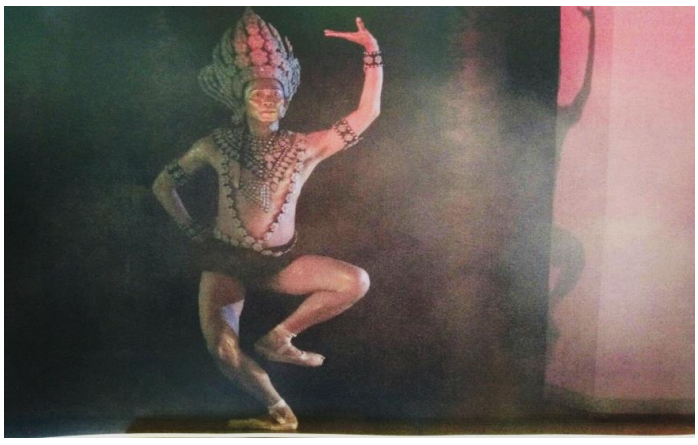
ดังทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรีได้กล่าวบรรยายไว้ในโครงการเสวนาวิชาการ เรื่อง แนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ไว้ว่า

> การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เรื่อง ซาโลเม่ (Salome) เป็นการแสดงที่นำเอาเรื่องราววรรณกรรมของตะวันตกมาถ่ายทอดเป็นวัฒนธรรมเขมรมารวมอยู่ในเรื่องเดียวกัน และมีการถ่ายทอดเรื่องราวเป็นการเต้นเดี่ยว โดยแสดงเป็นทุกตัวละครในเรื่อง ฉากเริ่มต้นเป็นการเปิดตัวลงมาจากบันได เล่นกับกิ่งไม้ โลงศพ มีการกระทืบเท้าเป็นจังหวะต่าง ๆ ฟังเสียงลมหายใจของคนในห้อง โดยผู้แสดงเล่นกับความเงียบ การแสดงครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อให้คนดูรู้สึกมีสมาธิกับเรื่องราวที่ถ่ายทอดแบบใจจดใจจ่อและให้ความสำคัญกับการกำกับลีลามากกว่าเสียงดนตรี ส่วนเครื่องแต่งกายมีการใส่หัวเพื่อสื่อถึงศีรษะของนักบุญ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2561)

ทรรศนะดังกล่าวมีความสอดคล้องกับงานวิจัยของธรากร จันทนะสาโร เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ได้กล่าวถึงการออกแบบเสียงจากความเงียบที่ใช้ประกอบการแสดงไว้ว่า

> นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา เป็นการออกแบบการเคลื่อนไหวที่ไม่มีเสียงดนตรีประกอบการแสดง พบว่า นักแสดงมีสมาธิในการควบคุมเคลื่อนไหวร่างกายเป็นอย่างมาก ซึ่งความเงียบสามารถสื่อสารความหมายของไตรลักษณ์ได้มากกว่าการออกแบบเสียงและลีลาที่ประกอบดนตรี (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 167)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 4.11 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เรื่อง ซาโลเม่ (Salome)
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

ในการทดลองการออกแบบเสียงจุดเริ่มต้น (Starting Point) ในภาพที่ 1 และ ภาพที่ 2 ผู้วิจัยได้ทดลองตามแนวคิดจากทรรศนะข้างต้นมาใช้เป็นแรงบันดาลใจ โดยเป็นการเคลื่อนไหวที่จะไม่ใช้ดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับความเงียบที่ทำให้เกิดความสงบ เนื่องจากสัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์แทนถึงความบรรลุเป้าหมาย คือ ความสงบ รวมถึงการให้นักแสดงกำหนดลมหายใจขณะทำการเคลื่อนไหวลีลาต่าง ๆ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความหมายโดยนัยของสัญลักษณ์โอม ที่ต้องใช้ลมหายใจหรือเรียกว่าปราณประกอบการทำสมาธิจนก่อให้เกิดพลังแห่งจักรวาลตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู พบว่านักแสดงมีการใช้สมาธิประกอบการเคลื่อนไหวลีลาท่าทางมากขึ้นอย่างชัดเจน แต่สิ่งหนึ่งที่มีความยากกับการทดลองครั้งนี้ คือ นักแสดงจะต้องใช้ระยะเวลาการฝึกซ้อมที่มากพอเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวให้มีความพร้อมเพียงกันอย่างลงตัวเพื่อที่จะสามารถสื่ออารมณ์ถ่ายทอดเรื่องราวของจุดกำเนิดได้อย่างชัดเจนขึ้น

ส่วนการออกแบบเสียงในการทดลองภาพที่ 3 ในองก์ 1 ผู้วิจัยได้ออกแบบเสียงโดยได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดีย เพราะ “สัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์ที่กำเนิดมาจากการเปล่งเสียงพยางค์คำว่า โอม อันศักดิ์สิทธิ์ที่มีอิทธิพลต่อความเชื่อและของผู้คนที่นับถือศาสนาพราหมณ์–ฮินดู เปรียบได้กับชีวิตและจิตใจ” (สุชาติ กิจชัยพร, 2545: 42) ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงสัญลักษณ์โอมจึงต้องมีกลิ่นอายของความเป็นอารยธรรมอินเดียด้วยเช่นกัน ทั้งนี้ความสำคัญของดนตรีมีอิทธิพลต่อศิลปะแขนงนาฏยศิลป์และมีผลต่อการแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์วัฒนธรรมของประเทศนั้น ๆ ซึ่งมีความสัมพันธ์กันอยู่อย่างตลอดเวลา สอดคล้องกับทรรศนะส่วนหนึ่งของประทีป เล้ารัตนอารีย์ ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า

> เสียงดนตรีเพื่อศาสนา (Ceremonies Music) จะเกิดขึ้นในพิธีกรรมในศาสนาต่าง ๆ มักจะมีการนำคำร้อง เสียงดนตรี รวมถึงบทสวดมนต์ต่าง ๆ ของความเชื่อในศาสนานั้น มาร้อยเรียงเป็นคำประพันธ์ โดยแต่งเป็นโศลก ฉันท์ กาพย์ กลอน และมีการนำมาเรียบเรียงโดยการใส่ทำนองดนตรีเพื่อให้เกิดความไพเราะและแสดงเอกลักษณ์ของศาสนานั้น ๆ เพื่อการบูชาหรือแสดงความเลื่อมใสศรัทธา ง่ายต่อการท่องจำ เสียงดนตรีเมื่ออยู่ในทำให้พิธีกรรมนั้นมีความน่าเชื่อถือและความขลังมากยิ่งขึ้น (ประทีป เล้ารัตนอารีย์, 2548: 60)

ในทำนองเดียวกันเสียงดนตรีจึงมีความสำคัญต่อพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่ไม่สามารถแยกออกจากกัน ผู้วิจัยจึงคำนึงการออกแบบเสียงในการทดลองครั้งนี้ให้มีกลิ่นอายของดนตรีอินเดีย ดังทรรศนะของพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ได้สนับสนุนข้อความข้างต้นดังนี้

> เมื่อได้กล่าวถึงสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ในการออกแบบอาจนำเสียงคำว่า “โอม” ได้แก่ มะ อะ อุ แล้วค่อย ๆ เปล่งคำว่า “โอม”ออกมาตามลำดับขั้นควรเน้นทีละคำ รวมถึงเสียงดนตรีสดที่สอดแทรกในบทสวดสามารถมาออกแบบสร้างสรรค์ได้นำเสนอ แต่จะต้องมีการเชื่อมโยงกันอย่างลงตัวด้วย (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561)

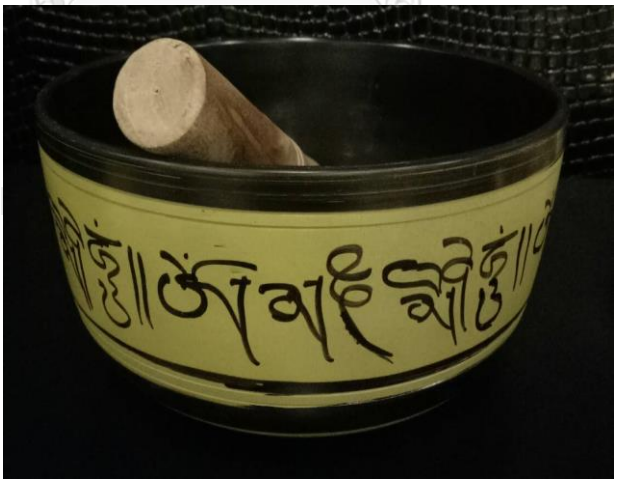
จากเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยจึงเลือกพิจารณาการออกแบบเสียงดนตรีภาพที่ 3 ในองก์ 1 ที่แสดงถึงกลิ่นอายของอารยธรรมอินเดีย แต่การออกแบบเสียงจากการประยุกต์เทคนิคร้องเพลงเบื้องต้น (Vocal Exercise for Sigers) ของตะวันตก เพื่อแสดงถึงจุดเริ่มต้นที่สิ่งสำคัญของการร้องเพลง อีกทั้งก่อนการเกิดเป็นสัญลักษณ์โอมที่ปรากฏเป็นตัวอักษรในปัจจุบัน โอมเกิดจากเปล่งเสียงก่อนในยุคพระเวทแล้วจึงเกิดเป็นตัวอักษรในภาษาสันสกฤตในยุคหลัง เพื่อให้การออกแบบเสียงครั้งนี้เป็นเครื่องช่วยบอกถึงที่มาจุดเริ่มต้นก่อนจะมาเป็นสัญลักษณ์โอมที่เป็นตัวอักษร ผู้วิจัยจึงได้นำพยางค์การเปล่งเสียงของโอมตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่ประกอบไปด้วย คำว่า มะ อะ อุ มานำเสนอโดยผ่านการเปล่งเสียงทักษะร้องเพลงเบื้องต้น (Vocal Exercise for Sigers) โดยใช้วิธีการเปล่งเสียงที่ต้องใช้การบังคับกำหนดลมหายใจ ดังที่กนกฉัตร มารยาทอ่อนได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับวิธีการเปล่งเสียงร้องเพลงเบื้องต้นให้มีพลังจนสามารถทำเสียงให้เกิดเสียงสั่นสะเทือน (Vibration) จากการเปล่งเสียงสั้น (Staccato) ให้กลายเป็นเสียงยาว (Legato) ได้ดังนี้

> หลักการร้องเพลงให้มีพลังเสียงอันดับแรกจะต้องฝึกทักษะการเปิดกระบังลมมากกว่าการเปล่งเสียงจากลำคอ สิ่งแรกก่อนการร้องเพลงที่ควรทำ (Vocal Exercise for Sigers) คือ การฝึกทักษะเปิดกระบังลมออกเสียงถึงจะมีความพุ่งออกมาได้ และต้องใช้วิธีการเกร็งหน้าท้องถึงสามารถเก็บลมได้มากขึ้น เมื่อกระบังลมเปิดออกได้มากจะสามารถร้องเพลงที่มีการลากโน้ตยาว ๆ ได้ ทำให้มีพลังเสียงที่ถูกขับออกมาจากกระบังลมขึ้นมาที่กล่องเสียง เสียงที่ออกมาจะมีความแน่นของเนื้อเสียง ฟังดูจะมีพลังมากขึ้น ถ้ายิ่งทำการฝึกฝนการเกร็งหน้าท้องเปิดกระบังลมมากเท่าไหร่พลังเสียงยิ่งออกมามากเท่านั้น (กนกฉัตร มารยาทอ่อน, สัมภาษณ์, 9 กรกฎาคม 2561)

การทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้พื้นฐานของวิธีการเปล่งเสียงสั้น (Staccato) มาออกแบบเสียงประกอบการแสดงภาพที่ 3 ในองก์ 1 เพื่อแสดงให้เห็นถึงพลังของเสียงและเสียงสั้นให้ความหมายถึงจุดเริ่มต้นสัมพันธ์กับวิธีการฝึกของการเปล่งภาวนาของคำว่า

“โอม” โดยการเปล่งเสียง มะ อะ อุ เป็นเสียงสั้นระยะเวลานาน ๆ จนเกิดความเคยชินจึงค่อยเปล่งเสียงให้ลากยาวมากขึ้นเช่นเดียวกับการร้องเพลงขั้นเริ่มต้นถือเป็นแบบฝึกหัดแรกก่อนการเริ่มต้นร้องเพลงสอดคล้องกับความหมายของจุดเริ่มต้นในสัญลักษณ์โอมอย่างชัดเจน

อีกทั้งผู้วิจัยจึงเลือกใช้เสียงขันทิเบต (Singing Bowl) ที่มีไว้ใช้ในพิธีกรรมการสวดมนต์ของพระสงฆ์ในประเทศทิเบตเพื่อทำให้เกิดสมาธิ ซึ่งสัญลักษณ์โอมมีอิทธิพลต่อความเชื่อศาสนาพุทธในประเทศทิเบตเห็นได้จากสัญลักษณ์แห่งมนตรา “โอม มณี ปัทเม ฮูม” ได้รับอิทธิพลมาจากสัญลักษณ์โอมของศานาพราหมณ์-ฮินดูอย่างชัดเจนทั้งปรากฏในเครื่องหมายมนตราที่ประกอบด้วยคำว่าโอม และมีการใช้เสียงเพื่อให้เกิดพลังที่จะมาปกป้องคุ้มครอง (พรหมา พิทักษ์, 2557: 29) อีกทั้งขันทิเบตจัดเป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยฝึกจิตสงบนิ่ง ด้วยพลังคลื่นเสียงสูงกับเสียงต่ำที่เกิดขึ้นจากการตีและการวนไม้เคาะขันให้เกิดการเสียดสีจึงทำให้เกิดการสั่นสะเทือนและเสียงสะท้อน อีกทั้งเสียงขันทิเบตที่ให้เสียงที่กังวาลและสั่นสะเทือนมีความสอดคล้องเช่นเดียวกับการเปล่งเสียงภาวนาของคำว่า “โอม” ที่มีความสั่นสะเทือนจนทำให้เกิดสมาธิ ผู้วิจัยจึงประยุกต์การตีขันทิเบตใช้ในการประกอบจังหวะการเคลื่อนไหวลีลาเพื่อให้นักแสดงได้เกิดการสมาธิจากการได้ฟังเสียงขันทิเบต เพราะเหตุนี้ผู้วิจัยจึงนำเสียงขันทิเบต มานำเสนอในขณะทำการเคลื่อนไหวในภาพของวาดจุด (จุดกำเนิด) ในองก์ 1



ภาพที่ 4.12 ภาพขันทิเบต (Singing Bowl)
ที่มา: ผู้วิจัย

4.2 การออกแบบเสียงในองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) ผู้วิจัยได้แบ่งการออกแบบเสียงตามภาพที่ได้ทำการออกแบบการแสดงไว้ โดยแบ่งออกเป็น 3 ภาพ ได้แก่ ภาพที่ 1 เป็นการออกแบบเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงที่ได้

นำแนวคิดทัศนธาตุในองค์ประกอบทัศนศิลป์มาออกแบบการแสดงที่ให้ความรู้สึกอารมณ์ผ่านเส้นโค้งที่มีการเคลื่อนที่ ลื่นไหลอย่างต่อเนื่อง ภาพที่ 2 นำเสนอเส้นโค้งในสัญลักษณ์โอมที่ให้ความหมายถึงการปกป้องดูแล จบด้วยภาพที่ 3 เป็นการนำภาพพระวิษณุหรือปางนารายณ์บรรทมสินธุ์มานำเสนอด้วยวิธีการประกอบสร้าง ในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาหาแนวทางวิธีการออกแบบเสียงในผลงานสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง “อีตัว” ในการแสดงเรื่องนี้มีความแตกต่างไปจากการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์โดยทั่วไป คือ เป็นการแสดงที่มีเครื่องดนตรีมาประกอบในการแสดงแต่มีการออกแบบด้วยวิธีการลดทอนอะไรที่ไม่จำเป็นออกและเหลือไว้ซึ่งหัวใจสำคัญของเครื่องดนตรีนั้น อีกทั้งยังสอดแทรกความหมายเรื่องราวความเป็นผู้หญิงเข้าไปอีกด้วย ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า

> การแสดงเรื่อง “E-Toor” เป็นงานที่นำแนวคิดมินิมอลลิสม์ซึม (Minimalism) คือการดึงส่วนที่สำคัญที่สุดออกมานำเสนอในการแสดง มีการใช้เครื่องดนตรีระนาดเอกมาประกอบการแสดง แต่ได้ลดทอนการใช้เครื่องดนตรีโดยดึงเฉพาะรางระนาดออกมาตี และมีนักแสดงหญิงเป็นผู้แบกรางระนาดทั้งสองข้างของรางประกอบอยู่ในการแสดงเรื่องนี้ เพื่อเป็นการสื่อถึงผู้หญิงมีการแบกรับภาระหน้าที่และการถูกกดขี่ทางสังคมอีกด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 24 สิงหาคม 2561)

ภาพที่ 4.13 ภาพการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง “E-Toor” ที่ใช้เครื่องดนตรีอยู่ในการแสดง
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

การออกแบบเสียงในการทดลองภาพที่ 1 ในองก์ 2 ผู้วิจัยได้ออกแบบเสียงโดยนำแนวคิดทรรศนะข้างต้นมาเป็นแนวทางในการออกแบบเสียงครั้งนี้ โดยใช้กลองตับบลา (Tabla) ที่เป็นเครื่องประกอบจังหวะของดนตรีอินเดีย มาใช้ประกอบการแสดงโดยมีผู้ตีกลอง

เป็นผู้ชายเพื่อเป็นการสื่อให้เห็นถึงเพศแห่งการปกป้องและดูแล โดยจังหวะดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นจังหวะความเร็วอยู่ในระดับปานกลาง ส่วนหน้าทับในการตีกลองมีลักษณะเป็นเสียงทุ้ม เพื่อสื่อให้เห็นถึงความลื่นไหลอย่างต่อเนื่อง ซึ่งสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงที่ได้นำแนวคิดทัศนธาตุในองค์ประกอบทัศนศิลป์มาออกแบบการแสดงที่ให้ความรู้สึกอารมณ์ผ่านเส้นโค้งที่มีการเคลื่อนที่ ลื่นไหลอย่างต่อเนื่อง ซึ่งผู้วิจัยได้นำเครื่องดนตรีอินเดียแบบดั้งเดิมมาประยุกต์ให้สอดคล้องกับการออกแบบลีลาโดยใช้แนวคิดแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ผลการทดลองครั้งนี้พบว่านักแสดงมีการเคลื่อนไหวลีลาประกอบจังหวะกลองตับบลาได้อย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังทำให้นักแสดงมีสมาธิขึ้นและสามารถถ่ายทอดความรู้สึกอารมณ์ของเส้นโค้งออกมาได้ชัดเจนขึ้น แต่ในเรื่องความลงตัวของจังหวะระหว่างผู้เล่นกลองตับบลากับลีลาของนักแสดง อาจต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมมากขึ้นเพื่อให้การแสดงไม่เกิดความผิดพลาดและไม่ต่อเนื่องได้ ซึ่งผู้วิจัยจะนำสิ่งที่ได้จากการสังเกตครั้งนี้หาข้อแก้ไขและนำไปปรับปรุงพัฒนาการออกแบบเสียงในกระบวนการครั้งต่อ ๆ ไป

ภาพที่ 4.14 ภาพกลองตับบลา (Tabla) ที่ใช้ในการออกแบบเสียงภาพที่ 1 ในองก์ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนการทดลองออกแบบเสียงในภาพที่ 2 และภาพที่ 3 ในองก์ 2 ผู้วิจัยพยายามตั้งคำถามเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่จะสามารถเป็นตัวสื่ออารมณ์ความรู้สึกที่ให้ความหมายถึงการปกป้องดูแล นอกเหนือจากกลองตับบลา (Tabla) ที่ใช้ในภาพที่ 1 แล้ว เนื่องจากการแสดงในองก์ที่ 2 ผู้วิจัยมีความตั้งใจในการวางแผนเวลาในการแสดงไว้ประมาณ 12-15 นาที ซึ่งเป็นระยะเวลาค่อนข้างนาน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้มีโอกาสปรึกษาหารือกับผู้เชี่ยวชาญหลายท่าน เกี่ยวกับการเลือกเครื่องดนตรีทางตะวันตกหรือเครื่องดนตรีนอกเหนือจากเครื่องดนตรีของอินเดียที่จะสามารถใช้ในองก์ที่ 2 ดังที่ธรากร จันทนะสาโร ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า

> ในงานวิจัยการออกแบบสร้างงานนาฏยศิลป์ควรหาวิธีการในการหลีกหนีความเป็นแบบแผน เพื่อที่จะสามารถค้นหาการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ สัญลักษณ์โอมไม่ได้บ่งบอกว่าเหมาะกับสมัยใดสมัยหนึ่ง แต่จะทำอย่างไรให้คนในปัจจุบันสามารถเข้าถึงปรัชญาอินเดียที่มีมาแต่โบราณ ถ้าทำดนตรีร่วมสมัย (Contemporary Music) จะสามารถมีความเข้ากับการแสดงในครั้งนี้ เช่น มีองก์หนึ่งอาจใช้ดนตรีคลาสิคแต่เล่าผ่านการเคลื่อนไหวลีลาที่ขัดแย้ง แต่ในทางตรงกันข้ามท่ารำที่เป็นแบบแผนมาใช้กับเพลงสมัยใหม่ให้มีความแตกต่างกัน จะทำให้งานเกิดความสร้างสรรค์ใหม่ขึ้น (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561)

จากทรรศนะดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการเลือกเครื่องดนตรีทางดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้ในการประกอบการแสดงในภาพที่ 2 ผู้วิจัยจึงได้นึกถึงการเล่นละครเวที (Musical) ที่มีการใช้วงออเคสตร้า (Orchestra) เป็นส่วนหนึ่งประกอบการแสดงมีส่วนช่วยการถ่ายทอดเรื่องราว ทำให้เข้าใจในบทบาทตัวละครนั้น ๆ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะต้องเลือกเครื่องดนตรีที่ให้ความรู้สึกสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวลีลาที่เป็นเส้นโค้งให้ความลื่นไหลอย่างต่อเนื่อง และต้องเป็นเสียงที่สื่อถึงความอบอุ่นในความหมายการปกป้องดูแล ดังทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร กล่าวว่า “เครื่องดนตรีเชลโล่เป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงนุ่มนวลอบอุ่นเป็นสัญญะแทนเพศชาย ไวโอลินให้เสียงแหลมแทนสัญญะความเป็นผู้หญิง” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561) มีความสอดคล้องกับทรรศนะของรอยพิมพ์ ถาวรสุวรรณ ที่ได้กล่าวถึงเสียงของเครื่องดนตรีเชลโล่ไว้ว่า

> คนส่วนใหญ่จะรักเสียงเชลโล่ทันทีตั้งแต่ที่ได้ยินครั้งแรก สาเหตุหนึ่งน่าจะเป็นเพราะช่วงเสียงของเชลโล่ เป็นช่วงเสียงเดียวกับเสียงมนุษย์ ทำให้ดนตรีที่ถูกถ่ายทอดโดยเชลโล่เป็นเหมือนเสียงร้องเพลงของคน และอาจจะเป็นเพราะช่วงเสียงต้นๆของเชลโล่ เป็นช่วงเสียงที่ฟังแล้วสบายหู ทำให้รู้สึกสงบ โดยเฉพาะกับการเล่นโน้ตที่ลากยาว (รอยพิมพ์ ถาวรสุวรรณ, สัมภาษณ์, 24 พฤศจิกายน 2561)

เหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยจึงเลือกใช้เครื่องดนตรี เชลโล่ (Cello) เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงที่ให้ความหมายถึงการปกป้องดูแลเสียงของเชลโล่อยู่ในโทนต่ำให้อารมณ์ถึงความสุขุม น่าค้นหา อีกทั้งเครื่องดนตรีเชลโล่ “เป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่ใช้ในโบสถ์เพื่อเป็นดนตรีสรรเสริญพระเจ้าในศาสนาคริสต์ และถูกนำออกมาสู่ประชาชนมากขึ้น ทำให้เกิดดนตรีสำหรับการสังสรรค์และเต้นรำตามโอกาสต่าง ๆ” (รอยพิมพ์ ถาวรสุวรรณ, สัมภาษณ์, 24 พฤศจิกายน 2561) มีความสอดคล้องกับสัญลักษณ์โอมในมุมมองที่เป็นสัญลักษณ์ทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่พัฒนา

เป็นสัญญะแห่งสมาธิ เช่นเดียวเครื่องดนตรีเชลโล่ที่ใช้ในพิธีกรรมของศาสนาเช่นกัน แต่จะทำอย่างไรให้เครื่องดนตรีตะวันตกสามารถถ่ายทอดเรื่องราวของอารยธรรมตะวันตกได้ ดังทรรศนะของกานต์ วัชรประภาพงศ์ ได้การเชื่อมโยงอารมณ์ความรู้สึกผ่านเครื่องดนตรีเชลโล่และแนวทางในการออกแบบเสียงให้มีกลิ่นอายวัฒนธรรมอินเดียไว้ดังนี้

> การเล่นดนตรีทุกประเภทจะบรรเลงออกมาให้ประสบความสำเร็จ จะต้องเป็นการเล่นที่ผ่านความรู้สึกและอารมณ์ของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ ดังนั้นเพลงจะสามารถส่งสารทางความรู้สึกให้ผู้ชมได้นั้น จะต้องมาจากผู้บรรเลงก่อนเสมอ ถ้าพูดถึงการปกป้องดูแลควรเลือกเครื่องดนตรีเชลโล่เพราะเสียงของเชลโล่มีลักษณะให้โทนเสียงต่ำแสดงถึงความนุ่มนวลบ่งบอกถึงความเป็นเพศชาย ในเพลงส่วนใหญ่ จะมีคีย์หลักที่สำคัญในเสียงดนตรี (Tonality) ซึ่งจะไปสัมพันธ์กันกับชนิดของบันไดเสียงที่แต่ละเพลงเลือกนำมาใช้ พื้นฐานแล้วก็จะมีโน้ตตัวหลัก (Major) และโน้ตตัวรองลงมา (Minor) ทั้งนี้ลักษณะของทำนองของคีย์ดนตรีอินเดียจะมีสำเนียงค่อนข้างห้วน ๆ พอฟังและเทียบเคียงกับ บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Harmonic Minor Scale) ที่ใกล้เคียงกับสำเนียงเสียงของอินเดียมากที่สุด ดังนั้นจึงสามารถดัดแปลงวิธีการเล่นเชลโล่ให้บรรเลงเพลงสำเนียงอินเดียได้ (กานต์ วัชรประภาพงศ์, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2561)

ภาพที่ 4.15 ภาพการแสดงเชลโล่ (Cello)
ที่มา: เสาวคล ม่วงครวญ

จากทรรศนะข้างต้นผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการออกแบบเสียงเชลโล่ให้มีกลิ่นอายดนตรีสำเนียงอินเดีย เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่และสอดคล้องกับเรื่องราวที่

นำเสนอในภาพที่ 2 และ 3 ในองก์ 2 นี้ จากการทดลองออกแบบเสียงครั้งนี้ถึงแม้ว่าแหล่งกำเนิดของเสียงเครื่องดนตรีอาจมีความต่างกันคนละเชื้อชาติ แต่เสียงเครื่องดนตรีสามารถให้เสียงที่ถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกให้เหมือนกันได้

4.3 ในการออกแบบเสียงองก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point)

นำเสนอภาพจุดสิ้นสุด ผู้วิจัยได้คำนึงถึงเสียงที่สื่อถึงจุดสิ้นสุด และความหมายการทำลายล้าง เสียงที่สามารถสื่อถึงการส่งสัญญาณบอกเหตุการณ์ต่าง ๆ ของมนุษย์ ต้องเป็นเสียงที่ดังกึกก้องบริเวณพื้นที่กว้าง ดังความเห็นของสุรพงษ์ บ้านไกรทอง ได้กล่าวถึงเสียงกลองกับการสื่อสารถึงการทำลายล้างไว้ว่า

> ถ้ากล่าวถึงการทำลายล้าง เครื่องดนตรีที่แสดงให้เห็นถึงการทำลายล้างได้ดี คือ กลอง เห็นได้จากการรบของคนทั่วโลกไม่ว่าจะชาติไหน เผ่าไหนก็ตามจะใช้กลองเป็นการบอกสัญญาณ น้ำหนักจังหวะการตีกลองมีความหมายแตกต่างกัน การตีกลองที่จังหวะเร็ว ๆ จะสื่อถึงสัญญาณที่กำลังจะเกิดขึ้นเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในไม่ช้า สงคราม การรบถือเป็นการทำลายล้างที่ชัดเจน กลองน่าจะเป็นตอบโจทย์สัญลักษณ์แทนการทำลายล้างได้ดี (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2561)

จากข้อความข้างต้นผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจใช้กลองมาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สื่อสารในการแสดงองก์ 3 จุดสิ้นสุด แต่เกิดคำถามว่าจะเลือกกลองชนิดไหนที่สามารถสื่อสารถึงจุดสิ้นสุดและสามารถออกแบบจังหวะที่สอดคล้องไปกับการออกแบบลีลาขององก์ 3 ที่นำการเต้น 3 ประเภทมานำเสนอบนเวทีได้อย่างลงตัว ดังทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร กล่าวถึงกลองในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ไว้ว่า

> กลองที่สามารถนำเสนอให้เห็นถึงจุดสิ้นสุด คือ ต้องมองให้เห็นถึงวิธีการตีกลองที่ให้ความสำคัญในการตีอยู่ที่จุดศูนย์กลางของกลองเพื่อสื่อถึงจุดสุดท้ายจุดสิ้นสุดได้ดี อาจเป็นกลองไทย หรือ กลองแต๊ก เพราะเป็นเสียงที่สั้นและดูเป็นการหยุดเสียงดูหยุดนิ่งได้อย่างรวดเร็ว (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์ 21 มิถุนายน 2561)

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีความสนใจในการนำเสียงกลองที่มีลักษณะลีลาท่าทางในการตีที่ให้ความสำคัญการตีบริเวณจุดศูนย์กลางของกลอง แต่ต้องเป็นเสียงที่ดังกังวาลและสั่นสะเทือนเพื่อให้สอดคล้องกับพลังของเสียงโอม ผู้วิจัยจึงค้นหาชนิดของกลองตามคุณสมบัติดังกล่าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่นอกเหนือจากกลองไทยและกลองอินเดีย “ให้อารมณ์เหมือนกลองอินเดียแต่ไม่ใช่กลองอินเดีย ซึ่งแหล่งกำเนิดเสียงต่างกันแต่ให้เสียงและความรู้สึกเหมือนกันน่าทำทางตรงข้ามไปให้หมดเลยถึงจะเกิดความน่าสนใจมากขึ้น” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์ 21 มิถุนายน 2561) ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาผลงานของนาฏยศิลปินที่ใช้เสียงกลองในการออกแบบการแสดง จึงพบการแสดงของ อาครัมคาน (Akram Khan) ผลงานของอาครัมคานให้ความสำคัญการเคลื่อนไหวลีลาพร้อมจังหวะของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะจังหวะกลอง มีการออกแบบท่าเต้นนาฏยศิลป์อินเดียประเภทกถัก (Kathak) กับเสียงกลองไทโกะ (Tai-Ko) ของประเทศญี่ปุ่น ในผลงานชุดนอสติก (Gnosis) เป็นการแสดงที่เกี่ยวกับเรื่องราวของลัทธินอสติก ที่เคร่งครัดการถือพรต ถือพรหมจรรย์ เพื่อให้ถึงการหลุดพ้น การตรัสรู้ การกลับมารวมกับพระเป็นเจ้า อาครัมคานได้ใช้กลองไทโกะ แสดงถึงการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วในตอนหนทางแห่งการหลุดพ้นอีกทั้งผลงานชุดนี้แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานของพหุวัฒนธรรมในการออกแบบการแสดงให้เกิดความแปลกใหม่ ไร้ขีดจำกัด แต่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้เป็นอย่างดีและยังคงเนื้อหาของเรื่องได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยจึงได้ข้อคิดจากการได้ชมของการแสดงเรื่อง นอสติก (Gnosis) ว่าสามารถนำกลองไทโกะมาแสดงในองก์ 3 จุดสิ้นสุดที่สื่อถึงพลังแห่งการทำลายจากพละกำลังของผู้ตีกลองไทโกะส่งผ่านมายังผู้ชมการแสดงปลุกเร้าความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว สอดคล้องกับทรรศนะของอนุรักษ์ กุศลสร้าง กล่าวถึงกลองไทโกะไว้ว่า

> ไทโกะ ภาษาญี่ปุ่นแปลว่ากลอง ในสมัยโบราณประเทศญี่ปุ่นตีกลองเพื่อเป็นการบูชาสิ่งศักดิสิทธิ์ เพราะมีความเชื่อว่าเสียงกลองที่ตีนั้นจะดังไปถึงเทพหรือเทวดาที่อยู่บนท้องฟ้า เพื่อแสดงถึงความเคารพและบูชาเทพเจ้า การตีกลองไทโกะนั้น ผู้ตีต้องมีพื้นฐานในเรื่องจังหวะของดนตรีที่ดี บวกกับมีร่างกายที่แข็งแรง โดยเฉพาะ กล้ามเนื้อแขน ขา และท้อง เนื่องจากทำนองของเพลงไทโกะนั้นเร้าใจ ดุดัน ท่วงท่าที่ออกมานั้นต้องมีพลังรับกับเสียงกลอง และส่งไปให้ถึงคนดูได้รับรู้ถึงพลังที่แสดงออกมาด้วย (อนุรักษ์ กุศลสร้าง, สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2561)

ภาพที่ 4.16 ภาพการทดลองนำกลองไทโกะ มาแสดงในองก์ 3 เพื่อสื่อให้เห็นถึงจุดสิ้นสุด
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉะนั้นจากทรรศนะดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้กลองไทโกะ (Tai-ko) ที่มีขนาดใหญ่ ทรงสูง มาออกแบบเสียงและสามารถออกแบบเสียงให้สอดคล้องกับการออกแบบอุปกรณ์ตั้งไว้ให้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดง อีกทั้งเอกลักษณ์ของกลองทุกชนิดมีลักษณะเป็นรูปทรงกลมที่สามารถสื่อถึงจุดสิ้นสุด ซึ่งเป็นภาพอยู่ในการแสดงองก์ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 4.18 ตารางประวัติและรายชื่อนักดนตรี การทดลองครั้งที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพนักดนตรี	ชื่อ-สกุล สังกัด / เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง	การศึกษา/องก์ในการแสดง
	ณัฐธิดา จิตรบรรจง เครื่องดนตรีขันทิเบต	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ แสดงองก์ 1 ภาพที่ 3-4
	พาสุข แววศรี เครื่องดนตรีกลองตับบลา	นิสิตระดับปริญญาตรี - สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แสดงองก์ 2 ภาพที่ 1
	รอยพิมพ์ ถาวรสุวรรณ เครื่องดนตรีเชลโล่	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - สาขาการประพันธ์ดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล แสดงองก์ 2 ภาพที่ 2-3
	กฤติยาณี นาราษฎร์ เครื่องดนตรีกลองไทโกะ	จบการศึกษาระดับปริญญาตรี - คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม แสดงองก์ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5. การออกแบบอุปกรณ์ครั้งที่ 3

ในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และพิจารณาแนวทางในการออกแบบอุปกรณ์การแสดงสำหรับใช้ประกอบการแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ จากสัญลักษณ์โอม ผู้วิจัยได้คำนึงถึงอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงอย่างพิถีพิถันมากยิ่งขึ้น โดยการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงจะต้องสอดคล้องไปกับภาพในการออกแบบท่าทางในการแสดงตามรูปแบบแนวคิดการปะติดภาพ (Collage) ที่ได้ทำการนำเสนอไว้ในการทดลองข้างต้น ได้แก่ องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) และองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) ส่วนองก์ 3 ผู้วิจัยไม่ได้ใช้อุปกรณ์การแสดง ดังมีรายละเอียดดังนี้

5.1 การออกแบบอุปกรณ์ในองก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) ซึ่งการแสดงในองก์ 1 ประกอบไปด้วยภาพในการแสดง คือ พิธีกรรมการบูชาอารตีและภาพการเจิมหน้าผาก ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์โดยการนำถาดบูชาอารตีและภาชนะใส่ผงเจิมหน้าผากมาประกอบการแสดง โดยการแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำมาให้นักแสดงได้สัมผัสกับอุปกรณ์ของจริง จุดไฟจริง เพื่อเกิดความเคยชินกับน้ำหนัก ความร้อน พื้นผิวของภาชนะในระหว่างประกอบการเคลื่อนไหวลีลาท่าทาง

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการลงพื้นที่โดยได้มีโอกาสได้ไปศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมที่ประเทศอินเดีย ได้แก่ วัดศรีอัยยะปัน (Sree Ayyappa Temple) เมืองจันดิการ์ ประเทศอินเดีย และ โรงละครนาฏศิลป์อินเดียคเณศ นาฏยาลา (Ganesa Natyala) เมืองนิวเดลีประเทศอินเดีย และ โรงเรียนสอนนาฏศิลป์อินเดียตรายัม (Trayam Dance and Music Academy) โดยผู้วิจัยได้ไปศึกษาเก็บข้อมูลภาคสนามช่วงเดือน สิงหาคม พ.ศ. 2561 พบว่าพิธีการบูชาอารตีไฟและการเจิมหน้าผาก จัดเป็นพิธีกรรมสำคัญในการเริ่มต้นประกอบพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นการระลึกถึงเทพเจ้ารวมถึงเป็นการทำความเคารพต่อครูบาอาจารย์ก่อนการร่ายรำเพื่อความเป็นสิริมงคล

ภาพที่ 4.17 ภาพพิธีการอารตีไฟ ในวัดวัดศรีอัยยะปัน (Sree Ayyappa Temple)
เมืองจันดิการ์ ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้เมื่อผู้วิจัยได้ทำการออกแบบท่าทางโดยใช้อุปกรณ์ด้วยถาดอารตีไฟ โดยการเริ่มต้นจากการจุดไฟในถาดอารตี หลังจากนั้นจะต้องวนถาดอารตีวนเป็นวงกลมตามทิศทางของการเดินเข็มนาฬิกา พบว่า เปลวไฟในการจุดค่อยจากดวงเล็ก ๆ แล้วค่อยมีเปลวไฟที่ใหญ่มากขึ้น แล้วเมื่อวนเป็นวงกลมตามทิศทางเข็มนาฬิกาเปลวไฟมีการเคลื่อนที่เป็นเส้นโค้งตามแรงในการเคลื่อนที่ทำให้เกิดเป็นเส้นโค้งตามจังหวะในการวน ซึ่งสอดคล้องกับการที่ได้ออกแบบบทการแสดง จุดกำเนิดในสัญลักษณ์โอม จากจุดทำให้เกิดเป็นเส้นโค้ง ด้วยภาพที่ได้จากวิธีการอารตีไฟ

ภาพที่ 4.18 ภาพอุปกรณ์การอารตีและการเจิมหน้าผากในโรงละครนาฏศิลป์อินเดียคเณศนาฏยาลา และ โรงเรียนสอนนาฏศิลป์อินเดียตรายัม ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้วิจัย

จากความคิดเห็นของวิชชุลดา ตันประเสริฐ ที่ได้นำเสนอเกี่ยวกับอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงเพิ่มเติมในส่วนของจุดกำเนิด ดังได้กล่าวไว้ว่า

> เมื่อพูดถึงสัญลักษณ์โอม จุดเริ่มต้นจะนึกถึงกลิ่นกำยาน ซึ่งแสดงถึงสัญญะความเป็นตะวันออก และการบูชาเทพเจ้าศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์แห่งความโชคดี และความเป็นสิริมงคล ดังนั้นถ้าการแสดงมีการใช้กลิ่นกำยานประกอบการแสดงจะสามารถช่วยเพิ่มความมีเสน่ห์มนต์ขลัง ความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-อินดู และแสดงถึงพลังของชาวตะวันออกได้เป็นอย่างดี (วิชชุลดา ตันประเสริฐ, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

ภาพที่ 4.19 ภาพอุปกรณ์การอารตีไฟและการเจิมหน้าผากที่นำมาใช้ประกอบการแสดง
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 การออกแบบอุปกรณ์ในองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) ซึ่งการแสดงในองก์ 2 นี้ ผู้วิจัยได้พยายามหาสัญลักษณ์ที่จะสามารถใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อสื่อให้เห็นถึงความเป็นเส้นโค้งและบ่งบอก ความหมายถึงการปกป้องดูแลได้ด้วยเพื่อภาพการแสดงที่มีความแปลกใหม่และเพื่อช่วยให้การแสดงสามารถสื่อความหมายได้เข้าใจมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงได้ปรึกษาหารือกับนราพงษ์ จรัสศรี ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการใช้สัญลักษณ์ประกอบการแสดงในงานนาฏยศิลป์ ได้ให้ทรรศนะอย่างชัดเจนไว้ว่า

> การใช้สัญลักษณ์ ถือเป็นวิธีการที่สามารถช่วยแสดงบ่งบอกถึงความหมายในการสร้างสรรค์งานรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ซึ่งเป็นการเติมเต็มภาพและเรื่องราวของงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้

อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น เมื่อนึกถึงเส้นโค้งและให้ความหมายถึงการปกป้องดูแล การใช้ร่ม เป็นสัญลักษณ์แทน การปกป้องดูแลกับสามารถสื่อให้เห็นถึงเส้นโค้งในสัญลักษณ์โอมได้อีกด้วย ได้ทั้งรูปแบบ (Form) และความหมาย (Content) ในเวลาเดียวกันอีกด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

ภาพที่ 4.20 ภาพการใช้ร่มประกอบการแสดงในงานพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัย ครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์ ออกแบบและควบคุมการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

จากทรรศนะข้างต้นผู้วิจัยจึงเกิดแนวทางในการศึกษาสัญลักษณ์ร่มในเชิงความหมายของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู พบว่า ประเทศอินโดนีเซียเป็นประเทศที่นับถือมุสลิมที่ขนาดใหญ่ที่สุดในโลก แต่ในหมู่เกาะบาหลีมีคนนับถือศาสนาฮินดูเป็นส่วนใหญ่ แต่ความแตกต่างในการบูชานับถือศาสนาฮินดูในประเทศไทยและประเทศอินเดียมาก ดังทรรศนะของ ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ ได้กล่าวถึง ศาสนาฮินดูในบาหลีไว้ว่า

ศาสนาฮินดูในบาหลี หรือเรียกว่า "ฮินดูธรรมะ" เป็นการผสมผสานระหว่างศาสนาฮินดู ศาสนาพุทธ และความเชื่อท้องถิ่นที่เชื่อเรื่องวิญญาณแห่งธรรมชาติ ดังนั้นศาสนาฮินดูแบบบาหลีจึงเป็นลักษณะของ "ศาสนาผสม" (Syncretism) ลักษณะพิเศษของความเชื่อของศาสนาฮินดูผสมแบบบาหลี อีกทั้งประเทศอินโดนีเซียเป็นหมู่เกาะที่มีการนับถือศาสนาอิสลามเป็นส่วนใหญ่ ทำให้การนับถือศาสนาฮินดูในบาหลีจึงมีความหลากหลายเปลี่ยนไปจากการนับถือศาสนาฮินดูในประเทศอินเดียและไทยอย่างชัดเจน ซึ่งพบเห็นองค์เทวรูปจะนิยมใช้ร่มสีต่าง ๆ เป็นสัญลักษณ์แทนเทพเจ้า (ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, 2558: 123)

ดังนั้นร่มจึงมีอิทธิพลทางความเชื่อในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาหรือใช้เป็นสัญลักษณ์เกี่ยวกับการบูชาเทพเจ้าในเกาะบาหลี ประเทศอินโดนีเซีย ดังที่เฉลิมพล จันทรโชติ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องร่ม ในศาสนาฮินดูในบาหลี ไว้ว่า

> ร่มเป็นสัญลักษณ์แทนองค์เทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูมีทั้งรูปลักษณ์และมีสัญลักษณ์ที่ใช้แทนองค์เทพ เห็นได้จากร่มสีที่พบเห็นในพิธีกรรมเป็นสัญลักษณ์แทนองค์เทพต่าง ๆ ได้แก่ ร่มสีขาวแทนพระศิวะ ร่มสีดำแทนพระนารายณ์หรือพระวิษณุ ร่มสีแดงแทนพระพรหม ในการประกอบพิธีกรรมในบาหลี จะมีขบวนบูชารำอวยพรถือพานบอกอ หรือพานดอกไม้ เพื่อสื่อสัญลักษณ์ให้เห็นถึงการอวยพรด้วยความศรัทธาที่มีต่อองค์เทพ ส่วนผู้ชายจะถือร่มเพื่อสื่อถึงการปกป้องคุ้มครองดูแลรักษาและถือหอกเพื่อสื่อถึงการขจัดสิ่งเลวร้ายให้มลายหายไป สัญลักษณ์ที่ใช้แทนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่พบเห็นในบาหลี อีกจะเห็นได้จากรูปแกะหินสลักและมีการห่อหุ้มด้วยผ้าขาวม้าสีขาวดำเพื่อแสดงนัยยะเรื่องคนเรามีทั้งความดีและความไม่ดีในตัว (เฉลิมพล จันทรโชติ, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2561)

ภาพที่ 4.21 ภาพร่มที่ใช้เป็นสัญลักษณ์แทนเทพเจ้าในศาสนาฮินดู วัด Pura Besakih เกาะบาหลี ประเทศอินโดนีเซีย
ที่มา: ธิติมา อ่องทอง

จากทรรศนะที่กล่าวมาข้างต้นเกี่ยวกับ “ร่ม” สามารถทดลองเป็นสัญลักษณ์แทนเส้นโค้งที่ปรากฏอยู่ในสัญลักษณ์โอมและสามารถเป็นเครื่องสื่อแทนความหมายถึงการปกป้องดูแลได้ ผู้วิจัยจึงนำทรรศนะของผู้เชี่ยวชาญที่ได้ทำการปรึกษาหารือนี้ ไปเป็นแนวทางในการออกแบบอุปกรณ์ให้สร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น โดยดึงโครงสร้างของร่มที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้ง และ ด้ามจับร่มที่มีลักษณะเป็นเส้นตรงโดยไม้หวายแยกออกจากกัน โดยผู้วิจัยได้เลือกไม้หวายพันธุ์อินโดนีเซีย

มาเป็นวัสดุทำแทนเป็นร่ม เนื่องจากไม้หวายพันธุ์นี้มีความแข็งแรง น้ำหนักเบาและสามารถมีความยืดหยุ่นสูงเหมาะสมกับดัดตามรูปทรงโค้งได้ดี สะดวกในการออกแบบท่าทางการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดง ผู้วิจัยจึงนำมาทดลองออกแบบเป็นอุปกรณ์ที่สื่อในองก์ 2 เส้นโค้งที่แสดงถึงการปกป้องดูแล การทดลองครั้งนี้ พบว่า เมื่อนำไม้หวายมาออกแบบเป็นโครงสร้างร่ม โดยแบ่งออกเป็นเส้น 2 รูปทรง ได้แก่ เส้นโค้งและเส้นตรง พบว่า เมื่อนำมาไม้หวายที่เป็นเส้นโค้งมาวางไว้บนไม้หวายที่เป็นเส้นตรง โดยไม่มีการเชื่อมติดกัน และให้นักแสดงทำการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ โดยพยายามไม่ให้ไม้หวายที่เป็นเส้นโค้งตกบนพื้น การทดลองครั้งนี้ทำให้นักแสดงต้องใช้สมาธิเป็นพิเศษในการควบคุมไม้หวายไม่ให้ตก ซึ่งจะต้องมีการฝึกซ้อมให้เกิดความชำนาญและหาจุดศูนย์กลางของน้ำหนักให้ดีถึงจะสามารถเคลื่อนไหวลีลาได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ภาพที่ 4.22 ภาพไม้หวายพันธุ์อินโดนีเซีย ที่ออกแบบมาเป็นอุปกรณ์แทนร่ม ที่ใช้ประกอบการแสดงในองก์ 2 เส้นโค้งที่แสดงถึงการปกป้องดูแล
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.23 ภาพการทดลองการใช้อุปกรณ์ในองก์ 2 เส้นโค้งที่แสดงถึงการปกป้องดูแล
ที่มา: ผู้วิจัย

6. การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงครั้งที่ 3

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ สิ่งแรกที่ต้องคำนึงถึงคือวัตถุประสงค์ แนวคิดและรูปแบบในการนำเสนอของศิลปินผู้นั้น วิธีการออกแบบเครื่องแต่งกายสามารถเป็นตัวจำแนกได้ว่านาฏยศิลป์ต้องการนำเสนออะไร ที่มามาจากแนวความคิดมาจากอะไร อีกทั้งยังเป็นตัวบ่งบอกรสนิยมของศิลปินผู้นั้นได้ เครื่องแต่งกายจึงมีความสำคัญในการแสดงจัดเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบในการแสดงให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น รวมถึงเครื่องแต่งกายที่ดีควรเสริมศักยภาพในการแสดงให้ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวลีลาได้อย่างเหมาะสมและสะดวกสบาย ดังสอดคล้องกับทรรศนะของพฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ได้กล่าวถึงการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง ไว้ดังนี้

> การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดง จัดเป็นองค์ประกอบสำคัญในการละคร เมื่อเรามาชมการแสดงจะทำให้เกิดความเพลิดเพลินไปกับสุนทรียภาพบนเวทีไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของเครื่องแต่งกายและฉาก นอกจากนั้นในบางครั้งผู้ชมจะได้รับสารที่ถูกกระตุ้นบางอย่างจากจิตวิทยาในการใช้สี และรูปแบบลักษณะของเสื้อผ้าที่สื่อถึงกระบวนการคิด อารมณ์ความรู้สึกบางอย่างที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่แสดง (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2545: 24)

การแสดงในครั้งนี้ผู้วิจัยได้แนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์มาจากสัญลักษณ์โอม ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทางความเชื่อในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่มีแหล่งกำเนิดมาจากประเทศอินเดียตั้งแต่สมัยยุคพระเวท ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้ประกอบการแสดงครั้งนี้ ให้มีกลิ่นอายของวัฒนธรรมอินเดียอยู่ แต่จะมีการลดทอนรูปแบบ และมีการสร้างสรรค์เรื่องสีของเครื่องแต่งกาย รวมถึงวัสดุในการตกแต่งเครื่องแต่งกายให้มีความแปลกใหม่จากวัฒนธรรมของอินเดียดั้งเดิม ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของธโนทัย มงคลสินธุ์ ได้ให้กล่าวถึงการออกแบบเครื่องแต่งกายที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์โอม ไว้ดังนี้

> การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงที่มีแนวคิดมาจากสัญลักษณ์โอมมีความคิดออกแบบ 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบเป็นเครื่องแต่งกายในการแสดงที่มีความเป็นฮินดู ดูเป็นอินเดีย มีสีสันสดใส มีการพัน ผูก จับเดรป ผ้าพลิ้ว ๆ บาง ๆ โปร่ง ๆ ผ้าใยธรรมชาติต่าง ๆ เช่น ผ้าเรยอน ผ้าฝ้าย ฯลฯ 2) นึกถึงเครื่องแต่งกายในการแสดงที่มีความเป็นกราฟิก สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม ผสมกับลายเส้นที่ฉวัดเฉวียน

> เหมือนสะบัดปลายพู่กัน มีสีขาวและดำ ผ้าใยธรรมชาติ เช่น ผ้าฝ้าย ผ้าเรยอน ฯลฯ (ธโนทัย มงคลสินธุ์, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2561)

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับข้อคิดเห็นของ ชไมพร มิตินันท์วงศ์ ได้ให้แนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์โอมไว้ว่า

> การออกแบบเครื่องแต่งกายในครั้งนี้ควรมีกลิ่นอายวัฒนธรรมอินเดียเข้าไปอยู่ในเนื้องานเพราะจากแนวความคิดของสัญลักษณ์โอมมีที่มามาจากความเชื่อของอินเดีย แต่เราก็อาจจะทำให้มีความเป็นร่วมสมัยมากขึ้น มีการลดทอนจากการแต่งกายอินเดียแบบดั้งเดิม เพื่อให้ตอบโจทย์กับการสร้างสรรค์งานวิจัย โดยการนำเทคนิคการจับ มัดผูกชุดในแบบอินเดียหรือนำเอาโครงสร้างของชุดอินเดีย เอามาปรับใช้ให้ดูทันสมัยมากขึ้น แต่งกายง่ายขึ้นสะดวกต่อการเคลื่อนไหวลีลา และต้องคำนึงถึงขอบเขตงานของเราว่าอยากให้ชุดมาช่วยเสริมบทแสดงเรื่องอะไรบ้าง มีปัจจัยสำคัญอะไรบ้างที่ต้องใส่ในชุดนี้เพื่อนำเสนอ อะไรบ้างก็กำหนดแล้วคลี่คลายแบบของชุดให้เหมาะสม (ชไมพร มิตินันท์วงศ์, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2561)

ในด้านรูปแบบในการออกแบบเครื่องแต่งกายรวมถึงรูปทรงตามตามทรรศนะที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้คำนึงอย่างพิถีพิถันฑ์ให้เกิดความลงตัวและเกิดความเป็นเอกภาพในผลงาน ผู้วิจัยจึงเกิดแนวความคิดออกแบบเครื่องแต่งกายโดยมีความมุ่งเน้นถึงแก่นแท้ของสัญลักษณ์โอม จึงได้นำแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่มีการลดทอนเหลือแค่ส่วนที่มีความสำคัญที่สุด มุ่งเน้นความเรียบง่ายแต่ให้ความชัดเจน มีการสื่อความหมายแบบตรงไปตรงมา ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงให้ยังคงเหลือกลิ่นอายของวัฒนธรรมอินเดีย คือ การนุ่งผ้า แต่ลดทอนไม่มีการสวมใส่เครื่องประดับ โดยนำวิธีการนุ่งผ้าแบบอินเดียมาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกายในครั้งนี้ โดยให้นักแสดงผู้หญิงทำการนุ่งผ้าแบบสตรีนิยม คือการห่มสาหรี (Saree) ส่วนผู้ชายเป็นการนุ่งผ้ากางเกงแบบโดรตี้ (Dhoti) อีกทั้งผู้วิจัยออกแบบเครื่องแต่งกายให้นักแสดงทุกคนสวมใสชุดที่เป็นผ้าสีขาว เพื่อสื่อให้เห็นถึง ความมีสมาธิ ความบริสุทธิ์ ความสงบซึ่งเป็นหัวใจสำคัญแก่นแท้ของสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อีกทั้งสีขาวเป็นสีที่ทำให้เกิดความฟุ้งเมื่อไปกระทบกับแสงบนเวที มาออกแบบเครื่องเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงในองก์ 1 และ องก์ 2

ภาพที่ 4.24 ภาพเครื่องแต่งกายอินเดียด้วยวิธีการผู้หญิงห่มสาหรี และผู้ชายการนุ่งกางเกงแบบโดรตี้
ที่มา: อรุณ เฉตตีย์ จากหนังสือ India: Land of wonders

ภาพที่ 4.25 ภาพการเครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง “พระมหาชนก”
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

Chulalongkorn University

ผู้วิจัยได้ศึกษาการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงที่เป็นสีขาวในผลงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ของ นราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง ทอนปู (Tonpu) พบว่า แนวคิดในการออกแบบสีและรูปแบบเครื่องแต่งกายการแสดงชุดนี้มีความลึกซึ้ง ละเอียดอ่อนในเรื่องของกระบวนการคิดที่สร้างสรรค์ อีกทั้งยังเป็นการสะท้อนเรื่องราวที่ศิลปินต้องการถ่ายทอดให้ผู้ชมออกมาได้อย่างชัดเจน “การออกแบบเครื่องแต่งกายหรือใช้อุปกรณ์สีขาวแทนความหมายของแผ่นดินในการนำเสนอชุดที่เป็นสีขาวเพราะเพื่อต้องการสื่อให้เห็นถึงความเชื่อของศาสนาพุทธ มีเกิดย่อมมีดับ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 24 สิงหาคม 2561)

ภาพที่ 4.26 ภาพเครื่องแต่งกายประกอบแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เรื่อง ทอนปู (Tonpu) การออกแบบเครื่องแต่งกายที่เน้นความเรียบง่ายตามแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism)
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

ในส่วนของการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงในองก์ 3 จุดสิ้นสุด ผู้วิจัยนำเสนอภาพการแสดงที่มาจากแนวคิดพหุวัฒนธรรมมาออกแบบลีลาโดยการเน้นลีลาเทคนิคการเต้น 3 ทวีปที่มีการใช้ท่าเท้ากระทบพื้นเป็นจังหวะให้เกิดเป็นเสียง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการใช้จุดบนพื้น ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดการออกแบบลีลามาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงองก์ 3 ด้วยวิถีการลดทอนเครื่องแต่งกายของการเต้นแต่ละประเภท ได้แก่ การแต่งกายของนาฏยศิลป์อินเดีย การแต่งกายชุดบัลเลต์ และการแต่งกายของนักเต้นสเปนนิส โดยคงเหลือไว้แค่ส่วนที่สำคัญ และปรับมาใช้สีขาวเพื่อสื่อถึงความเรียบง่ายเช่นเดียวกับการแต่งกายในการแสดงองก์ 1 และองก์ 2 เพื่อให้การออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดงเป็นไปในทิศทางเดียวกันตั้งแต่ต้นจนจบ จากข้อมูลดังกล่าวมีสอดคล้องกับการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เรื่อง โนสทาเจีย (Nostagia) ผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี ที่มีการออกแบบเครื่องแต่งกายการลดถอนรูปแบบชุดบัลเลต์ในแบบคลาสิค คงเหลือไว้แค่กระโปรงทูทู (TuTu) ซึ่งเป็นโครงสร้างที่สำคัญของการแต่งกายในการเต้นบัลเลต์

ภาพที่ 4.27 ภาพเครื่องแต่งกายเรื่อง โนสทาเจีย (Nostagia)
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

หลังจากผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานและข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดงตั้งแต่องก์ 1 ถึงองก์ 3 โดยสีขาวจากการคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ตลอดจนเครื่องแต่งกายของนักดนตรี ซึ่งผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับนักดนตรีเปรียบเสมือนนักแสดงที่อยู่บนเวทีเช่นเดียวกัน จึงได้ทำการร่างแบบชุดในการแสดงเพื่ออำนวยความสะดวกในการคัดเลือกผ้าและวัสดุต่าง ๆ จากนั้นจึงได้ศึกษาลงพื้นที่โดยการเดินทางไปสำรวจชนิดและราคาของผ้าที่ตลาดพาหุรัดเพื่อที่จะนำมาใช้ในการตัดเย็บเครื่องแต่งกายสำหรับการทดลองในครั้งนี้ พบว่า ผู้วิจัยมีความสนใจในการเลือกชนิดผ้าที่มีลักษณะเบาบางและมีน้ำหนักเบา สามารถสวมใส่โดยไม่ร้อนและอีกทั้งมีราคาประหยัด เช่น ผ้าฝ้าย ผ้าชีฟอง ผ้าไหมแขก เพื่อที่จะสามารถทำการนุ่งสดจับจีบได้โดยง่าย อีกทั้งยังคำนึงถึงความสะดวกต่อการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงอีกด้วย

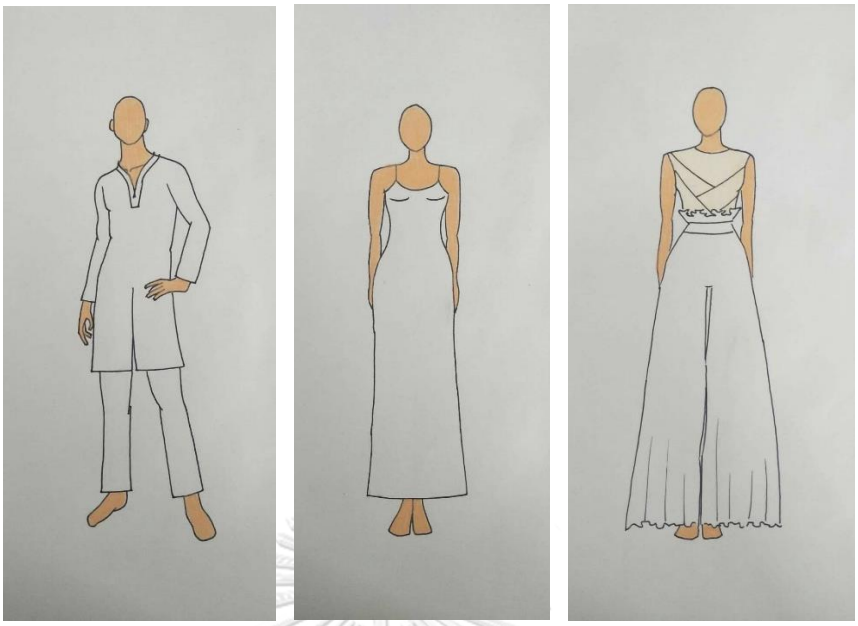
ภาพที่ 4.28 ภาพชนิดและลักษณะผ้าที่ใช้ในการตัดเย็บเครื่องแต่งกาย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.29 ภาพแบบร่างเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิงและชายที่ใช้ในการประกอบการแสดงในองก์ 1 และ องก์ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.30 ภาพเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิงและชายที่ใช้ประกอบการแสดงในองก์ 1 และ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.31 ภาพแบบร่างเครื่องแต่งกายนักแสดงใช้ในการประกอบการแสดงในองก์ 3 ได้แก่ ชุดนางรำนาฏยศิลป์อินเดีย ชุดนักเต้นบัลเลต์ และชุดนักเต้นสเปนนิส (ตามลำดับจากซ้ายไปขวา)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.32 ภาพเครื่องแต่งกายนักแสดงใช้ในการประกอบการแสดงในองก์ 3 ได้แก่ ชุดนางรำนาฏยศิลป์อินเดีย ชุดนักเต้นบัลเลต์ และชุดนักเต้นสเปนนิส (ตามลำดับจากซ้ายไปขวา)
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.33 ภาพแบบร่างเครื่องแต่งกายนักดนตรี
ได้แก่ ชุดคนตีกลองตับบลา ชุดคนเล่นเชลโล่ และชุดคนตีกลองไทโกะ (ตามลำดับจากซ้ายไปขวา)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.34 ภาพเครื่องแต่งกายนักดนตรี
ได้แก่ ชุดคนตีกลองตับบลา ชุดคนเล่นเชลโล่ และชุดคนตีกลองไทโกะ (ตามลำดับจากซ้ายไปขวา)
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉะนั้นสรุปได้ว่าในการออกแบบเครื่องแต่งกายในการทดลองครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายทั้งนักแสดงและนักดนตรีสำหรับการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงความเรียบง่ายปรากฏอยู่ในการออกแบบเครื่องแต่งกายตามแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่เน้นสีขาวที่ไม่ฉูดฉาด โดยใช้สีขาวแสดงถึงสมาธิ ซึ่งเป็นแก่นแท้ของสัญลักษณ์โอม

7. การออกแบบสถานที่แสดงครั้งที่ 3

การเลือกสถานที่สำหรับพื้นที่ในการแสดงงานนาฏยศิลป์โดยปกติมักจะคุ้นเคยกับสถานที่ที่จัดการแสดง เช่น โรงละคร ห้องประชุม รวมถึงเวทีที่มีลักษณะแบ่งแยกพื้นที่ระหว่างผู้ชมกับผู้แสดงได้อย่างชัดเจน โดยการทดลองออกแบบสถานที่จัดแสดงในครั้งนี้ผู้วิจัยจึงพยายามหลีกหนีสถานที่จัดแสดงที่โดยทั่วไปได้ทำการจัดแสดงกัน จึงเกิดแนวความคิดที่จะจัดการแสดงบริเวณพื้นที่ด้านในห้องโถง ชั้น 1 ของอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งบริเวณด้านในมีลักษณะบริเวณพื้นที่เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีความลึกพอประมาณ บริเวณรอบนอกประกอบด้วยตะแกรงทำมาจากเหล็กที่มีความทันสมัยและมีความแปลกตา ซึ่งเมื่อมาวิเคราะห์ในการออกแบบสถานที่ใช้กับการจัดแสดงให้สอดคล้องกับการออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาแล้ว พบว่าสามารถทำการจัดการแสดงได้ ดังทรรศนะศิลปะกับพื้นที่เฉพาะของกมล ทัศนาญชลี ได้ถูกบันทึกไว้ในบทความสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 54 โดยสมพร รอดบุญ ไว้ว่า

> ศิลปะสามารถสร้างในพื้นที่เฉพาะเจาะจง (Site Specific) หรือเป็นพื้นที่แห่งไหนก็ได้ พื้นที่ดังกล่าวสามารถสร้างหรือแปรสภาพให้เป็นส่วนหนึ่งของงานแต่จะต้องมีความหมายเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ซึ่งเป็นการสร้างพื้นที่ขึ้นมาใหม่ให้มีความสร้างสรรค์งานให้เป็นศิลปะตามกระบวนการคิดของจินตนาการของศิลปินดังนั้นพื้นที่ศิลปะแนวนี้จะเป็นพื้นที่ไหนก็ได้ที่ศิลปินมีการคิดสร้างสรรค์งานนั้น ๆ ให้เกิดขึ้น เช่น พื้นที่ภายในอาคาร นอกอาคาร มุมบันได พื้นที่กลางแจ้งหรือธรรมชาติ เช่น น้ำตก ลำธาร ทุ่งนา เป็นต้น (กมล ทัศนาญชลี, ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ อ้างถึงในสมพร รอดบุญ, 2551: 147)

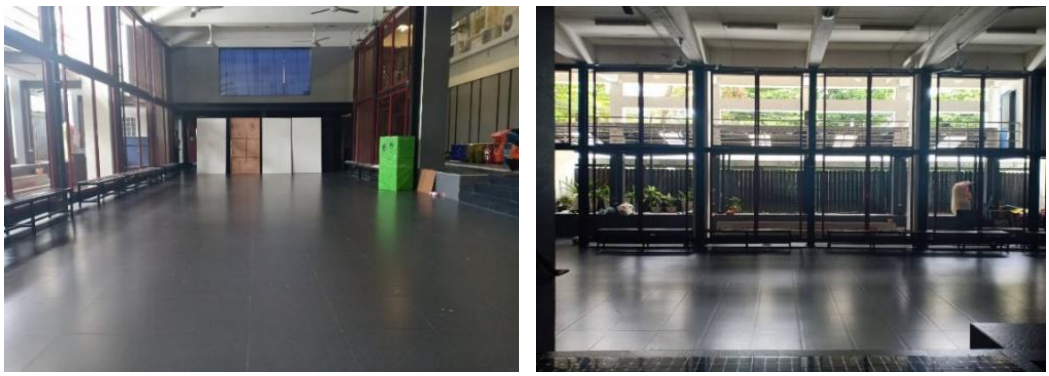
ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมเกี่ยวกับการออกแบบสถานที่แสดงในงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ จึงได้ทำการศึกษาผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี ชุด “การแสดงพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์” ได้จัดแสดงขึ้น ณ สนามกีฬา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พบว่า เป็นการแสดงนอกสถานที่ที่มีการหลีกหนีจากกรอบแสดงใน โรงละคร “ซึ่งการแสดงนอกสถานที่จะต้องคำนึงถึงสถานที่เรื่องราวที่มีอยู่ ณ ที่นั้น และต้องคำนึงถึงภาพของการแสดง

(Visual Art) การแสดงในลักษณะนี้จะต้องมีจิตวิญญาณต่อสถานที่หรือสถาปัตยกรรมนั้น ๆ การแสดงนอกโรงละครมีความสอดคล้องกับแนวความคิดของชาวตะวันตก เป็นจัดการแสดงเฉพาะที่ (Site Specific)” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561)

ภาพที่ 4.35 ภาพการแสดงในงานพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์ ออกแบบและควบคุมการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากทรรศนะข้างต้นผู้วิจัยจึงได้ทำการสำรวจพื้นที่บริเวณห้องโถงชั้น 1 พบว่า อาจพบปัญหาในเรื่องของสภาพอากาศที่ค่อนข้างอบอ้าว ผู้วิจัยจึงแก้ปัญหาด้วยพัดลมไอน้ำเพื่อสามารถช่วยให้อากาศถ่ายเทได้ดีขึ้น ส่วนบริเวณพื้นที่จัดการแสดงทำมาจากกระเบื้องสีดำซึ่งมีลักษณะพื้นผิวค่อนข้างลื่น จึงต้องมีการปูพื้นด้วยเสื่อน้ำมันเพื่อรักษาความปลอดภัยและนักแสดงสามารถเคลื่อนไหวลีลาได้อย่างมีประสิทธิภาพ เนื่องด้วยสถานที่จัดการแสดงอยู่ค่อนข้างลึกเมื่อถัดจากบริเวณหน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จึงต้องมีการจัดตั้งโต๊ะต้อนรับหน้างานในส่วนบริเวณด้านหน้าของคณะศิลปกรรมศาสตร์ อีกทั้งยังต้องวางแผนในการประชาสัมพันธ์ก่อนการแสดง เช่น การประชาสัมพันธ์ในสื่อออนไลน์ การติดป้ายนิทรรศการเชิญชมงาน ระบุถึงสถานที่จัดการแสดงให้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ส่วนในฝ่ายเทคนิคองค์ประกอบที่ใช้สำหรับการแสดงการติดตั้งไฟ เครื่องเสียง รวมถึงเก้าอี้ที่นั่งในการรองรับผู้ชม จะต้องทำการวางแผนให้เป็นอย่างดีและจัดเตรียมให้พร้อมก่อนถึงวันการแสดง



ภาพที่ 4.36 ภาพบริเวณห้องโถงชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้ทำการทดลองตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ 7 องค์ประกอบ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบเคลื่อนไหวลีลา การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่แสดงและการออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยผู้วิจัยจึงขออธิบายข้อสรุปตามโครงสร้างของการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 ในองก์ 1 องก์ 2 และองก์ 3 ไว้ตามตารางดังต่อไปนี้

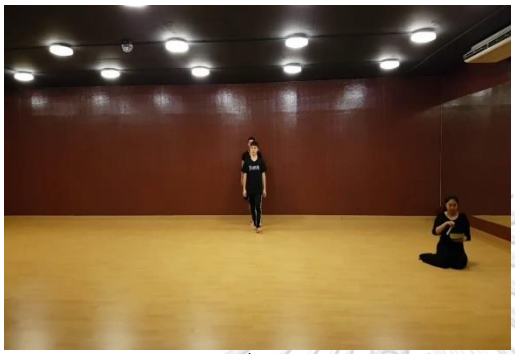
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.19 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
1	ภาพที่ 1 จุดไฟบูชาอารตี	เริ่มต้นด้วยนักแสดงเดินจากข้างหลังเวทีมายังตำแหน่งตรงกลางเวที จึงเริ่มทำท่าทางโดยการจุดไฟอารตี หลังจากนั้นวนถาดอารตีตามเข็มนาฬิกาจำนวน 3 ครั้ง
1	ภาพที่ 2 จุดเจิม	หลังจากที่ได้ทำการบูชาอารตีไฟเสร็จ นักแสดงจะเริ่มแตะผงเจิมที่อยู่ในถาดด้วยนิ้วนางข้างขวา แล้วเจิมตรงกลางหน้าผาก หลังจากนั้นนักแสดงคนแรกจะทำการเดินออกจากเวที

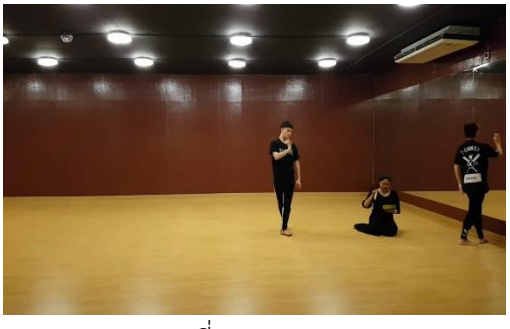
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.19 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
1	 เปิดตัวภาพที่ 3 การวาดจุด	มีนักแสดงนั่งอยู่บนเวที ด้วยท่าทางที่มีสมาธิโดยมีการตีขันทิเบต (Singing Bowl) ด้วยความใจจดใจจ่อ โดยวิธีการตี 1 ครั้ง จะประกอบการตีเป็นจังหวะ 3 จังหวะ ให้เกิดเสียงที่กังวาล ซึ่งเป็นการนำความเชื่อของเลข 3 มาออกเป็นการแสดง
1	 ภาพที่ 3 การวาดจุด	นักแสดง 3 คนเดินปรากฏตัวมาจากด้านหลังเวที พร้อมทำท่ามือ (มุทรา) โดยท่าทางเป็นการแนวคิดทางองค์ประกอบศิลป์การวาดจุดลากเป็นเส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมด้วยท่าทางที่มีสมาธิ
1	 ภาพที่ 3 การวาดจุด	นักแสดงทั้ง 3 เริ่มเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังจุดด้วยการเดินจำนวน 3 ก้าวโดยเคลื่อนไหวตำแหน่งเป็นเส้นโค้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.19 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
1	 ภาพที่ 3 การวาดจุด	นักแสดงทำท่าทางการเคลื่อนไหวลีลาจากท่าทางการวาดจุดเป็นเส้นโค้ง
1	 ภาพที่ 3 การวาดจุด	นักแสดงเริ่มเคลื่อนไหวลีลาท่าทางการวาดจุดไปเป็นเส้นโค้ง และมีการเคลื่อนที่ตำแหน่งโดยการเดินวนเป็นวงกลมรอบนักแสดงที่ตีขันทิเบต (Singing Bowl) เป็นจำนวน 3 รอบ
1	 ภาพที่ 3 การวาดจุด	หลังจากที่นักแสดงเดินวนรอบนักแสดงที่ตีขันทิเบตเป็นจำนวน 3 รอบเรียบร้อยแล้ว หลังจากนั้นจะเดินทางออกจากเวที เป็นการจบภาพที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.19 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
1	 ภาพที่ 4 ภาพการเปล่งเสียง มะ อะ อุ	นักแสดงผู้เปล่งเสียงร้องเพลงเบื้องต้นเข้ามากล่างเวทีโดยการเดินผ่านจากผู้ชมเป็นการนำเสนอจุดเริ่มต้นก่อนการร้องเพลง มาออกแบบเป็นการแสดงการแสดง โดยวิธีการนำคำที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม ที่ประกอบด้วยคำว่า มะ อุ อะ มาออกแบบผ่านวิธีการเปล่งเสียงร้องเพลงเบื้องต้น
1	 ภาพที่ 4 ภาพการเปล่งเสียง มะ อะ อุ	นักแสดงผู้ทำการเปล่งเสียงร้องเพลงเบื้องต้นเริ่มจากการเปล่งคำว่า มะ อุ อะ ตามลำดับเสียง โดยเริ่มจากการเปล่งเสียงสั้น (Staccato) ต่อด้วยการเปล่งเสียงยาว (Legato)
1	 ภาพที่ 4 ภาพการเปล่งเสียง มะ อะ อุ	ในคัมภีร์อุปนิษัท เสียงคำว่า “โอม” เป็นเสียงก่อให้เกิดพลังสั่นสะเทือน การสั่นสะเทือนของเสียงโอม จำทำให้เกิดสมาธิที่บริสุทธิ์ ในการออกแบบครั้งนี้ผู้วิจัยจึงให้นักแสดงจะใช้เสียงสั่นสะเทือน (Vibration) เป็นการแสดงให้เห็นถึงการเข้าถึงความสำคัญของเสียงโอม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.20 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
2	 เปิดตัวภาพที่ 1 ภาพการตวัดฝีแปรง	เปิดภาพแรกในองก์ 2 ด้วยนักดนตรีที่ตีกลองตับบลา (Tabla) นั่งอยู่บนเวทีและตีกลองด้วยจังหวะที่นิ่มนวลแสดงให้เห็นถึงความลื่นไหล ความต่อเนื่องของเส้นโค้งในสัญลักษณ์โอม
2	 ภาพที่ 1 ภาพการตวัดฝีแปรง	การแสดงในภาพนี้จะเป็นการนำเลข 3 มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบเคลื่อนไหวลีลา โดยมีนักแสดงจำนวน 3 คน โดยเการเคลื่อนไหวลีลาเป็นจำนวน 3 ท่า ใน 1 ท่าจะทำซ้ำ 3 ครั้ง 3 ทิศทาง 3 ระดับ
2	 ภาพที่ 1 ภาพการตวัดฝีแปรง	การเคลื่อนไหวลีลาในองก์นี้ เป็นการนำเสนอท่าทางผ่านสรีระทางร่างกายออกมาเป็นเส้นโค้ง โดยใช้แนวคิดการแยกส่วนต่าง ๆ ของร่างกายไอโซเลชั่น (Isolation) เป็นการเริ่มต้นการตวัดแปรงฝีแปรงด้วยเทคนิคอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) อย่างรวดเร็วและมีจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.20 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
2	 ภาพที่ 1 ภาพการตวัดฝีแปรง	นักแสดงได้เคลื่อนไหวลีลาโดยใช้แนวคิดบอดี้คอนแทกอิมโพรไวเซชัน (Body Contact Improvisation) มาผสมผสานกับลีลาการตวัดฝีแปรง แบบอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ทำให้เกิดเป็นลวดลายการเคลื่อนที่ของเส้นโค้ง
2	 ภาพที่ 1 ภาพการตวัดฝีแปรง	นักแสดงเคลื่อนไหวลีลาเป็นเส้นโค้งโดยแนวคิดการถ่ายเทน้ำหนักของร่างกายร่วมกับกฎแรงดึงดูดของนักแสดงทำให้เกิดเป็นเส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม
2	 ภาพที่ 1 ภาพการตวัดฝีแปรง	นักแสดงเคลื่อนไหวลีลาเคลื่อนไหวต่อเนื่อง ด้วยการรวมตัว เพื่อแสดงให้เห็นถึงความหมายของสัญลักษณ์โอม ที่หมายถึงการรวมตัวของ 3 มหาเทพ และเป็นการรวมคำของ 3 คำว่า มะ อะ อุ จนเป็นคำว่า “โอม”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.20 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงในภาพนี้จะประกอบไปด้วย นักแสดงชาย 3 คน นักแสดงหญิง 3 คน โดยเริ่มจากการนักแสดงชายเดินออกมาบนเวที พร้อมอุปกรณ์ เส้นโค้งที่ทำมาจากไม้หวาย
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงชายเริ่มเคลื่อนไหวกับอุปกรณ์ที่เป็นเส้นโค้งอย่างช้า ๆ โดยทิศทางการเคลื่อนไหวที่เป็นอิสระ เพื่อแสดงให้เห็นถึงเส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม

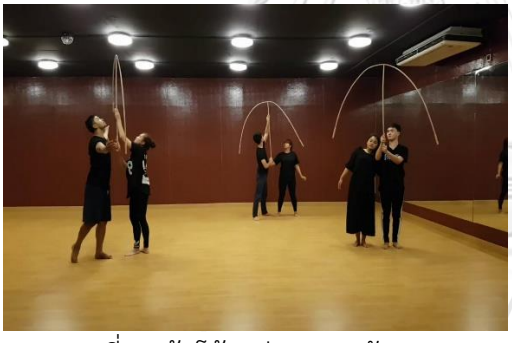
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.20 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	หลังจากนั้นนักแสดงหญิงเริ่มเดินทางมาที่เวทีเปิดตัวเดินออกมาจากด้านผู้ชม โดยถืออุปกรณ์ลักษณะเป็นเส้นตรงที่ทำมาจากไม้หวาย
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงชายและหญิงเริ่มมีการใช้สายตา จนค่อย ๆ เริ่มเคลื่อนไหวลีลารวมตัวกันเป็นคู่ ๆ
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงชายและหญิงมีการเคลื่อนไหวลีลาโดนใช้อุปกรณ์ที่เป็นเส้นโค้งและที่เป็นเส้นตรงด้วยแนวคิดวิธีการออกแบบท่าด้วยการถ่ายเทน้ำหนัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.20 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงชายและหญิงเริ่มนำอุปกรณ์ที่เป็นเส้นตรงและเส้นโค้งมาประกอบสร้างให้เป็นรูปของร่ม เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเส้นโค้งของโครงร่ม ที่ให้ความหมายถึงการปกป้องดูแล
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงเคลื่อนไหวท่าทางอย่างช้า ๆ ด้วยความระมัดระวัง โดยพยายามไม่ให้อุปกรณ์ทั้ง 2 รูปทรงล่นลงสู่พื้น การเคลื่อนไหวลีลาครั้งนี้ก่อให้เกิดสมาธิแก่นักแสดงเป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญของผู้ที่เข้าถึงสัญลักษณ์โอม
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงชายเริ่มเป็นผู้ถือร่มฝ่ายเดียว ส่วนนักแสดงหญิงเคลื่อนไหวลีลาอยู่ภายในร่มที่นักแสดงชายถืออยู่ เพื่อแสดงให้เห็นถึงการปกป้องดูแล

ตารางที่ 4.20 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงเริ่มแสดงลีลาท่าทางเคลื่อนไหวลีลาด้วยทิศทางที่อิสระมาก เพื่อเป็นการเดินทางเปลี่ยนตำแหน่งของนักแสดงเพื่อการประกอบสร้างเป็นภาพที่ 3
2	 ภาพที่ 3 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	เป็นการนำเสนอภาพจบตอนองก์ 2 โดยนำภาพนิ่งปางของพระวิษณุ หรือ พระนารายณ์บรรทมสิทธุ์ เทพเจ้าแห่งผู้ปกป้องดูแล ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.21 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ทวีป	เปิดภาพการแสดงมาด้วยนักแสดงทั้ง 3 ประเทศยืนในตำแหน่งที่เป็นเส้นโค้งเช่นเดียวรูปจันทรพินทุที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม สื่อให้เห็นถึงจุดแต่ละจุดเมื่อมาต่อกันทำให้เกิดเป็นเส้นตามแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ทวีป (นาฏยศิลป์อินเดีย)	นักแสดงนาฏยศิลป์อินเดียเริ่มแสดงการเคลื่อนไหวลีลาด้วยวิธีการตบเท้าในตำแหน่งจุดพื้นที่บริเวณของตนอย่างมีจังหวะ แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดในบริเวณของตนเอง
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ทวีป (บัลเลต์)	ต่อด้วยการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนักเต้นบัลเลต์ด้วยวิธีการขึ้นบนปลายเท้า ในตำแหน่งจุดพื้นที่บริเวณของตนอย่างมีจังหวะ แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดในบริเวณของตนเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.21 ตารางสรุปการทดลองเพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 3
องก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ทวีป (การเต้นสเปน)	ต่อมาเป็นการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนักเต้นสเปนนิสด้วยวิธีการกระทบเท้าบนพื้น ในตำแหน่งจุดพื้นที่บริเวณของตนอย่างมีจังหวะ แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดในบริเวณของตนเอง
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ทวีป (รวม)	ภาพจบของการเต้น 3 ทวีป จึงเป็นการรวมการเคลื่อนไหวลีลาการใช้เท้าของทั้ง 3 เทคนิคพร้อมกันด้วยการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วตามจังหวะเสียงของการตีกลองไทโกะ
3	 ภาพที่ 2 ภาพการดับไฟ	ภาพสุดท้ายในการแสดง คือการนำภาพการจุดอารตีในองก์ 1 ภาพที่ 1 กลับมาแสดงอีกครั้งด้วยลีลาท่าทางสำรวม แต่ให้นักแสดงทำการเคลื่อนไหวลีลาการดับไฟอารตีลง เพื่อสื่อถึงจุดสิ้นสุด

ยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 4.22 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลอง
เพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แก้ไข ครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบบทการแสดง	การออกแบบบทการแสดงมีความชัดเจนและพิถีพิถัณฑ์มากยิ่งขึ้น ทำให้รายละเอียดในเนื้อหาของบทการแสดงจำเป็นต้องมีข้อมูลมาสนับสนุนเพื่อให้เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น	สืบค้นและรวบรวมข้อมูลมาสนับสนุนบทการแสดงให้มีน้ำหนักหรือลงพื้นที่สถานที่ที่เกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูมากยิ่งขึ้น
การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงในครั้งนี้มีจำนวนที่มากขึ้น จึงทำให้การวางแผนการซ้อมมีปัญหาเรื่องเวลาในแต่ละครั้งว่างไม่ตรงกัน	แนวทางการปรับปรุงการคัดเลือกนักแสดงครั้งต่อไป ผู้วิจัยอาจต้องเลือกนักแสดงที่มีความพร้อมเรื่องเวลาใกล้เคียงกันและสามารถมาซ้อมด้วยความเต็มที่
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	เนื่องจากนักแสดงมีจำนวนมากขึ้น ทำให้มีความยากต่อการถ่ายทอดและควบคุมการเคลื่อนไหวลีลาให้นักแสดงอย่างลึกซึ้ง	แนวทางการปรับปรุงโดยการจัดสรรเวลาซ้อมเป็นทีละองก์ เพื่อสามารถถ่ายทอดและควบคุมดูแลการออกแบบลีลาได้ทั่วถึงมากขึ้น
การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง	เนื่องจากการทดลองครั้งนี้มีการออกแบบเสียงที่มีซับซ้อนและมีชนิดเครื่องดนตรีที่เพิ่มมากขึ้น ทั้งการใช้ความเงียบ และมีการเล่นดนตรีสด ซึ่งชนิดของดนตรีมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนทำให้ต้องใช้ระยะเวลาในการเรียบเรียงมากขึ้น	แนวทางการปรับปรุง ผู้วิจัยจะต้องศึกษาและทดลองการออกแบบดนตรีในแต่ละครั้งให้มากขึ้น เพื่อที่จะสามารถค้นพบวิธีการเรียงร้อยที่สมบูรณ์และลงตัวมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.22 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุงจากการทดลอง
เพื่อเป็นการหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แก้ไข ครั้งที่ 3 (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบอุปกรณ์	อุปกรณ์การแสดงในการทดลองครั้งนี้มีจำนวนมากยิ่งขึ้น จึงมีปัญหาในการขนส่งอุปกรณ์การแสดง	วางแผนการขนย้ายอุปกรณ์การแสดงก่อนเวลาซ้อมให้รอบคอบมากขึ้น
การออกแบบเครื่องแต่งกาย	เนื่องจากการออกแบบเครื่องแต่งกายจะต้องทำการนุ่งผ้าแบบสด ดังนั้นจึงพบปัญหาเรื่องความพิถีพิถัณฑ์ในการแต่งกายและความสะดวกในการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดง	จะต้องฝึกซ้อมการนุ่งผ้าให้เกิดความเคยชิน และต้องหาผู้ช่วยนุ่งการแต่งกายและวางแผนเวลาในการแต่งกายให้มากขึ้น
การออกแบบสถานที่	เนื่องจากผู้วิจัยได้ทำการเลือกแสดงที่ห้องโถง ชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถานที่บริเวณรอบ ๆ เป็นตะแกรงเหล็กและมีพื้นที่ไม่สะอาด	แนวทางการปรับปรุงโดยการหาผ้าหรือทำฉากปิดตะแกรงเหล็ก และวางแผนทำความสะอาดตั้งแต่ก่อนถึงวันแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1.4 การทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 4

จากที่ผู้วิจัยได้ทำการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นจำนวน 3 ครั้ง พบว่าได้ข้อสรุปในการออกแบบทการแสดงที่มีความชัดเจนมากขึ้นทำให้การออกแบบองค์ประกอบในการแสดงส่วนอื่น ๆ จึงปรากฏผลงานอย่างเป็นรูปธรรมที่ได้จากเรียนรู้ปัญหาและอุปสรรคของการทดลองเชิงปฏิบัติการณ์ของทั้ง 3 ครั้งที่ผ่านมา สำหรับการทดลองครั้งนี้เปรียบเสมือนการซ้อมใหญ่ที่ทำการทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในทุกองค์ประกอบเป็นครั้งสุดท้าย ถือเป็นการส่งการแสดงสดให้กับอาจารย์ที่ปรึกษาในสถานที่แสดงจริงก่อนวันแสดงจริง ตั้งแต่ องก์ 1 ถึง องก์ 3 เป็นเวลา 45 นาทีเป็นเวลาที่ต่อเนื่องกัน สำหรับการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 4 นี้ ผู้วิจัยจึงได้คำนึงถึงองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์จำนวน 8 องค์ประกอบ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง การออกแบบอุปกรณ์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบแสง และการออกแบบพื้นที่ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 4 บทการแสดงในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้ยึดบทการแสดงที่จากการทดลองในครั้งที่ 3 ที่ให้ความสำคัญกับการแบ่งบทการแสดงจากแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ อีกทั้งทั้งนำเสนอภาพในการแสดงในรูปแบบการปะติดภาพ (Collage) ผู้วิจัยจึงขอสรุปบทการแสดงแบ่งออกเป็น 3 องก์ ดังนี้

องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) นำเสนอภาพในการแสดงที่เกี่ยวกับจุดเริ่มต้นเป็นจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพที่ 1 ภาพการบูชาอารตีไฟ ภาพที่ 2 ภาพการเจิมหน้าผาก ภาพที่ 3 ภาพการวาดจุด และภาพที่ 4 ภาพการวอร์มเปล่งเสียงด้วยคำในตัวอักษรในสัญลักษณ์โอม ประกอบไปด้วย มะ อะ อุ

องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) นำเสนอภาพในการแสดงที่สื่อถึงเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแลเป็นจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพที่ 1 ภาพการตวัดฝีแปรง ภาพที่ 2 ภาพเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแลโดยใช้แนวคิดสัญลักษณ์ ภาพที่ 3 ภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์

องก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) นำเสนอภาพในการแสดงที่สื่อถึงจุดสิ้นสุดเป็นจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพที่ 1 ภาพการเต้นด้วยเทคนิค 3 ประเภท คือ นาฏยศิลป์อินเดีย การเต้นบัลเลต์ และการเต้นสเปน โดยนำเสนอลีลาท่าทางการใช้เท้าที่สื่อถึงจุดสิ้นสุด ภาพที่ 2 ภาพการดับไฟอารตี

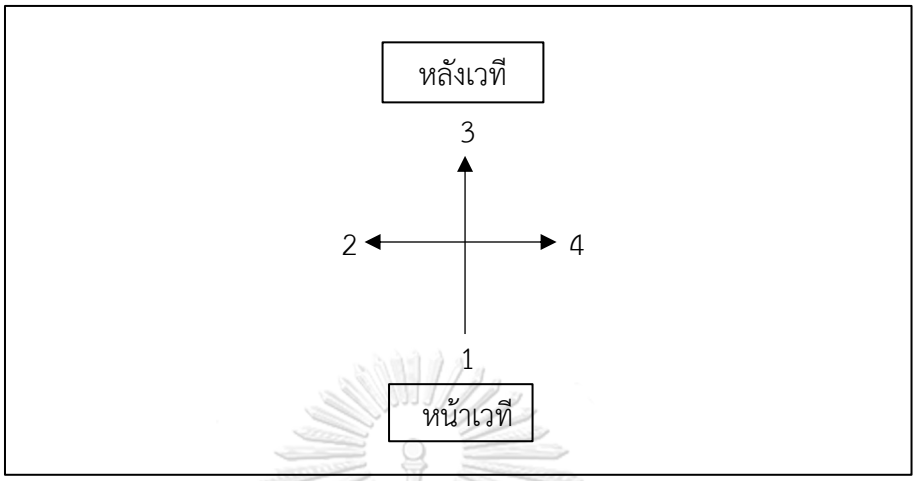
ดังนั้นสรุปได้ว่า ในการทดลองออกแบบบทการแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยได้สรุปบทการแสดง แรงบันดาลใจ และการวางโครงเรื่องมาตั้งแต่การทดลองครั้งที่ 3 แล้ว ดังนั้นการทดลองครั้งนี้จึงได้อธิบายแต่ละภาพที่จะเกิดขึ้นในการแสดง โดยเรียงลำดับตั้งแต่องก์ 1-3 อย่างชัดเจน

2. การคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 4 การคัดเลือกนักแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงรูปแบบการทรายเอ้าท์ (Tryout) ที่ได้จากการทดลองครั้งที่ 3 แต่การทดลองครั้งนี้ผู้วิจัยได้ลงรายละเอียดการคัดเลือกนักแสดงให้มีความสอดคล้องเหมาะสมกับบทการแสดง เช่น ในองก์ 2 ภาพที่ 2 เป็นการนำเสนอเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล จึงเลือกนักแสดง ผู้ชาย 3 คนและผู้หญิง 3 คน แต่ให้ความสำคัญกับการเลือกนักแสดงชายในภาพนี้ ที่มีลักษณะทางกายภาพที่ดี และมีกล้ามเนื้อที่ชัดเจน ซึ่งนักแสดงที่ได้จากการทดลองครั้งนี้เป็นนักแสดงคนเดียวกับการคัดเลือกนักแสดงในการทดลองครั้งที่ 3 เป็นจำนวน 15 คน

3. การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 ในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 สำหรับวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยได้นำเสนอในรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในการทดลองครั้งที่ 4 พัฒนาต่อยอดมาจากผลการทดลองครั้งที่ 1-3 และการทดลองครั้งนี้เปรียบได้กับการปฏิบัติการณ์ทดลองครั้งสุดท้ายก่อนทำการแสดงจริง จึงได้มีการแก้ไขปรับปรุงทิศทางการเคลื่อนไหวให้มีความสัมพันธ์กับพื้นที่การแสดงและเพิ่มรายละเอียดทิศทางการเคลื่อนที่ของนักแสดงมีมุมมองที่เหมาะสมกับตำแหน่งระดับสายตาของที่ผู้ชมในการแก้ไขครั้งนี้ได้รับคำแนะนำและแลกเปลี่ยนทรรศนะกับอาจารย์ที่ปรึกษาเป็นจำนวนเฉพาะ 2 ภาพ คือ ในองก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 3 การวาดจุดให้มีทิศทางการเคลื่อนที่ของนักแสดงเดินทางน้อยที่สุดเพราะเพื่อนำเสนอถึงการเริ่มต้น และภาพในองก์ 2 ภาพที่ 2 ภาพเส้นโค้งโดยแห่งการปกป้องดูแลให้มีการเคลื่อนที่ลักษณะเป็นวงกลม 3 รอบ เพื่อสื่อให้เห็นความเชื่อเลข 3 จากแนวคิดความเชื่อลัทธิตรีมูรติ และตลอดจนผู้วิจัยได้ดำเนินการ ส่วนภาพในการแสดงอื่น ๆ ยังคงยึดหลักตามการทดลองครั้งที่ 3 เช่นเดิม อีกทั้งผู้วิจัยเน้นการควบคุมพัฒนาฝึกซ้อมลีลาท่าทางและการเข้า-ออกเวทีของนักแสดงให้เกิดความพร้อมเพียงอย่างต่อเนื่อง ดังนั้นผู้วิจัยจะขออนุญาติอธิบายการแก้ไขทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ครั้งที่ 4 ดังนี้

แผนภาพที่ 4.4 ผังแสดงการกำหนดทิศทางการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง ครั้งที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย



หมายเลข 1 หมายถึงด้านหน้าเวที

หมายเลข 2 หมายถึงด้านขวาเวที

หมายเลข 3 หมายถึงด้านหลังเวที

หมายเลข 4 หมายถึงด้านซ้ายเวที

สัญลักษณ์ที่ใช้แทนตัวนักแสดงมีดังนี้

1 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 1

2 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 2

3 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 3

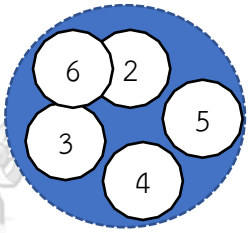
4 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 4

5 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 5

6 = ตำแหน่งของนักแสดงคนที่ 6

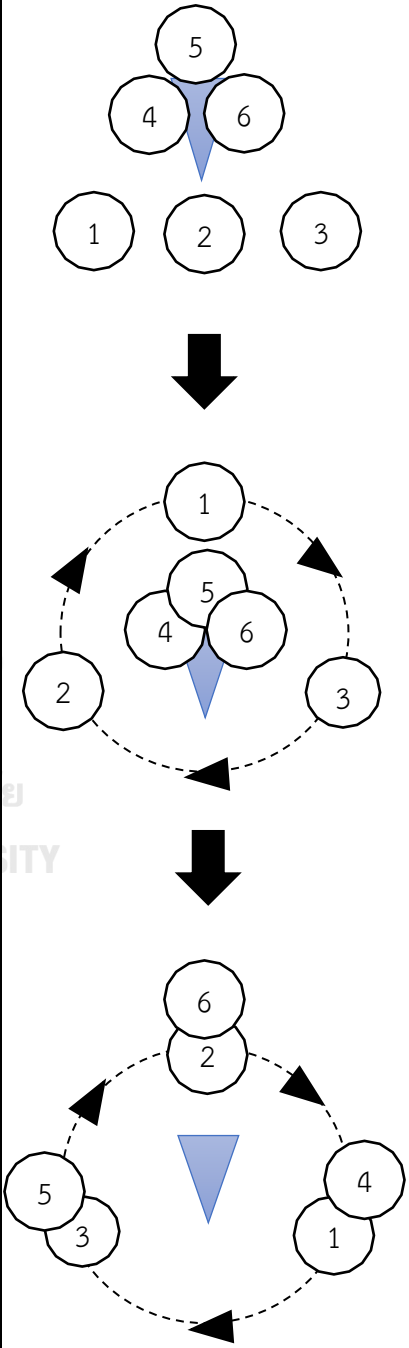
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.23 ตารางการปรับปรุงแก้ไขทิศทางการเคลื่อนย้ายของนักแสดงครั้งที่ 4
ในองก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 3 การวาดจุด
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	ลักษณะทิศทาง
1	 ภาพที่ 3 การวาดจุด ในการปรับเปลี่ยนทิศทางและตำแหน่งการเคลื่อนที่ของนักแสดงให้อยู่บริเวณจุดเดิมบริเวณฝั่งซ้ายของเวทีและให้มีการเดินทางน้อยที่สุดเพื่อสื่อให้เห็นจุดเริ่มเต้น	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.24 ตารางการปรับปรุงแก้ไขทิศทางการเคลื่อนย้ายของนักแสดงครั้งที่ 4
ในองก์ 2 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	ลักษณะทิศทาง
2	ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล เริ่มต้นจากการยืนแถวหน้ากระดานเพื่อสื่อให้เห็นถึงที่มาของสัญลักษณ์โอมที่มาจากตัวอักษร หลังจากนั้นเคลื่อนที่ในลักษณะวงกลม เป็นจำนวน 3 รอบ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความเชื่อในลัทธิตรีมูรติ	

4. การออกแบบเสียงและดนตรีครั้งที่ 4

การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโดยยึดถือจากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 1-3 ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการปรับปรุงและพัฒนาเรื่องการใช้เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงให้เหมาะสมกับพื้นที่จัดแสดงที่มีความโปร่งและเป็นที่กลางแจ้ง โดยการจัดวางไมโครโฟนบริเวณที่ตั้งเครื่องดนตรีประกอบการแสดง เพื่อให้เสียงดนตรีมีคุณภาพและมีความดังที่เพียงพอสามารถสื่อถึงความรู้สึกอารมณ์และบรรยากาศของการแสดงมีความสมบูรณ์มากขึ้น อีกทั้งในการออกแบบเสียงดนตรีที่ 4 ผู้วิจัยจะขออธิบายรายละเอียดของเครื่องดนตรีและจังหวะของเครื่องดนตรีในองก์ 2 ภาพที่ 1-3 ส่วนในองก์ 1 และ 3 ผู้วิจัยได้อธิบายในการทดลองครั้งที่ 3 เรียบร้อยแล้ว ในการออกแบบเสียงดนตรีครั้งนี้ผู้วิจัยได้ปรึกษาและแลกเปลี่ยนทรรศนะกับนักดนตรีที่มาแสดงในผลงานครั้งนี้เพื่อหาช่องเสียงดนตรีที่มีการคิดสร้างสรรค์ตัวโน้ตขึ้นมาใหม่ เพื่อให้เกิดความน่าสนใจและสอดคล้องกับงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ครั้งนี้มากที่สุด จึงขอสรุปจากการได้ทำการทดลองและแลกเปลี่ยนทรรศนะกับนักดนตรีว่าในการออกแบบเสียงดนตรีครั้งนี้จะใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมของเครื่องดนตรีมาเล่นขัดกันระหว่างสกุลของเครื่องดนตรีกับลีลาท่าทางในการเคลื่อนไหวของนักแสดง แต่จะต้องหาจุดเชื่อมโยงให้สามารถแสดงไปในทิศทางเดียวกันและต้องควบคู่ไปกับการเลือกเครื่องดนตรีน้อยชิ้นในการสื่อสารความหมายในแต่ละภาพการแสดงได้อย่างชัดเจน โดยใช้แนวคิดความเรียบง่ายแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มาเป็นแนวคิดในการออกแบบเสียงครั้งนี้ ซึ่งความสอดคล้องกับทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวถึงการออกแบบเสียงให้มีการเชื่อมโยงของสกุลของเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างกันในการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมครั้งนี้ ไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

> การออกแบบเสียงเครื่องดนตรีใดบ้างที่นอกจากเสียงดนตรีของเครื่องดนตรีอินเดียแล้วที่จะสามารถสื่อให้เห็นถึงความสงบและมีสมาธิได้ เช่น เสียงของไวโอลิน แล้วนำมาดัดแปรงให้มาประยุกต์กับตัวโน้ตของดนตรีอินเดียเพื่อเป็นการสร้างสรรค์ให้เกิดสิ่งใหม่ที่ลงตัว เป็นต้น (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

จากทรรศนะดังกล่าวผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการทดลองออกแบบเสียงดนตรีครั้งนี้ ให้เกิดมิติของเสียงดนตรีที่มีความน่าสนใจมากขึ้น โดยการศึกษาสำเนียงของดนตรีอินเดียและนำมาทดลองใช้กับเครื่องดนตรีสากลอย่างเช่น เชลโล่ (Cello) ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการแสดงในองก์ 2 ภาพที่ 2 และ 3 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ดังที่ รอยพิมพ์ ถาวรสุวรรณ นักดนตรีเชลโล่ที่ได้ให้ทรรศนะถึงการออกแบบเสียงเชลโล่ให้เป็นสำเนียงอินเดียไว้ว่า

> แนวคิดในการออกแบบวิธีการเล่น และ การคิดเมโลดี้ ของเชลโล่ในการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีเชลโล่ให้มีสำเนียงอินเดียมีวิธีการแตกต่างหรือพัฒนาจากการเล่นดังเดิมอย่างไร วิธีการเล่นเชลโล่โดยทั่วไปและส่วนมาก จะใช้หนึ่งการเปลี่ยนนิ้วต่อ 1 โน้ต ยกตัวอย่างเช่น การเล่นโน้ต G, F#, E บทสาย D จะต้องใช้นิ้ว (Fingering) 4, 3, 1 (นิ้วก้อย, นิ้วนาง, นิ้วชี้) แต่การเล่นในสไตล์อินเดียจะเป็นเทคนิคที่เรียกว่า Glissando ซึ่งเป็นการใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งเคลื่อนที่ไปมาเพื่อเปลี่ยนจากโน้ตหนึ่งไปยังอีกโน้ตหนึ่งแบบไม่เร็วมาก เพื่อให้เกิดเสียงเอื้อนเล็กน้อย ความช้าหรือเร็วของการเคลื่อนนิ้วในการเล่นสไตล์อินเดีย ขึ้นอยู่กับบริบทของโน้ตในตอนนั้น และยังมีการใช้เทคนิคการเล่นสองสายพร้อมกัน (Double-stops) อีกด้วย (รอยพิมพ์ ถาวรสุวรรณ, สัมภาษณ์, 24 พฤศจิกายน 2561)

จากทรรศนะดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยเกิดความเชื่อมั่นที่ได้จากการทดลองออกแบบเสียงเชลโล่ให้มีสำเนียงอินเดีย ด้วยเหตุผลการใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมทำให้เกิดมิติใหม่ของเสียงดนตรีที่เกิดขึ้นจากก่อนทดลองครั้งนี้ อีกทั้ง ”วิวัฒนาการรวมถึงเจาะที่มาเครื่องสายเชลโล่หรือดนตรีคลาสิคตะวันตกมาจากการแสดงในโบสถ์เพื่อเป็นดนตรีสรรเสริญพระเจ้าในศาสนาคริสต์” (รอยพิมพ์ ถาวรสุวรรณ, สัมภาษณ์, 24 พฤศจิกายน 2561) ซึ่งมีความสอดคล้องกับอิทธิพลของสัญลักษณ์โอม ที่เกิดจากเสียงในพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จากเหตุผลดังกล่าวสรุปได้ว่าเสียงดนตรีเพื่อศาสนาทั้งฝั่งตะวันตกและตะวันออกมีหนึ่งสิ่งที่เป็นจุดเชื่อมโยงกันได้ คือ เสียงดนตรีที่ทำให้คนที่นับถือศาสนานั้น ๆ หรือเข้าร่วมกิจกรรมเหล่านั้นเกิดความสุข เกิดสมาธิ เกิดความทราบซึ้งใจทำให้สามารถเข้าถึงคำสอนของศาสนานั้น ๆ ได้ง่ายขึ้น นอกจากนี้ในองก์ 2 ภาพที่ 1 ผู้วิจัยได้นำเสนอภาพการตวัดฝีแปรง ซึ่งเป็นเทคนิคอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) มาใช้ในการออกแบบลีลา ที่เน้นการวาดลายเส้นด้วยความรวดเร็วทำให้เกิดความคมชัดของลายเส้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้นำกลองตับบลา (Tabla) เป็นเครื่องดนตรีอินเดีย ที่ประกอบไปด้วย “กลอง 2 ใบ ได้แก่ ใบเล็กที่มีเสียงแหลม ๆ สูง ๆ เรียกว่า ดายา (Daya) หรือ ดาฮินา (Dahina) แปลว่า ข้างขวา ส่วนใบใหญ่จะมีเสียงต่ำเรียกว่า บายา (Baya) หรือ บาฮินา (Bahina) แปลว่า ข้างซ้าย” (Arnold, A., 2000: 199) โดยวิธีการเล่นกลองตับบลาจะใช้นิ้วมือเป็นหลัก นิ้วที่รัวลงไปบนกลองมากสุดคือนิ้วชี้ ผู้เล่นต้องใช้ความว่องไวของนิ้วมืออย่างสูงเพราะบางช่วงท่วงทำนองจังหวะจะเร่งเร้าดังนั้นการตีกลองตับบลาผู้เล่นต้องใช้สมาธิและประสาทสัมผัสในการตีเป็นอย่างมาก เช่นเดียวกับการตวัดฝีแปรงจากเทคนิคอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ปรึกษาและแลกเปลี่ยนทรรศนะกับนักดนตรีตีกลองตับบลาในการออกแบบเสียงดนตรีในภาพการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 1 ดังทรรศนะของพาสุข แววศรี นักดนตรีตี

กลองตับบลาในการแสดงครั้งนี้ ได้ออกแบบจังหวะในการตี 3 ระดับ เพื่อสื่อถึงการตวัดฝีแปรง จากจุดนำไปสู่เส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม โดยมีจังหวะดังนี้

> ในการออกแบบการตีกลองตับบลาเพื่อให้สอดคล้องกับลีลาท่าทางการตวัดฝีแปรงสำหรับการแสดงครั้งนี้ แบ่งออกเป็น 3 จังหวะ ได้แก่ จังหวะที่ 1 tin tin na dhin na dhin na tin tin na dhin na dhin na ซึ่งเป็นจังหวะช้าที่แสดงถึงการเริ่มต้นการวาดช่วงนี้จังหวะจะช่วยแสดงถึงการความโค้งความอ่อนหวานของผู้แสดงทำให้เห็นถึงการเริ่มต้นอย่างอ่อนโยนจังหวะที่ 2 Dha tete dhadha tete dhatete dhage tinna kenatetete tedha tetedha getin nake na ช่วงนี้จะเป็นจังหวะกลางซึ่งจังหวะการตีจะละเอียดขึ้นกว่าจังหวะแรก สามารถแสดงให้ถึงการหล่อเลี้ยง การดูแล เป็นช่วงเชื่อมต่อระดับจังหวะจากช้าไปเร็ว และจังหวะที่ 3 dhin nanakat dhin nanakat dhageteretketedhinnagenatakadhin nanagena เป็นจังหวะที่เร็วที่สุดแสดงถึงการเคลื่อนไหวที่มีความเร่งเร้า รวดเร็วอย่างต่อเนื่องซึ่งมีความสอดคล้องกับลีลาท่วงท่าการตวัดฝีแปรงจนเกิดเป็นลายเส้นโค้ง โดยในจังหวะที่ 3 ผู้เล่นจะท่องเสียงกลองที่ตนเองได้ตีลงไปด้วยเพื่อให้เกิดการกระตุ้นจังหวะให้เกิดความรวดเร็วมากยิ่งขึ้น (พาสุข แววศรี, สัมภาษณ์, 25 พฤศจิกายน 2561)

ฉะนั้นในการทดลองออกแบบเสียงครั้งที่ 4 ผู้วิจัยจึงได้ทำการทดลองการออกแบบเสียงกับนักดนตรีที่แสดงในงานวิจัยครั้งนี้ จึงได้ขอสรุปในการผสมผสานศาสตร์ทางดนตรีโดยใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมโดยการนำเครื่องดนตรีสกุลหนึ่งนำมาเล่นสำเนียงดนตรีอีกสกุลหนึ่ง ทำให้เกิดเสียงดนตรีที่เกิดความแปลกใหม่ หนีจากกรอบการเล่นดนตรีในรูปแบบเดิม ๆ อีกทั้งในการเล่นดนตรีครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำการเล่นดนตรีแบบแสดงสด ใช้เพียงแค่เครื่องดนตรีชิ้นเดียวต่อ 1 ภาพการแสดงเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเรียบง่ายของแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism)

5. การออกแบบอุปกรณ์ครั้งที่ 4 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงโดยยึดถือจากการทดลองและการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 3 โดยผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงจากแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ คือ ร่ม ที่มีการออกแบบโครงสร้างร่มจาก 3 มิติ ให้เหลือแค่ 2 มิติ ซึ่งเป็นวิธีการลดทอนคงเหลือไว้เพียงโครงสร้างที่สำคัญ โดยการแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มาสื่อให้เห็นถึงเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแลที่ปรากฏในภาพการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 2 และ 3 ซึ่งในการทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำอุปกรณ์ประกอบการแสดงจริงมาให้นักแสดงได้ทดลองและฝึกซ้อม เพื่อตรวจสอบความเรียบร้อยทางด้านต่างๆ เช่น น้ำหนัก การเข้า-

ออกเวที รวมถึงอุปสรรคที่อาจเกิดขึ้นได้ระหว่างการแสดง เป็นต้น ในการออกแบบเครื่องดนตรีให้มีความสอดคล้องกับการออกแบบอุปกรณ์ในการทดลองครั้งนี้ โดยที่ผู้วิจัยไม่ละเลยในการให้ความสำคัญต่อรูปแบบ (Form) ลักษณะจุดที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมตั้งแต่การออกแบบบทการแสดง จึงได้ทำการเลือกกลองไทโกะ (Tai-ko) ที่มีรูปลักษณะเป็นทรงกลมเปรียบเสมือนสัญลักษณ์ที่สื่อถึงจุดสิ้นสุดที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม ผู้วิจัยจึงคำนึงถึงเครื่องดนตรีให้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดง โดยการออกแบบให้กลองไทโกะให้สามารถเคลื่อนไหวได้รอบทิศทางในแนวตั้งฉากกับพื้น เพื่อสามารถเคลื่อนที่และสามารถสื่อสารในเรื่องของการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วเพื่อสื่อถึงจุดสิ้นสุดแห่งการทำลายล้าง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงให้มีความสัมพันธ์กับคุณภาพของลีลานาฏยศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงอีกด้วย

ภาพที่ 4.37 ภาพกลองไทโกะที่ตรงกับรูปลักษณะของจุดสิ้นสุดในสัญลักษณ์โอม
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6. การออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 4

การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยยึดถือจากการทดลองและการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 3 ในการใช้สัญลักษณ์แนวคิดความเรียบง่ายหลักศิลปะแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มาเป็นหลักสำคัญในการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ทั้งนี้ในการออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 4 ผู้วิจัยได้ดำเนินการให้นักแสดงทุกคนได้สวมใส่เครื่องแต่งกายให้เปรียบเสมือนวันแสดงจริง เพื่อตรวจสอบความเรียบร้อยและให้เกิดความเคยชิน

7. การรออกแบบสถานที่ครั้งที่ 4

การออกแบบสถานที่ ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบสถานที่โดยยึดถือจากการทดลองและการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกใช้บริเวณพื้นที่ด้านในห้องโถง ชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากเป็นพื้นที่สี่เหลี่ยม เปิดโล่งและสามารถชมการแสดงได้หลายด้าน ผู้วิจัยจึงได้คำนึงตกแต่งสถานที่จากแนวคิดการใช้พื้นที่ ให้สอดคล้องกับแนวคิดการจัดการแสดงเฉพาะที่ (Site Specific) โดยได้ออกแบบทางเข้า-ออกของเวทีและจัดมุมที่พักของนักแสดงให้เตรียมตัวก่อนทำการแสดง อีกทั้งผู้วิจัยได้ออกแบบพื้นฉากหลังปิดด้วยผ้าสีขาวโดยดำเนินการติดตั้งผ้าสีขาวจากเพดานของห้องโถง เพื่อใช้เป็นทางเข้าและทางออกของการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ภาพที่ 4.38 ภาพการออกแบบและจัดเตรียมสถานที่ในการแสดงบริเวณห้องโถง ชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: ผู้วิจัย

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ออกแบบและปรับปรุงพื้นที่ของห้องโถง และลองซ้อมการแสดงกับสถานที่จริงเพื่อหาวิธีการแก้ปัญหารวมถึงการทำความสะอาดและพยายามออกแบบพื้นที่ที่มีเนื้อที่น้อยแต่หาวิธีจัดวางสถานที่หบริเวณห้องโถงนี้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด ในการทดลองครั้งที่ 4 ผู้วิจัยได้ทำการบริหารการจัดการเนื่องจากการางแผนในการแสดงผลงานการวิจัยครั้ง

นี้ ตรงกับวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2562 ซึ่งเป็นวันที่อยู่ในช่วงเทศกาลปีใหม่ ดังนั้นต้องทำการวางแผนความพร้อมในการจัดเตรียมสถานที่และติดต่อประสานเจ้าหน้าที่คณะก่อนวันหยุดยาว

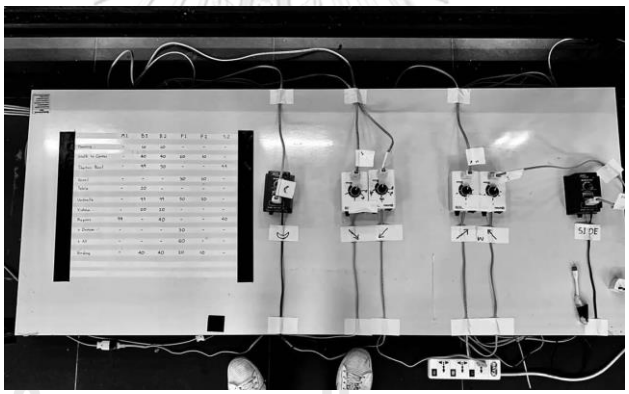
8. การออกแบบแสงครั้งที่ 4

ผู้วิจัยได้ออกแบบแสงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยให้ความสำคัญกับความเรียบง่าย ประหยัด จากแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มีการใช้แสงไฟสีเหลืองจำนวน 6 ดวง ซึ่งมีลักษณะแสงสีเหลืองนวลที่แกมส้ม ให้บรรยากาศรุ่งอรุณของแสงแดด ให้ความอบอุ่นและดูนุ่มนวล เป็นแสงที่ทำให้เกิดความสบายจึงสามารถใช้แสงนี้ในการสื่อถึงสมาธิได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ผู้วิจัยได้คำนึงถึงแสงไฟที่กระทบบนพื้นที่การแสดงและเครื่องแต่งกายของนักแสดงที่เป็นสีขาวทำให้เกิดความฟุ้งมากยิ่งขึ้น เพื่อเป็นการสร้างสุนทรียภาพทางการแสดงโดยรวมให้มีความสมบูรณ์และมีความสอดคล้องไปกับบทของการแสดง จากข้อความดังกล่าวมีความสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ของธรากร จันทนะสาโร ได้ธิบายในข้อความตอนหนึ่งว่า

> เมื่อใช้แสงโทนเย็น ได้แก่ สีแหลือง สีขาว เหมาะสมกับบรรยากาศที่มุ่งเน้นการทำสมาธิ เพื่อใช้ในการสื่อสารความหมายของหลักคำสอนจากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา นอกจากนี้แสงจากเปลวเทียน อันเป็นหนึ่งในอุปกรณ์ในการแสดงสามารถสร้างบรรยากาศให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น เพราะถือเป็นแหล่งของแสงที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงนาฏยศิลป์ชุดนั้น ๆ ถือเป็นแหล่งกำเนิดแสงที่มาจากการเลียนแบบธรรมชาติที่ปราศจากการใช้เทคโนโลยี (ธรากร จันทนะสาโร, 2557 :218)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากทรรศนะดังกล่าวข้างต้นมีความสอดคล้องกับการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งนี้ คือ การใช้เครื่องบูชาอารตีหรือบูชาไฟประหนึ่งเป็นแสงในตัว ปรากฏในการแสดงองก์ 1 ภาพที่ 1 และ 2 น้อย และการวางแผนการใช้ไฟกะลาที่เป็นเครื่องบูชาในพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูให้เกิดเงาของนักแสดง ในภาพการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 1 การตวัดฝีแปรงเพื่อให้เห็นพลังของกล้ามเนื้อและลายเส้นที่เกิดจากการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดง อีกทั้งแสงไฟในกะลาเมื่อไปกระทบกับฉากสีขาวทำให้เกิดอนุภาพการเพิ่มแสงสว่างอีกมิติใหม่ ทำให้แสงจากเปลวไฟเกิดเงากระทบบนผ้าสีขาว ซึ่งทำให้เป็นการเสริมบรรยากาศให้เกิดความขลังมากยิ่งขึ้น จากการออกแบบพื้นที่การแสดงพบปัญหาบริเวณห้องโถงชั้น 1 ไม่มีเสาที่สามารถแขวนและติดตั้งไฟได้ ผู้วิจัยจึงได้มองอุปกรณ์จากสิ่งที่มีอยู่ในบริเวณห้องโถงที่สามารถทดแทนเสาไฟได้ จึงทดลองเอาม้านั่งตัวยาวที่อยู่ในบริเวณดังกล่าวมาประยุกต์เป็นเสาไฟ ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 4.39 ภาพการออกแบบแสงจากการทดลองครั้งที่ 4 ที่ให้ความสำคัญกับความเรียบง่ายและความประหยัดจากแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism)
(ภาพบน คือ การใช้ม้านั่งยาวมาสร้างสรรค์เป็นเสาในการติดตั้งดวงไฟ
และ ภาพล่าง คือ บอร์ดไฟที่ทำมาจากโต๊ะหน้าขาวมาติดตั้งควบคุมการเปิด-ปิดไฟ)
ที่มา: ผู้วิจัย

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบแสงและได้ทำการทดลองออกแบบแสงจากแนวคิดการใช้แสงสีสำหรับการแสดงครั้งนี้ โดยคำนึงถึงแสงเพื่อสนับสนุนการสร้างบรรยากาศให้ตรงกับกับเรื่องราวที่นำเสนอในงานวิจัย จึงให้ความสำคัญกับการจัดตำแหน่งไฟบริเวณด้านข้าง (Side Light) ทั้งทางด้านขวาและด้านซ้ายของเวที และแสงที่มา

จากด้านหลังของเวที (Back Light) เป็นการส่องแสงสว่างเพื่อเน้นรูปร่างของนักแสดง ดังภาพประกอบต่อไปนี้

ภาพที่ 4.40 ภาพตัวอย่างการจัดตำแหน่งไฟบริเวณด้านข้าง (Side Light) ทั้งทางด้านขวาและด้านซ้ายของเวที (ภาพขวา) และแสงที่มาจากด้านหลังของเวที (Back Light) (ภาพซ้าย)
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉะนั้นการออกแบบแสงในการทดลองครั้งที่ 4 ผู้วิจัยได้นำแนวคิดความเรียบง่ายและความประหยัดจากแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ให้สอดคล้องการจัดการแสดงเฉพาะที่ (Site Specific) โดยทำการออกแบบแสงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ให้มีความสัมพันธ์และสอดคล้องกับทุกองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เป็นหลักสำคัญ ซึ่งการทดลองครั้งนี้ทำให้เกิดความเรียนรู้ในการแก้ปัญหากับสถานที่และสถานการณ์จริง และต้องหาวิธีการแก้ไขอย่างสร้างสรรค์เพื่อให้ผลงานการวิจัยครั้งนี้สัมฤทธิ์ผลตรงตามวัตถุประสงค์สูงสุด

จากการทดลองเพื่อหารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ครั้งที่ 4 ผู้วิจัยได้ทำการทดลองตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ 8 องค์ประกอบ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์ การออกแบบสถานที่ และการออกแบบแสง โดยผู้วิจัยจึงขออธิบายข้อสรุปตามโครงสร้างของการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 ตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.25 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4
องก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 1 และ ภาพที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
1	 ภาพที่ 1 การบูชาอารตีไฟ	นักแสดงหญิงเดินออกมาจากฉากหลังของเวทีด้วยลีลาท่าทางที่สำรวม เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเดินเข้าในเทวสถาน
1	 ภาพที่ 1 การบูชาอารตีไฟ	นักแสดงหญิงนั่งอยู่จุดกึ่งกลางของเวทีและเริ่มทำลีลาการจุดถาดไฟอารตี สื่อให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของการทำพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู
1	 ภาพที่ 1 การบูชาอารตีไฟ	นักแสดงหญิงหลังจากจุดไฟอารตีเรียบร้อยแล้วจึงทำลีลาท่าทางการวนถาดอารตีตามทิศทางของเข็มนาฬิกาเป็นจำนวน 3 ครั้ง อย่างมีสมาธิ
1	 ภาพที่ 2 การเจิมหน้าผาก	นักแสดงหญิงหลังจากได้ทำการบูชาอารตีไฟเรียบร้อย จึงทำการเจิมหน้าผากด้วยลีลาท่าทางเรียบง่าย โดยใช้นิ้วนางข้างซ้ายแตะผงเจิมที่อยู่ในถาดอารตีแล้วมาจุดกลางหน้าผากเพื่อสื่อให้เห็นถึงความเป็นสิริมงคลหลังทำการบูชาองค์เทพ

ตารางที่ 4.25 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 องก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 3 และ ภาพที่ 4 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
1	 ภาพที่ 3 การวาดจุด	นักแสดงยืนจับกลุ่มจำนวน 5 คนอยู่ในบริเวณตำแหน่งด้านซ้ายของเวที ส่วนด้านขวาของเวทีมีนักดนตรีกำลังนั่งตีขันทิเบตอย่างใจจดใจจ่อเพื่อสื่อถึงความมีสมาธิ นักแสดงมีการเคลื่อนไหวลีลาด้วยท่าทางการวาดจุดอย่างใจจดใจจ่ออยู่ที่ปลายนิ้ว โดยการนำท่าทางภาษามือ (มุทรา) ในศาสตร์โยคะที่สื่อถึงการควบคุมสมาธิมาประกอบกับท่าทางของการหยิบพู่กัน เพื่อนำเสนอให้เห็นถึงการวาดจุด
1	 ภาพที่ 4 การเปล่งเสียง มะ อะ อุ	นักแสดงชายอยู่ในตำแหน่งเวทีฝั่งซ้าย และนักดนตรีนั่งตีขันธิเบตอย่างมีสมาธิบริเวณฝั่งขวาของเวที ส่วนนักแสดงชายเริ่มเปล่งเสียงตัวอักษรตัว มะ อะ อุ โดยการเปล่งเสียงสั้นด้วยเทคนิคการร้องเพลง(Staccato) อยู่บริเวณด้านหลังของนักดนตรี เพื่อสื่อถึงการเริ่มต้นก่อนการร้องเพลง

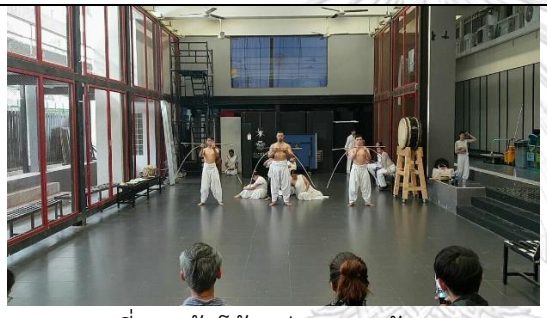
ตารางที่ 4.26 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ภาพที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
2	 ภาพที่ 1 การตวัดฝีแปรง	นักแสดงชายยืนอยู่ตรงกลางเวทีด้วยลีลาท่าทางการนำนาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลป์อินเดีย เช่น การใช้ท่าเท้า (Foot Work) ท่าแขน (Hands Movement) การยักคอ การใช้ภาษามือ (มุทรา) เป็นต้น และนาฏยศิลป์ตะวันตก เช่น ท่ากระโดด ท่ากลิ้งบนพื้น ท่าเตะขาสูง เป็นต้นมาเคลื่อนไหวลีลาในระยะเวลาเดียวกัน โดยเริ่มจากการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ และมีนักดนตรีกลองตับบลาอยู่บริเวณด้านซ้ายของเวที
2	 ภาพที่ 1 การตวัดฝีแปรง	นักแสดงชายเริ่มเคลื่อนไหวลีลาที่เร็วขึ้น เพื่อทำการไปรับนักแสดงหญิงอีก 2 คนมาจากด้านหลังของฉาก ด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีปฏิสัมพันธ์ในแบบด้นสด (Body Contact Improvisation) เพื่อสื่อให้เห็นถึงการตวัดฝีแปรง โดยใช้เทคนิคแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism)

ตารางที่ 4.26 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ภาพที่ 2 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
2	 ภาพที่ 1 การตวัดฝีแปรง	หลังจากนั้นนักแสดงทั้ง 3 คน เริ่มทำการประกอบสร้างลายเส้นด้วยการใช้การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีปฏิสัมพันธ์ในแบบด้นสด (Body Contact Improvisation) มีการถ่ายเทน้ำหนัก (Balance) เพื่อแสดงให้เห็นถึงเส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงชายยืนถืออุปกรณ์ 3 คน ยืนในแนวระนาบ เพื่อสื่อให้เห็นถึงที่มาของสัญลักษณ์โอม มาจากตัวอักษรเทวนาครี นำเสนอถึงความเชื่อเลข 3 ในลัทธิตรีมูรติ ที่จะพบเห็นในการกำหนดจำนวนผู้แสดงและทิศทางการเคลื่อนย้ายของนักแสดง
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงชายเริ่มทำการเคลื่อนไหวลีลาด้วยท่าทางที่เชื่องช้าอย่างมีสมาธิ มาประกอบสร้างอุปกรณ์ที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้งมาประกอบกันจนเป็นลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	หลังจากนั้นนักแสดงชายทั้ง 3 คน เริ่มเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้อุปกรณ์ที่เป็นเส้นโค้ง ด้วยลีลาท่าทางอย่างอิสระ (Free Spirit)

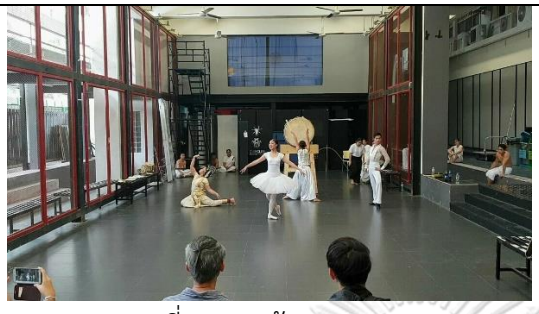
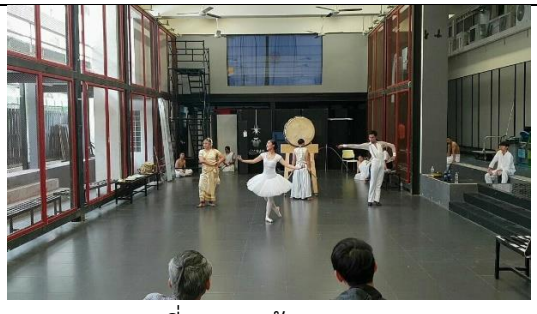
ตารางที่ 4.26 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ภาพที่ 2 และ 3 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
2	 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล	นักแสดงชาย 3 คน เริ่มนำอุปกรณ์ที่เป็นเส้นโค้งมาเชื่อมต่ออย่างมีปฏิสัมพันธ์กับนักแสดงหญิงในคู่ของตน ด้วยลีลาที่เรียบง่ายแสดงให้เห็นถึงความรัก ความเอาใจใส่ หลังจากนั้นนักแสดงชายจึงค่อยนำอุปกรณ์ที่มีลักษระเป็นเส้นตรงมาค้ำระหว่างกึ่งกลางของอุปกรณ์ที่เป็นเส้นโค้งด้วยลีลาท่าทางอย่างระมัดระวังแสดงให้เห็นถึงการใช้สมาธิ เมื่อนักแสดงชายค้ำอุปกรณ์ในแนวตั้งฉากเสร็จเรียบร้อยแล้วจะมีลักษณะเหมือนกับการถือร่ม ที่คอยปกป้องนักแสดงหญิงด้วยความรักแสดงให้เห็นถึงเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล
2	 ภาพที่ 3 นารายณ์บรรทมสินธุ์	นำเสนอการประกอบสร้างเป็นภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์โดยการนำความเชื่อของลัทธิตรีมูรติที่ว่า พระวิษณุ หรือ พระนารายณ์ เป็นผู้มีหน้าที่ปกป้องดูแลจักรวาล

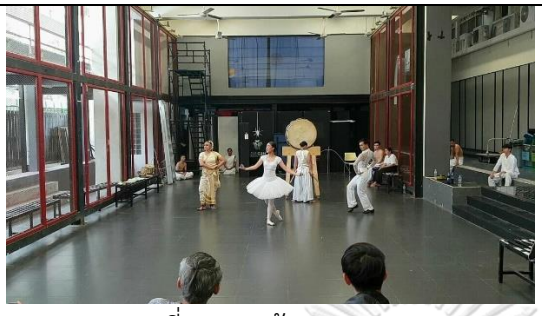
ตารางที่ 4.27 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 องก์ 3 จุดสิ้นสุด ภาพที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ประเทศ	เปิดภาพการแสดงมาด้วยนักแสดงทั้ง 3 ประเทศยืนในตำแหน่งที่เป็นเส้นโค้ง แสดงให้เห็นถึงจุดแต่ละจุดเมื่อมาต่อกันทำให้เกิดเป็นเส้นตามแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ประเทศ	เริ่มต้นด้วยการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนาฏยศิลป์อินเดียด้วยวิธีการตบเท้าในตำแหน่งจุดพื้นที่บริเวณของตนอย่างมีจังหวะ แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดในบริเวณของตนเอง
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ประเทศ	ต่อมาเป็นการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนักเต้นบัลเลต์ด้วยวิธีการขึ้นบนปลายเท้า ในตำแหน่งจุดพื้นที่บริเวณของตนอย่างมีจังหวะ แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดในบริเวณของตนเอง
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ประเทศ	หลังจากนั้นจึงเป็นการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนักเต้นสเปนด้วยวิธีการกระทบเท้าบนพื้น ในตำแหน่งจุดพื้นที่บริเวณของตนอย่างมีจังหวะ แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดในบริเวณของตนเอง

ตารางที่ 4.27 ตารางสรุปการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 องก์ 3 จุดสิ้นสุด ภาพที่ 1 และ 2 (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์	ภาพประกอบ	คำอธิบายเพิ่มเติม
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ประเทศ	เมื่อนักเต้นสเปนได้ทำการกระทบเท้าที่พื้นเรียบร้อยแล้ว จึงเป็นการรวมการเคลื่อนไหวลีลาการใช้เท้าของทั้ง 3 เทคนิคพร้อมกันด้วยการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วตามจังหวะเสียงของการตีกลองไทโกะ
3	 ภาพที่ 1 การเต้น 3 ประเทศ	จบด้วยการที่นักแสดง 3 ประเทศมายืนจบอยู่บริเวณกลองไทโกะ เพื่อแสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุด
3	 ภาพที่ 2 การดับไฟ	ภาพสุดท้ายในการแสดง คือ นักแสดงที่เคยทำการจุดอารตีในองก์ 1 ภาพที่ 1 ออกมากลางเวทีด้วยการเคลื่อนไหวลีลาที่เรียบง่ายด้วยลีลาท่าทางสำรวมทั้งกายและใจ หลังจากนั้นจึงทำการดับไฟอารตีลง เพื่อสื่อถึงจุดสิ้นสุดของการทำพิธีกรรมบูชา

ตารางที่ 4.28 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุง
การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบบทการแสดง	ไม่พบปัญหาในการออกแบบบทการแสดง	
การคัดเลือกนักแสดง	ไม่พบปัญหาในการคัดเลือกนักแสดง เพราะ ผู้วิจัยได้ทำการฝึกซ้อมและวางแผนตารางซ้อมเป็นอย่างดี	
การออกแบบลีลานาฏยศิลป์	รายละเอียดลีลาในแต่ละองก์ยังขาดความเอกภาพดังที่ผู้วิจัยต้องการ รวมถึงการจัดวางการเข้า-ออกของนักแสดงยังไม่เสถียรเท่าที่ควร	กลับมาทบทวนและเพิ่มรายละเอียดของลีลา และตำแหน่งทิศทางของนักแสดงและต้องวางแผนการซ้อมกับสถานที่จริงให้เกิดความเคยชิน
การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง	ยังขาดความต่อเนื่องในการจัดเตรียมเครื่องดนตรีตั้งแต่องก์ 1 ถึงองก์ 3 และเสียงของกลองตับบลาค่อนข้างเสียงเบา เมื่ออยู่ในบริเวณที่แจ้งและโปร่ง	ทำการฝึกซ้อมการเคลื่อนย้ายการเข้า-ออกของเครื่องดนตรีให้เกิดความคุ้นชินกับสถานที่จริงและเพิ่มไมค์โครโฟนเพื่อให้เกิดเสียงกลองตับบลาให้มีความดังมากยิ่งขึ้น
การออกแบบอุปกรณ์	ไม่พบปัญหาในการออกแบบอุปกรณ์ในการแสดง	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.28 ตารางสรุปปัญหาและแนวทางการปรับปรุง
การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 4 (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการปรับปรุง**
การออกแบบสถานที่	เนื่องจากบริเวณด้านหลังของพื้นที่การแสดงไม่ค่อยอำนวยความสะดวกและยังมีของวางเต็มไปหมด ทำให้สถานที่ยังไม่เหมาะสมกับการเป็นพื้นที่แสดง	โดยการหาผ้าสีขาวมาทำฉากปิดบริเวณด้านหลังของพื้นที่และทำการออกแบบทางเข้า-ออกของนักแสดง อีกทั้งวางแผนทำความสะอาดตั้งแต่ก่อนถึงวันแสดง
การออกแบบแสง	ยังเป็นการออกแบบแสงจากจินตนาการที่ยังไม่ได้ทดลองกับสถานการณ์จริง	จะต้องปรึกษาผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบแสงและวางแผนการติดตั้ง การซ้อมไฟกับนักแสดงในสถานที่จริงก่อนวันทำการแสดง เพื่อให้เกิดข้อผิดพลาดในการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

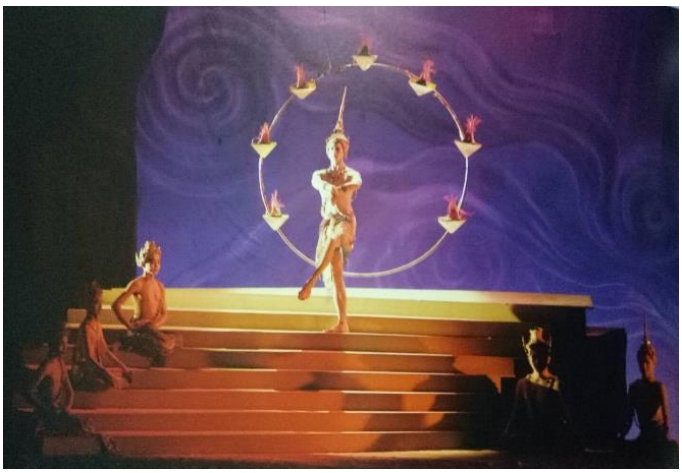
4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผู้วิจัยได้พิจารณาประเด็นการตั้งคำถามของงานวิจัยเพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ซึ่งเป็นเป้าหมายสำคัญในการกำหนดลักษณะภาพรวมทั้งหมดของการวิจัยครั้งนี้ให้ที่ปรากฏในรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ สามารถจำแนกเป็นประเด็นแนวคิดการคำนึงในหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

4.2.2.1 การคำนึงถึงสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งเป็นหัวข้อของงานวิจัย โดยเฉพาะผู้วิจัยได้ชี้ประเด็นสำคัญไปที่บนตัวอักษรเทวนาครีที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม การสร้างสรรค์งานจึงจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับสิ่งที่กล่าวมา ซึ่งในที่นี้หมายถึงลายเส้น รูปทรงที่ปรากฏบนของตัวอักษรในด้านของสิ่งเร้าที่เกิดขึ้นก่อนการสร้างงาน การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยไม่ได้ให้ความสำคัญกับเนื้อหาและความหมายของสัญลักษณ์โอม ซึ่งสอดคล้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตาร นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเรื่อง การนำแนวคิดของสัญลักษณ์ทางความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูมาใช้ในการออกแบบการแสดงเรื่องนี้ ไว้ว่า

> การนำแนวคิดสัญลักษณ์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูมาใช้ออกแบบการแสดงปรากฏในฉากตอน การร่ายรำของพระศิวะ หรือ ปางนาฏราช ซึ่งในขณะที่พระศิวะทำการร่ายรำจะเกิดพลังแห่งการทำลายล้าง สัญลักษณ์ที่สามารถอธิบายลักษณะของพระศิวะได้ชัดเจน คือ วงล้อไฟ จึงเกิดเป็นการออกแบบอุปกรณ์ในการแสดง แต่นำมาสร้างสรรค์โดยเน้นความเรียบง่ายแต่ยังคงให้ความสำคัญโครงสร้างของลายเส้นรูปวงกลมของวงล้อไฟอยู่ อีกทั้งการออกแบบสัญลักษณ์ครั้งนี้เพื่อสื่อถึงพื้นที่ บริเวณในขณะพระอิศวรหรือพระศิวะทำการร่ายรำแต่วงล้อไฟยังคงอยู่ในพื้นที่แสดง ทำให้ฉากของเวทีนี้จึงแสดงให้เห็นถึงอาณาจักรของพระศิวะอีกด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 4.41 ภาพวงล้อไฟในฉากพระศิวะปางนาฏราช ในเรื่อง นารายณ์อวตาร
ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

ในการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยครั้งนี้ ได้นำข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อของงานวิจัยมาเป็นสิ่งที่ควรจะคำนึงในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อเป็นทิศทางในการสร้างสรรค์อย่างตรงประเด็นกับหัวข้องานวิจัยที่ต้องการนำมาสื่อสารกับผู้ชม สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ของธรากร จันทนะสาโร ผลการวิจัย พบว่า แนวคิดที่จะต้องคำนึงถึงหัวข้อการวิจัยสามารถนำมาเป็นแนวคิดที่ได้หลังจากสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้อย่างมีหลักการ

ภาพที่ 4.42 ภาพการแสดงผลงานวิจัย เรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา”
ของธรากร จันทนะสาโร
ที่มา: ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 348

อย่างไรก็ตามงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยได้ประทับใจกับสิ่งเร้า ซึ่งก็คือรูปลักษณ์ของตัวอักษรในสัญลักษณ์โอม เพราะฉะนั้นในกระบวนการสร้างงานทั้งหมดผู้วิจัยจะต้องศึกษาถึงรูปลักษณ์ของตัวอักษรนั้นก็คือจุดและลายเส้น ซึ่งผู้วิจัยให้ความสำคัญกับประเด็นที่กล่าวมาข้างต้นมากกว่าความหมายของสัญลักษณ์โอม ดังปรากฏอยู่ในการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 1 ภาพการตวัดฝีแปรงโดยการนำเทคนิคอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ซึ่งอยู่ในเทคนิคการวาดภาพของแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์มาบูรณาการออกแบบลีลาในรูปแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่ เพื่อสื่อให้เห็นถึงเส้นโค้งที่ปรากฏอยู่บนตัวอักษรของสัญลักษณ์โอม

ภาพที่ 4.43 ภาพการแสดง องก์ 2 ภาพที่ 1 ภาพการตวัดฝีแปรง
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการคำนึงถึงแนวคิดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ปรากฏเป็นแนวคิดที่เกิดจากสิ่งเร้าหลังจากการมองเห็นสัญลักษณ์โอม มาวิเคราะห์ลายเส้นด้วยทฤษฎีองค์ประกอบทัศนศิลป์และแนวคิดทัศนธาตุ ซึ่งประกอบไปด้วย จุดและเส้นโค้ง ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นนำมาเป็นวิธีการแบ่งบทการแสดงออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) และองก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) ในการออกแบบลีลาผู้วิจัยยังนำอิทธิพลของสัญลักษณ์โอมที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสตร์โยคะที่โดยการหยิบยกลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวของโยคะมานำเสนอในแง่ของการออกแบบของลีลา ดังปรากฏในการแสดงองก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 3 ภาพการวาดจุด โดยนำเสนอให้เห็นถึงการเริ่มต้นของวิธีการวาดภาพต้องเริ่มต้นจากการวาดจุด โดยการออกแบบลีลานำภาษามือ (มุทรา) และการควบคุมลมหายใจพร้อมกับลีลาการเคลื่อนไหวที่มาจากท่วงท่าในศาสตร์โยคะ มาออกแบบเป็นลีลาในภาพนี้

ภาพที่ 4.44 ภาพการออกแบบลีลาโดยใช้ลีลาท่วงท่ามาจากการเคลื่อนไหวของศาสตร์โยคะ ดังปรากฏในองก์ 1 ภาพที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉะนั้นแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานวิจัยชิ้นนี้ จึงเป็นความจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงแนวคิดที่ได้จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

4.2.2.2 การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ วิธีการลดทอนสิ่งที่ไม่จำเป็นหรือฟุ่มเฟือยให้เหลือแค่สิ่งที่สำคัญของการออกแบบแสดง เป็นหนึ่งในวิธีการสร้างสรรค์การแสดงที่มาจากรูปแบบงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือเรียกว่า ความเรียบง่าย (Simplicity) ซึ่งในการทำวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ออกแบบงานในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จึงจำเป็นต้องนำแนวคิดการคำนึงถึงความเรียบง่ายมาใช้ในการวิจัย เพื่อให้การสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์เกิดมุมมองที่แปลกใหม่และน่าสนใจมากขึ้น โดยให้ความสำคัญในการนำไปใช้ออกแบบองค์ประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์ เช่น การออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบพื้นที่ และการออกแบบแสง เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับการแสดง เรื่องแพลน แลนด์ (Plain land) ดังที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความเรียบง่ายในเรื่องนี้ไว้ว่า

> การออกแบบการแสดงชุดแพลน แลนด์ (Plain land) เน้นแนวคิดความเรียบง่ายเพราะต้องการนำเสนอให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชาวนา โดยมีการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวในแบบด้นสด (Improvise) ด้วยลีลาอิริยาบถต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันของชาวนา เช่น วิธีการปลูกข้าว ดำนา การเลี้ยงควาย เป็นต้น แต่มีการออกแบบบทการแสดงไว้ก่อน ในการออกแบบเครื่องแต่งกายเน้นการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมาโดยมีลายของเสื้อที่สวมใสเป็นลายตารางเพื่อสื่อให้เห็นคันนา มีการออกแบบพื้นที่ในการแสดงโดยเน้นความเรียบง่าย (Site pacific) โดยจัดการแสดงที่บริเวณบ้านทำให้

เกิดผลงานที่มีความแปลกใหม่ สร้างสรรค์และแสดงให้เห็นถึงความเรียบง่ายของเรื่องราวที่ต้องการสื่ออย่างชัดเจน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2561)

อีกทั้งในผลงานการแสดงของ คาว์ด เกรท ด๊านซ์ เธียเตอร์ (Cloud Gate Dance Theatre) เป็นคณะเต้นในประเทศไต้หวัน บริหารและออกแบบการแสดงโดยหลินเหวยหมิน (Lin Hwai-Min) ผลงานของคณะเต้นคาว์ด เกรท ด๊านซ์ เธียเตอร์ มีลักษณะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวมีการนำปรัชญาจีนมาผสมผสานกับการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่ที่มีความลงตัว โดยเฉพาะผลงานส่วนใหญ่พบว่ามีการออกแบบการแสดงที่ใช้แนวคิดความเรียบง่ายในงานนาฏยศิลป์ปรากฏอยู่ เช่น การออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบเสียง และการออกแบบอุปกรณ์ เป็นต้น การแสดงส่วนใหญ่จะเน้นเนื้อหาสอดแทรกอารยธรรมจีนได้อย่างลงตัว โดยเฉพาะเรื่องที่สร้างชื่อเสียงให้กับคาว์ด เกรท ด๊านซ์ เธียเตอร์ เรื่องหนึ่งคือ เห็นได้จากการแสดงผลงานชุด ซองส ออฟ เดอะ วันเดอร์ (Songs of the Wanderers) ในปีค.ศ. 2001 โดยเรื่องราวสะท้อนให้เห็นถึงความสันติภาพของชาวจอร์เจีย สิ่งแรกที่พบหลังผู้วิจัยได้สังเกตการณ์แสดงเรื่องนี้ พบว่า การออกแบบชุดการแสดงที่ทำมาจากใยธรรมชาติเพื่อสื่อให้เห็นถึงการแต่งกายที่เรียบง่ายของคนจอร์เจีย ส่วนการออกแบบลีลามีการใช้ลีลาท่าทางในชีวิตประจำวันของคน เช่น พิธีกรรมการบูชาสิ่งที่เหนือธรรมชาติ การล่าสัตว์ เพาะปลูก รวมถึงลีลาท่าทางวิถีชีวิตของคนจอร์เจียมาออกแบบลีลาในการแสดง มีการออกแบบอุปกรณ์ในการแสดง เช่น กิ่งไม้แห้งสื่อให้เห็นถึงความแห้งแล้ง มีการนำข้าวเปลือกเป็นจำนวน 50 ตัน มาโปรยระหว่างทำการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบเพื่อสื่อให้เห็นถึงความเป็นธรรมชาติ ความอดทนการเดินทางที่เรียกร้องสิทธิเสรีภาพ โดยเปรียบข้าวสีทองเป็นเสรีภาพของมนุษยชาติ ส่วนการออกแบบเสียงดนตรีในการแสดงได้นำเพลงพื้นบ้านของชาวจอร์เจีย เพื่อให้เห็นถึงชาติพันธุ์ของอารยธรรมของคนจอร์เจียโบราณ จากที่ผู้วิจัยกล่าวมาข้างต้น สรุปได้ว่าผลงานเรื่อง ซองส ออฟ เดอะ วันเดอร์ (Songs of the Wanderers) มีการคำนึงถึงแนวคิดความเรียบง่ายในงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่อย่างชัดเจน เพื่อเป็นการสะท้อนวิถีชีวิตของชาวจอร์เจียได้เป็นอย่างดี

จากผลงานทั้ง 2 เรื่องดังกล่าวมีความสอดคล้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ที่นำแนวคิดความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ปรากฏอยู่ในการแสดงดังนี้ ประเด็นแรกที่พบแนวคิดความเรียบง่ายชัดเจน คือ การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดง สำหรับการวิจัยครั้งนี้ได้นำวิธีการนุ่งผ้าในแบบสากลของคนอินเดียที่ผู้ชายนิยมการนุ่งผ้าโดรตี้ (Dothi) ส่วนผู้หญิงจะนุ่งห่มสาหรี (Saree) ในแบบนุ่งสดการออกแบบจึงไม่มีการตัดเย็บใด ๆ ไม่สวมเครื่องประดับสวยงาม เพื่อเป็นสื่อสารให้เห็นถึงการริเริ่มของมนุษย์ที่ไม่มีของตกแต่งอันเป็นที่มาของสัญลักษณ์โอม การกำเนิดสิ่งมีชีวิตในจักรวาล ส่วนเลือกสวมใส่สีขาวความเรียบง่ายในแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่ให้ความสำคัญกับความเรียบง่าย สื่อความตรงไปตรงมา สีที่เลือกใช้คือสีขาวล้วนเพื่อสื่อสมาธิ ความ

บริสุทธิ์ ความสงบ ซึ่งเป็นแก่นแท้ของสัญลักษณ์โอมและการสวมใสชุดสีขาวทำให้เกิดความฟุ้งเมื่อไปกระทบแสงบนเวที อีกทั้งการนุ่งผ้า มีน้ำหนักเบาเพื่อให้สะดวกต่อการสวมใส่และนักแสดงสามารถเคลื่อนไหวลีลาได้อย่างคล่องตัว

ภาพที่ 4.45 ภาพเครื่องแต่งกายที่นำแนวคิดความเรียบง่ายในงานนาฏยศิลป์มาออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการวิจัยในครั้งนี้

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากภาพที่ 4.46 ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายที่ให้ความสำคัญกับความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ อีกทั้งในภาพนี้ยังพบแนวคิดความเรียบง่ายจากการออกแบบอุปกรณ์ในการแสดงที่ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากเส้นโค้งของ ร่ม ที่มีลักษณะคล้ายเส้นโค้งที่อยู่บนสัญลักษณ์โอม แต่ในการออกแบบร่มมาเป็นอุปกรณ์ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำร่มจากภาพ 3 มิติ ลดถอนให้เหลือ 2 มิติ คงเหลือไว้เพียงโครงสร้างที่สำคัญ คือ เส้นโค้งและเส้นตรง ส่วนของการออกแบบลีลา โดยใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ได้แก่ ท่าทางวิธีการวาดจุดทำให้เกิดเส้นที่ปรากฏในทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวลีลาท่าทางที่น้อยสื่อความหมายตรงไปตรงมา จะเห็นได้จากองก์ 1 ภาพที่ 2 และยังพบแนวคิดความเรียบง่ายในการออกแบบลีลาส่วนของการแสดงองก์ 1 ภาพที่ 1 และ 2 ด้วยวิธีการนำลีลาท่าทางมาจากพิธีกรรมการบูชาเทพในเทวสถานของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ได้แก่ ท่าทางการบูชาอารตี เป็นต้น

ภาพที่ 4.46 ภาพการแสดงองก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 1 การบูชาอารตีไฟ เพื่อสื่อให้เห็นการจุดไฟ และเป็นการนำลีลาท่าทางการเริ่มในการทำพิธีบูชาเทพในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยใช้แนวคิดความเรียบง่ายในงานนาฏยศิลป์ มาออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

อย่างไรก็ตามยังปรากฏความเรียบง่ายในการออกแบบแสงในการแสดงคือในการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ครั้งนี้มีการใช้แสงสีเดียวตั้งแต่ตนจนจบ โดยใช้ไฟ สีเหลืองจำนวน 6 ดวง แต่สามารถสื่อสารทุกภาพการแสดงของเรื่องได้ทั้งหมด เช่น องก์ 1 แสงสีเหลืองที่ใช้สื่อให้เห็นถึงสมาธิ องก์ 2 แสงสื่อถึงความอบอุ่นเพื่อสื่อถึงการปกป้องดูแล และองก์ 3 ออกแบบแสงสีเหลืองฉายลงบนพื้นให้เป็นเส้นโค้งคล้ายพระจันทร์เสี้ยวเพื่อสื่อถึงเส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม ดังภาพต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.47 ภาพการออกแบบแสงจากองก์ 1 องก์ 2 และองก์ 3 (เรียงจากซ้ายไปขวา) โดยใช้แนวคิดความเรียบง่ายในงานนาฏยศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉะนั้นแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างงานที่มีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูจะจำเป็นต้องคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

4.2.2.3 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ เป็นเรื่องปกติที่ผู้ชมให้ความสนใจกับการแสดงที่มีรูปแบบการแสดงใหม่ ๆ ไม่เหมือนใคร มักจะมีความคาดหวังที่จะได้เสพย์ภาพในการแสดง ซึ่งผ่านประเด็นของความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏยศิลป์เพราะฉะนั้นเรื่องนี้จะเป็นเสมือนเครื่องชี้วัดที่จะทำให้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ให้บรรลุเป้าหมายตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ ดังผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง โนสทาเจีย (Nostagia) ที่คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ ได้อธิบายถึง ความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์เรื่องนี้ไว้ว่า

> การแสดงเรื่อง โนสทาเจีย (Nostagia) แปลว่า ความหลัง มีความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบอุปกรณ์โดยใช้โหลใส่น้ำ เพื่อสื่อถึงการกระทำของมนุษย์ที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนา เป็นการเปรียบเทียบมนุษย์เป็นดั่งเหมือนสัตว์ โดยการออกแบบลีลาด้วยท่าทางนำมือลงไปในน้ำที่อยู่ในขวดโหลจะทำให้ผู้ชมเห็นภาพขยายของมือมีขนาดใหญ่กว่าปกติในขณะที่อยู่ในน้ำเปรียบได้กับมือและเท้าของสัตว์บางจำพวก เช่น จระเข้ เป็นต้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2562)

จากผลงานข้างต้นมีความสอดคล้องกับการวิจัยครั้งนี้ ในการนำแนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในมุมมองของภาพตามองค์ประกอบทัศนศิลป์ (Visuals art) มานำเสนอในการแสดง โดยการวิจัยครั้งนี้มิใช่คำนึงถึงเนื้อหาของสัญลักษณ์โอม ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างเพื่อนำมาสนับสนุนความคิดที่ได้กล่าวมาข้างต้น ปรากฏภาพการแสดงในองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ภาพที่ 2 ในการวิจัยครั้งนี้มีการออกแบบอุปกรณ์โดยการใช้ร่ม แต่สร้างสรรค์ใหม่โดยการเปลี่ยนรูปทรงของร่มที่การมองเห็น 3 มิติ แต่ผู้วิจัยลดทอนให้เหลือ 2 มิติทำให้เกิดภาพการแสดงที่มีความแปลกใหม่จากเดิม อีกทั้งในส่วนของการออกแบบลีลาในการใช้ร่มเป็นอุปกรณ์ประกออบการแสดง ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความสร้างสรรค์ในการนำร่มมาใช้ให้เกิดประโยชน์คุ้มค่ามากที่สุด โดยการนำไปเป็นแทนลายเส้นในสัญลักษณ์อื่น ๆ เช่น ภาพเส้นโค้งในตัวอักษรสัญลักษณ์โอมที่ปรากฏในองก์ 2 ภาพที่ 2 และภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์ ปรากฏในองก์ 2 ภาพที่ 3

ภาพที่ 4.48 ภาพการออกแบบอุปกรณ์จากกรอบที่มีมุมมอง 3 มิติ มาสร้างสรรค์เป็นมุมมอง 2 มิติ ที่ปรากฏภาพการแสดงในองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ในภาพที่ 2 และ 3 ที่ปรากฏแนวคิดการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

อย่างไรก็ตามแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในด้านการคำนึงถึงความสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ยังปรากฏในภาพการแสดงองก์ 3 จุดสิ้นสุด ในภาพที่ 1 ซึ่งเป็นการนำภาพรูปแบบการเต้นรำของ 3 ทวีป ที่มีเทคนิคการใช้เท้าบนพื้นมาจัดวางเข้ารวมกัน ได้แก่ นาฏยศิลป์อินเดีย ระบำสเปน และการเต้นบัลเลต์ ซึ่งข้อแตกต่างและความสร้างสรรค์อยู่ตรงการนำเสนอประเด็นของลีลาท่าทางการใช้เท้าที่กระทบบนพื้น ซึ่งแต่ละประเภทของการเต้นที่กล่าวมาข้างต้นมีเทคนิคการกระทบเท้าบนพื้นทำให้เกิดเสียง แต่ความแตกต่างอยู่ที่การใช้เท้าของการเต้นบัลเลต์ที่ผู้วิจัยหยิบยกมาเป็นปัจจัยเพื่อให้เห็นความแตกต่าง คือ การใช้เท้าโดยการเขย่งขึ้นบนปลายเท้าที่ให้ความสำคัญกับเทคนิคการลอยขึ้นบนอากาศ ซึ่งจะทำให้เห็นข้อเปรียบเทียบและมีความแตกต่างไปจากนาฏยศิลปินท่านอื่นที่ได้ออกแบบไว้โดยส่วนใหญ่จะใช้เทคนิคการกระทบเท้าบนพื้นที่มีลักษณะเหมือนกันมาจัดวางเข้าด้วยกัน แต่การวิจัยครั้งนี้ ได้นำการขึ้นบนปลายเท้าของบัลเลต์ มาจัดวางพร้อมกันกับการกระทบเท้าที่เน้นการกดทับน้ำหนักลงพื้นที่ ซึ่งพบในเทคนิคการเต้นของนาฏยศิลป์อินเดีย การเต้นสเปน ฯลฯ ดังจะเห็นจากภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 4.49 ภาพการแสดง องก์ 3 ภาพที่ 1 นำรูปแบบการเต้น 3 ประเทศ ได้แก่ นาฏยศิลป์อินเดีย การเต้นสเปน และการเต้นบัลเลต์
ที่ปรากฏแนวคิดการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการค้นพบแนวคิดหลังที่ได้จากสร้างสรรค์ในงานนาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้ที่คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ดังปรากฏเห็นชัดในการออกแบบบลีลา การออกแบบอุปกรณ์แล้ว ยังปรากฏในการออกแบบเสียง ในองก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 4 เป็นการตีความจุดเริ่มต้นของสัญลักษณ์โอม และมาสร้างสรรค์กับจุดในเรื่องของการแสดง คือ เทคนิคการวอร์มเสียงโดยใช้เสียงตัวอักษรคำว่า มะ อะ อุ มานำเสนอเป็นเสียงที่สื่อถึงจุดเริ่มต้น ในแง่ของเสียงเป็นจุดเริ่มต้นของสัญลักษณ์โอมและในมุมมองของเทคนิคที่จะต้องทำก่อนการแสดงหรือร้องเพลง คือ การวอร์มเสียง จึงถือเป็นขั้นตอนในการเริ่มต้นของการแสดงนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.50 ภาพการแสดง องก์ 1 ภาพที่ 4 เป็นนำเสนอการวอร์มเสียงก่อนทำการแสดง มาบูรณาการกับการบริกรรมเสียงตัวอักษรคำว่า มะ อะ อุ เพื่อสื่อให้เห็นถึง จุดเริ่มต้น
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉะนั้นแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จึงจำเป็นต้องคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์

4.2.2.4 การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ สัญลักษณ์ได้สร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในการสื่อสารแทนคำพูดและคำอธิบายต่าง ๆ ของมนุษย์ ซึ่งสัญลักษณ์นิยมใช้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ด้วยการสื่อสารความหมายอย่างตรงไปตรงมา ดังผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง ความอ้างว้าง (Loneliness) ที่มีการนำเสนอแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในการแสดง “โดยการนำเอาผ้ามุ้งนอนมาออกแบบฉากในการแสดง เพื่อสื่อถึงสัญลักษณ์แห่งความเหงา ให้ความรู้สึกและบรรยากาศแห่งความอ้างว้างของคนที่มีการนอนหลับอย่างไม่มีชีวิตชีวา” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

ภาพที่ 4.51 ภาพการแสดง เรื่อง ความอ้างว้าง (Loneliness)
มีการนำแนวคิดสัญลักษณ์มาใช้ในงานนาฏยศิลป์ คือ ผ้ามุ้ง แสดงให้เห็นถึงความเหงาของคน
ออกแบบผลงานโดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: คณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University: BU Theatre)

อีกทั้งผู้วิจัยยังศึกษาผลงานการวิจัย เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ ของวรรณวิภา มัธยมนันท์ มีการนำแนวคิดคำนึงถึงสัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์มาออกแบบเป็นการแสดง เห็นได้จากการออกแบบอุปกรณ์ที่มีลักษณะเป็นโครงขดลวดมาออกแบบภาพการแสดงบนเวทีที่สื่อถึงบทบาทภาคปางต่าง ๆ ของพระนารายณ์ เพื่อเป็นการสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในแต่ละภาคของพระนารายณ์ได้อย่างชัดเจนมากขึ้น ทำให้

ผลการวิจัย พบว่า แนวคิดในการคำนึงถึงสัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์สามารถเป็นแนวคิดหลังที่ได้จากสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้อย่างมีหลักการเหตุและผล ซึ่งสามารถอธิบายได้ตามกระบวนการวิจัย

ภาพที่ 4.52 ภาพการแสดงที่ใช้แนวคิดสัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์
จากการวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์
ของวรรณวิภา มัธยมนันท์
ที่มา: วรรณวิภา มัธยมนันท์, 2558: 314

จากผลงานดังกล่าวในการแนวคิดสัญลักษณ์มาใช้ในงานนาฏยศิลป์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับงานวิจัยครั้งนี้ ตั้งแต่ชื่อของการวิจัยที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสัญลักษณ์โอม ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างที่เห็นแนวคิดแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ สัญลักษณ์ที่เห็นจากอุปกรณ์ประกอบการแสดง เสียงดนตรี สีในเครื่องแต่งกายและแสงที่ใช้ประกอบการแสดง ดังปรากฏภาพการแสดงในองก์ 2 ภาพที่ 2 พบสัญลักษณ์ทางการออกแบบอุปกรณ์ คือ ร่ม โดยนำโครงสร้างของร่มที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้งเช่นเดียวกับเส้นโค้งบนสัญลักษณ์โอม ซึ่งร่มมีคุณสมบัติช่วยในการป้องกันแสงแดดและน้ำฝน จึงทำให้สัญลักษณ์นี้สามารถสื่อความหมายถึงเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ซึ่งตรงกับความหมายของตัวอักษรตัว อะ ในทางความเชื่อลัทธิตรีมูรติ

ภาพที่ 4.53 ภาพการแสดงที่ใช้ร่มแทนความหมายถึงเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล
ปรากฏในองก์ 2 ภาพที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้ยังปรากฏภาพแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในรูปของเสียงเครื่องดนตรีประกอบการแสดง ได้แก่ เสียงของการสีเชลโล่ที่มีลักษณะเป็นเสียงทุ้มให้นัยยะถึงความเป็นชายหนุ่มมาใช้ประกอบการแสดงในองก์ 2 ภาพที่ 2 และ 3 เพื่อสื่อถึงเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล และเสียงของขันธิเบตที่ปรากฏในองก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 3 และ 4 เนื่องจากวิธีการเคาะขันทิเบตทำให้เสียงที่ได้มีความก้องกังวาลและให้ความสั่นสะเทือนจากการเสียดสีทำให้สามารถสื่อให้เห็นถึงการเริ่มต้นสิ่งใหม่หรือจุดกำเนิด อีกทั้งยังเป็นการสื่อสารให้เห็นถึงเสียงที่ก่อให้เกิดสมาธิ ซึ่งมีความสอดคล้องกับการเปล่งเสียงโอม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.54 ภาพการใช้แนวคิดสัญลักษณ์ในการออกแบบเสียงเครื่องดนตรี ได้แก่ เสียงเชลโล่ ที่ปรากฏในองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ภาพที่ 2 และ 3 (ภาพซ้าย) และเสียงขันทิเบต ที่ปรากฏในองก์ 1 จุดเริ่มต้น ภาพที่ 3 และ 4 (ภาพขวา)
ที่มา: ผู้วิจัย

การวิจัยครั้งนี้ที่ปรากฏแนวสัญลักษณ์ที่โดดเด่น คือ การใช้สีขาวในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการถอดความหมายอย่างมีเหตุผลและลึกซึ้งตามแนวคิดแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) และนำสีขาวมาออกแบบชุดการแสดงเพื่อให้เห็นถึงสมาธิ ความสงบภายในจิตใจและความเรียบง่าย ซึ่งเป็นแก่นสำคัญของความหมายสัญลักษณ์โอม อีกทั้งผู้วิจัยเน้นการออกแบบที่นำรูปแบบ (Form) ที่ปรากฏบนสัญลักษณ์โอมในลักษณะต่าง ๆ มาสร้างสรรค์ตั้งแต่แรกเริ่ม คือ บทการแสดง แต่ผู้วิจัยยังไม่ทิ้งภาพที่จะเกิดขึ้นบนเวที โดยเห็นจากภาพในองก์ 3 จุดสิ้นสุด ภาพที่ 1 โดยการนำเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายจุดตรงกับเครื่องพินทุที่อยู่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม คือ กลองไทโกะ (Tai-ko) ที่มีลักษณะเป็นทรงกลมคล้ายจุดพินทุ ซึ่งสามารถสื่อให้เห็นถึงจุดสิ้นสุด จุดสุดท้าย ของสัญลักษณ์โอมได้อย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.55 ภาพการแสดงในองก์ 3 ภาพที่ 1 การใช้กลองไทโกะ (Tai-ko) มาเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายของจุดสิ้นสุดที่ปรากฏรูปลักษณ์ในสัญลักษณ์โอม
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉะนั้นแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างงานนาฏยศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จึงเป็นส่วนหนึ่งในการนำมาพิจารณใช้ ดังปรากฏในบทการแสดงที่ประกอบไปด้วย 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 จุดเริ่มต้น องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล องก์ 3 จุดสิ้นสุด จึงจำเป็นต้องคำนึงถึงการคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์

4.2.2.5 การคำนึงถึงการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ซึ่งมีความสำคัญที่จะทำให้งานวิจัยนั้น ๆ เกิดความน่าเชื่อถือและสามารถนำไปสู่กระบวนการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ได้กับศาสตร์ทุกแขนงมาบูรณาการรวมกัน จึงทำให้เกิดเป็นการสร้างสรรค์งานใหม่ที่นำศาสตร์ทางศิลปกรรมนำมาบูรณาการเข้าร่วมกัน ดังผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง พระมหาชนก ได้กล่าวถึง การบูรณาการทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์มาใช้ในการแสดงผลงานทางนาฏยศิลป์ครั้งนี้ ไว้ว่า

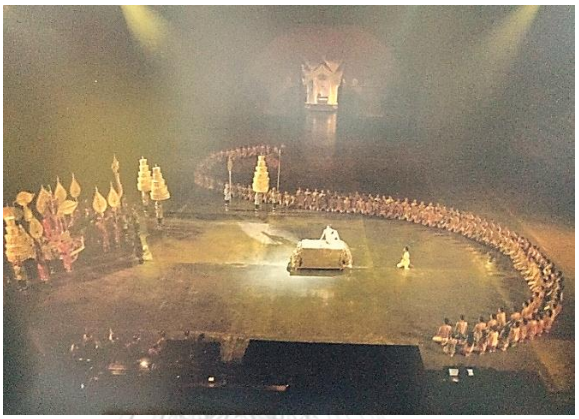
> การแสดงเรื่อง พระมหาชนก เป็นการออกแบบการแสดงที่ยังเคารพหนังสือของในหลวงมาศึกษา แต่จุดเด่นในการแสดงครั้งนี้คือการออกแบบการแสดงใน ฉากว่ายน้ำ 7 วัน 7 คืน ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์โดยบูรณาการแนวคิดทางทัศนศิลป์มาใช้ในการออกแบบลีลาในภาพการแสดงที่นำคนทำเป็นน้ำ ด้วยคนจำนวนมาก ในการทำแถวในการแสดงเป็นลักษณะเส้นโค้ง แถววงกลมเพื่อแสดงถึงคลื่นทะเล มีการใช้เทคนิคการถ่ายเทน้ำหนักในฉากนี้ เพื่อให้ดูเหมือนพระมหาชนกกำลังว่ายน้ำอยู่ท่ามกลางทะเลด้วยความมีมานะอุสาหะ และมีการใช้สัญลักษณ์โคมดอกบัวเพื่อแสดงให้เห็นถึงการบรรลุถึงความเพียรที่ได้พยายามจนสำเร็จ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อีกทั้งวิทวัส กรมณีโรจน์ ได้แสดงความคิดเห็นจากผู้มีประสบการณ์โดยตรงจากที่เคยได้ชมการแสดงสดนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง พระมหาชนกไว้ว่า

> ผลงานทางนาฏยศิลป์เรื่องนี้ เป็นการแสดงที่บูรณาการงานศิลปกรรมศาสตร์แขนงต่าง ๆ ไว้อย่างชัดเจนโดยการออกแบบสร้างสรรค์เรื่องราวให้เกิดความชัดเจนให้เป็นรูปธรรม เห็นได้จากการออกแบบเสียงดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ที่เข้ากับเวทีขนาดกว้าง การออกแบบแสงที่สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึก แต่ที่โดดเด่นมากที่สุด คือ การออกแบบลีลาการแสดงที่จะต้องใช้วิธีการบริหารการจัดการเรื่องคนมาสอดแทรกควบคุมการผลิตผลงานอยู่เสมอ ผลงานเรื่องนี้จึงมีการใช้แนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ในการออกแบบการแสดงกับการบริหารบุคลากรจำนวนมาก

เพื่อเป็นการแสดงตำแหน่งของแต่ละบทบาทของตัวแสดง ซึ่งเห็นชัดจากการจัดวางรูปแบบขบวนแถวที่การใช้แนวคิดเส้นโค้ง เส้นตรง วงกลมมาออกแบบการแสดงเพื่อสื่อให้เห็นถึงการเดินทางในระยะไกลของพระมหาชนกที่จะต้องใช้ความอดทนและระยะเวลาในการเดินทาง อีกทั้งยังออกแบบการแสดงที่ต้องคำนึงทิศทางในการแสดงให้ผู้ชมสามารถเห็นได้รอบทิศทางอีกด้วย ผลงานชิ้นนี้จึงเป็นผลงานที่ให้ความตราตรึงใจ เป็นที่น่าจดจำ (วิทวัส กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2561)



ภาพที่ 4.56 ภาพการแสดงที่ใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ในการแสดง เรื่อง พระมหาชนก ออกแบบและควบคุมการสร้างโดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

ซึ่งในงานวิจัยครั้งนี้ได้นำทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ในส่วนของการออกแบบองค์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างที่เห็นแนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงดังนี้ ได้แก่ ด้านการออกแบบบทการแสดง พบการใช้แนวคิดทางทัศนศิลป์มาวิเคราะห์ลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม ประกอบไปด้วยจุดและเส้นโค้ง จึงสามารถแบ่งเป็นบททการแสดงออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 จุดเริ่มต้น องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล และองก์ 3 จุดสิ้นสุด นอกจากนี้ยังปรากฏภาพการแสดงในองก์ 1 ภาพที่ 3 โดยการนำลีลาท่าทางการวาดจุดในแนวคิดทางทัศนศิลป์มาออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ และภาพการแสดงในองก์ 1 ภาพที่ 4 การใช้เทคนิควอร์มเสียงการร้องเพลงของแนวคิดดุริยางคศิลป์ โดยใช้เทคนิคการเปล่งเสียงสั้น (Staccato) ที่แสดงให้เห็นถึงพลังของเสียงมาจากการเริ่มต้น โดยมีการผสมผสานการเปล่งเสียงจากตัวอักษรในสัญลักษณ์โอม 3 คำ ได้แก่ มะ อะ อุ จึงเป็นการนำแนวคิดที่กล่าวมาข้างต้นมาบูรณาการกับแนวคิดนาฏยศิลป์ในการจัดรูปแบบแถว การใช้พื้นที่ เพื่อสื่อให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของสัญลักษณ์โอมมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

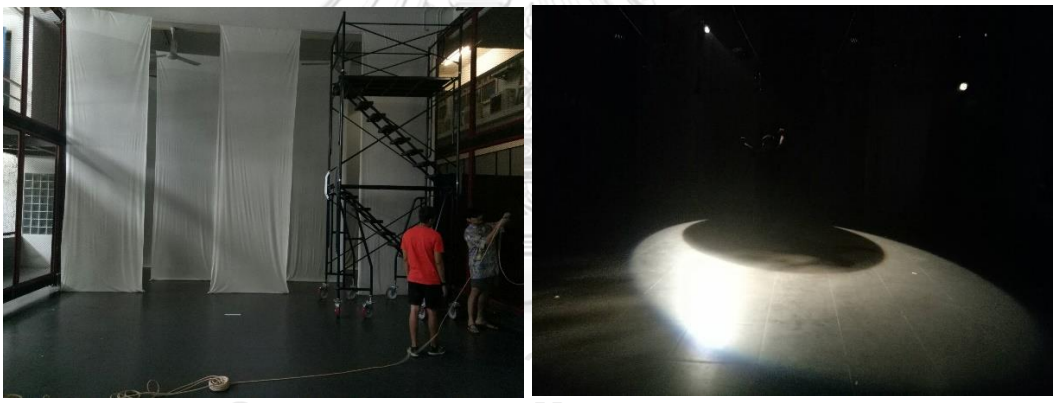
ภาพที่ 4.57 ภาพการแสดงที่ใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ปรากฏในองก์ 1 ภาพที่ 3 (รูปซ้าย) และ องก์ 1 ภาพที่ 4 (ภาพขวา)
ที่มา: ผู้วิจัย

ส่วนด้านการออกแบบลีลามีความชัดเจนในการนำทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ที่ปรากฏในการแสดง เห็นได้จากในองก์ 2 ภาพที่ 1 ได้นำเทคนิคการตวัดฝีแปรงอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ทำให้ภาพวาดเกิดมีอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งเห็นได้ชัดจากผลงานการวาดภาพของถวัลย์ ดัชนี จึงนำวิธีการตวัดฝีแปรงมาบูรณาการกับศาสตร์นาฏยศิลป์โดยนำแนวคิดการใช้การปฏิสัมพันธ์ของร่างกายในแบบด้นสด (Body Contact Improvisation) มาออกแบบลีลาเพื่อสื่อให้เห็นถึงการวาดลายเส้นโค้งด้วยการตวัดฝีแปรง อีกทั้งยังนำศาสตร์ดุริยางคศิลป์มาออกแบบเสียงดนตรีโดยใช้กลองตับบลา (Tabla) เครื่องดนตรีอินเดียที่มีความละเอียดของการตี โดยใช้จังหวะในการตี 3 ระดับ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความสอดคล้องของลีลาท่าทางการตวัดลายเส้นจากจุดไปยังเส้นโค้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 4.58 ภาพการแสดงที่ใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ในการออกแบบลีลา นำเสนอลีลาท่าทางการตวัดฝีแปรงในงานนาฏยศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

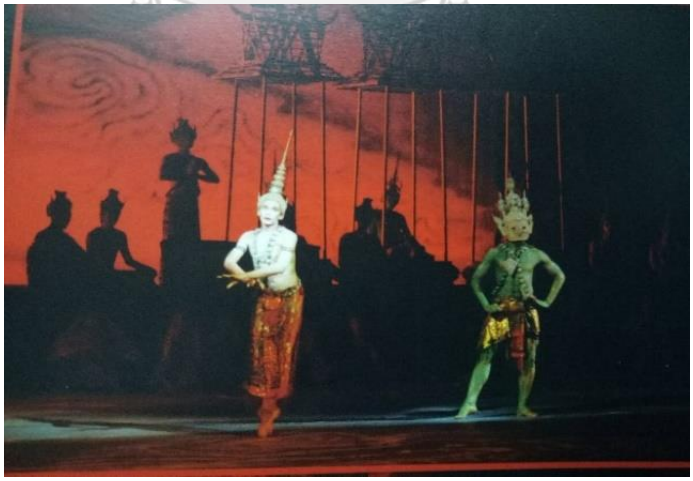
อย่างไรก็ตามยังปรากฏการบูรณาการของทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ในด้านการออกแบบแสงและฉาก โดยมีการใช้แนวคิดเรื่องสีมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ เพราะ ในการแสดงผู้วิจัยมีความประสงค์สร้างสรรค์งานโดยให้ความสำคัญกับแนวคิดเรียบง่ายและความประหยัดตามแนวคิดแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) จึงได้มีการใช้ไฟประกอบการแสดงจำนวน 6 ดวง ด้วยการออกแบบแสงสีเดียวแต่สามารถสื่ออารมณ์ความรู้สึกของการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบได้ จึงพบปัญหาว่าแสงมีความสว่างน้อยเมื่อเทียบกับจำนวนของนักแสดงบนเวที ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดทฤษฎีของสีมาออกแบบฉากเพื่อให้เกิดความสว่างมากขึ้น โดยการใช้ผ้าสีขาวมาทำเป็นฉากพื้นหลังเพื่อให้แสงสีเหลืองเมื่อกระทบกับผ้าสีขาวจะช่วยให้เกิดอนุภาพกระจายตัวของแสงให้มีความสว่างมากขึ้น ซึ่งการแก้ปัญหาวิธีการนี้สามารถแก้ปัญหาความสว่างได้อย่างชัดเจน อีกทั้งผู้วิจัยยังนำแนวคิดทฤษฎีองค์ประกอบทัศนศิลป์เรื่องรูปทรงเส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมมาออกแบบแสงให้เกิดเป็นเส้นโค้งเมื่อฉายแสงไฟสู่พื้นเพื่อสื่อให้เห็นถึงเส้นโค้งในภาพการแสดงองก์ 3 ภาพที่ 1



ภาพที่ 4.59 ภาพการแสดงที่ใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ในการออกแบบฉาก (ภาพซ้าย) และออกแบบแสง (ในภาพขวา)
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉะนั้นแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จึงจำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์

4.2.2.6 การคำนึงถึงพหุวัฒนธรรม ยุคแห่งโลกโลกาภิวัตน์มีอิทธิพลต่อการกำรงชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยเฉพาะการติดต่อสื่อสารไร้พรมแดนที่มาจากความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีส่งผลทำให้เกิดการถ่ายทอด เผยแพร่ของศิลปวัฒนธรรมจากวัฒนธรรมแห่งหนึ่งไปยังอีกวัฒนธรรมอีกที่หนึ่ง ซึ่งทำให้เกิดการผสมผสานของวัฒนธรรมที่มีความหลากหลาย โดยเฉพาะการพัฒนาทางด้านผลงานทางศิลปะมักพบเห็นวัฒนธรรมมากกว่าหนึ่งวัฒนธรรมปรากฏอยู่ในงานนั้น ๆ สอดคล้องกับผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง นารายณ์อวตาร ได้มีการผสมผสานแนวคิดหลากหลายวัฒนธรรม ทั้งวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออก โดยมีการผสมผสานท่าทางจากการเต้นบัลเลต์ (การเต้นบนปลายเท้า) กับลีลาท่าทางอากัปกิริยาของนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะฉากนางมณโฑทำการเต้นบัลเลต์โดยการขึ้นบนปลายเท้าเพื่อสื่อถึงทิพย์ สิ่งมหัศจรรย์เหนือจริง เพราะการแสดงบัลเลต์เป็นการแสดงที่หนีจุดศูนย์ถ่วงของโลก เป็นการใช้ร่างกายที่ฟืนธรรมชาติเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเหนือธรรมชาติ ความเพ้อฝัน การแสดงชุดนี้แสดงให้เห็นถึงความท้าทายในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ให้เป็นที่ประจักษ์ เพราะเรื่องนารายณ์อวตาร เป็นเรื่องที่มาจากวรรณกรรมไทยที่มีแต่ดั้งเดิม แต่การสร้างสรรค์ครั้งนี้นำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่บนพื้นฐานของลีลานาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม ซึ่งยังคงให้ความสำคัญกับหลักการที่เป็นหัวใจของการแสดงแบบดั้งเดิม แต่มีการสร้างสรรค์ลีลาจากแนวคิดพหุวัฒนธรรมทำให้การแสดงที่ทันใจเป็นที่ยอมรับของคนรุ่นใหม่และคนทั่วไปเข้าใจลีลานาฏยศิลป์ที่สามารถสื่อความหมายได้มากขึ้น และถือเป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่จากสิ่งที่มีอยู่ได้อย่างมีเอกภาพ



ภาพที่ 4.60 ภาพการแสดงที่ใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมในการแสดงเรื่อง นารายณ์อวตาร
ออกแบบและควบคุมการสร้างโดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

ในการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเรื่องสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งเป็นสัญลักษณ์สากลที่มีการเผยแพร่สู่อารยธรรมทางความเชื่อที่ปรากฏอยู่ในนานาประเทศ เหตุผลดังกล่าวจึงทำให้งานวิจัยในครั้งนี้จึงได้ปรากฏภาพการแสดงที่ใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมในการออกแบบการแสดงที่เกี่ยวข้องสัญลักษณ์โอม อีกทั้งรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ให้ความสำคัญกับการปฏิเสธความกลมกลืน สกุลเดิม จึงทำให้การออกแบบลีลาผลงานชิ้นนี้มีการเคลื่อนไหวลีลาในแบบนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ตะวันออก ดังผู้วิจัยจึงขอนำเสนอภาพการแสดงในองก์ 3 จุดสิ้นสุด ภาพที่ 1 โดยนำเสนอภาพเทคนิคการเต้นที่ใช้ทักษะลีลาท่าทางเกี่ยวกับการกระทบเท้าจนเกิดเสียงโดยเน้นการเข้าหาจุดศูนย์ถ่วงของโลก เพื่อสื่อถึงจุดสิ้นสุด โดยการนำการเต้นของ 3 ประเทศ ได้แก่ การตบเท้าตามหลักทักษะของนาฏยศิลป์อินเดีย การเคาะจังหวะของรองเท้าที่ทำให้เกิดเสียงจากการกระทบเท้าบนพื้นในรูปแบบการเต้นสเปน แต่เพื่อให้เกิดความคิดสร้างสรรค์มากขึ้นผู้วิจัยได้เลือกการเต้นบนปลายเท้าของทักษะการเต้นบัลเลต์มาวางขัดกับเทคนิคการเต้นของทั้ง 2 ประเทศข้างต้น เพราะ เทคนิคการเต้นบัลเลต์มีลักษณะที่หลีกหนีจุดศูนย์ถ่วงของโลก ซึ่งตรงกันข้ามกับเทคนิคการเต้นของ 2 ประเทศที่เน้นเทคนิคการเข้าหาจุดศูนย์ถ่วงของโลก ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องการให้เห็นถึงความแตกต่างของเทคนิคการเต้นทั้ง 3 ประเทศอย่างชัดเจนตามแนวความคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ จึงนำมาออกแบบลีลาและจัดวางเป็นภาพการแสดงรวมกัน เพื่อสื่อให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดที่จะปรากฏในสัญลักษณ์โอม

ภาพที่ 4.61 ภาพการแสดงที่ใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมในการออกแบบลีลา
ปรากฏในองก์ 3 ภาพที่ 1 นำเสนอลีลาท่าทางของเทคนิคการเต้น 3 ประเภท ได้แก่
นาฏยศิลป์อินเดีย การเต้นบัลเลต์ การเต้นสเปน
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้ยังมีการพบแนวคิดพหุวัฒนธรรมในการออกแบบเสียงโดยเลือกใช้เครื่องดนตรีในวงออเคสตร้า (Orchestra) ของเครื่องดนตรีสากล คือ เชลโล่ (Cello) ของตะวันตก และเครื่องดนตรีของตะวันออก ได้แก่ กลองไทโกะของประเทศญี่ปุ่น ขันทิเบต (Singing Bowl) ของประเทศทิเบต และกลองตับบลา (Tabla) ของประเทศอินเดีย โดยมีการออกแบบทำนองเพลงให้มีเสียงคล้ายคลึงกับดนตรีสำเนียงอินเดีย ทำให้เสียงดนตรีของการแสดงเกิดความหลากหลายวัฒนธรรม อีกทั้งการนำสกุลของเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนนำมาจัดวางรวมกันทำให้เกิดความสร้างสรรค์ที่มีความแปลกใหม่มากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 4.62 ภาพการแสดงที่ใช้แนวคิดพหุวัฒนธรรมในการออกแบบเสียงดนตรี
ได้แก่ กลองตับบลา (Tabla) ของประเทศอินเดีย เชลโล่ (Cello) ของประเทศฝั่งตะวันตก
กลองไทโกะของประเทศญี่ปุ่น (เรียงตามลำดับภาพซ้ายไปขวา)
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉะนั้นแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จึงจำเป็นต้องคำนึงถึงแนวคิดพหุวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 อภิปรายผล

4.3.1 รูปแบบของการผลงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู หลังจากที่ทำการทดลองเชิงปฏิบัติการณ์เสร็จสิ้นแล้วทำให้ผู้วิจัยได้ผลของการวิจัยในรูปแบบของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งจะนำมาอธิบายถึงผลที่ได้เทียบเคียงกับคุณสมบัติของงานที่มีมาตรฐานที่จัดว่าเป็นงานทีมีคุณภาพ โดยผู้วิจัยได้กล่าวถึงเกณฑ์มาตรฐานศิลปินตั้งแต่บทที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยจะได้แยกอธิบายถึงองค์ประกอบของรูปแบบผลงานสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งประกอบไปด้วย การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลา การออกแบบเสียง การออกแบบอุปกรณ์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบพื้นที่ และการออกแบบแสง ผู้วิจัยจึงขออภิปรายผลโดยจำแนกตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

การออกแบบบทการแสดง ผลที่ได้จากบทการแสดงของการวิจัยครั้งนี้มี ผู้วิจัยได้แบ่งเป็นองก์ในการแสดงต่าง ๆ จากสิ่งเร้าในการมองเห็นสัญลักษณ์โอมตามแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ การออกแบบบทการแสดงจึงเป็นการเรียงร้อยตามภาพการแสดงในรูปแบบการปะติดภาพ (Collage) จากการวาดลายเส้นตัวอักษรในสัญลักษณ์โอมจึงสามารถแบ่งบทการแสดงออกเป็น 3 องก์ คือ องก์ 1 จุดเริ่มต้น ได้แก่ ภาพบูชาอารตี ภาพการเจิมหน้าผาก ภาพการวาดจุด และภาพการเปล่งเสียง มะ อะ อุ ส่วนองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ได้แก่ ภาพตวัดฝีแปรง ภาพเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์ และ องก์ 3 จุดสิ้นสุด ได้แก่ ภาพพหุวัฒนธรรมโดยการนำเสนอภาพรูปแบบการเต้น 3 รูปแบบ นาฏยศิลป์อินเดีย การเต้นบัลเลต์ การเต้นสเปน จบด้วยภาพการดับไฟ ซึ่งผลที่ได้จากการออกแบบบทการแสดงข้างต้นจึงตรงกับคุณสมบัติทางด้านความคิดสร้างสรรค์ที่วิเคราะห์บทการแสดงจากลายเส้นตามแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมมิได้แบ่งตามเนื้อหาตามความหมายของสัญลักษณ์โอมจึงทำให้เกิดผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชิ้นใหม่ที่มีความแตกต่าง แปลกใหม่และยังไม่เคยปรากฏที่ใดมาก่อน

ด้านปรัชญาและจิตวิญญาณ เนื่องจากสัญลักษณ์โอมเป็นศาสนสัญลักษณ์ทางความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ดังนั้นสัญลักษณ์โอมจึงมีอิทธิพลสำคัญทางความเชื่อและเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คนที่นับถือ อีกทั้งการวิจัยครั้งนี้ยังเป็นการถ่ายทอดสัญลักษณ์ทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จึงเป็นการสร้างคุณค่าทางด้านปรัชญาทางความคิดของมนุษย์เกี่ยวกับเรื่องสัญลักษณ์โอมผ่านการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบงานศิลปะเพื่อศิลปะ โดยการแสดงได้สื่อสารกับผู้ชมเกี่ยวกับประเด็นมุมมอง ความเชื่อจากสัญลักษณ์โอมให้มีความเข้าใจลึกซึ้งมากขึ้น สอดคล้องกับคุณสมบัติทางด้านปรัชญาและจิตวิญญาณซึ่งปรากฏในงานของผู้วิจัยชิ้นนี้ในการออกแบบบทการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ส่วนด้านรสนิยมในการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดสิ่งใหม่ เห็นได้จากการเรียงร้อยภาพการแสดงด้วยวิธีการปะติดภาพ (Collage) ซึ่งเป็นทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์สมัยใหม่ โดยบูรณาการแนวคิดจากสัญลักษณ์โอมมานำเสนอภาพตามแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ทำให้ผลงานสร้างสรรค์เกิดความน่าสนใจมากขึ้นเหมาะสมกับยุคสมัย ซึ่งเป็นเรื่องที่ผู้วิจัยให้ความสนใจเป็นอย่างมาก ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงนำองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่ได้ทำการศึกษาค้นคว้ามาประยุกต์และพัฒนาในการออกแบบบทการแสดง

ทั้งนี้บทการแสดงที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ มีคุณสมบัติของด้านความคิดสร้างสรรค์ ด้านปรัชญาและจิตวิญญาณอย่างมีรสนิยมในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

การคัดเลือกนักแสดง เมื่อผู้วิจัยได้สร้างบทการแสดงเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ขั้นตอนการคัดเลือกนักแสดงที่มีทักษะและศักยภาพทางด้านศิลปะการแสดงและนาฏยศิลป์สากล รวมถึงมีความรู้ความเข้าใจและประสบการณ์ทางความเชื่อไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อฝึกปฏิบัติและสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ตามบทการแสดงในการทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งผลที่ได้จากการคัดเลือกนักแสดง พบว่า มีคุณสมบัติทางด้านประสบการณ์ที่มาจากประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยเองในการคัดเลือกนักแสดงรวมไปถึงการสื่อสารการถ่ายทอดความรู้ในการออกแบบการแสดง และประสบการณ์ของนักแสดงจะต้องผู้ที่มีความคุ้นชินในการททำงานร่วมกับผู้วิจัยและผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์อย่างมืออาชีพ

ด้านความสามารถที่หลากหลาย เนื่องจากผู้วิจัยคัดเลือกนักแสดงจากบุคคลที่มีคุณสมบัติทางด้านทักษะและความสามารถทางด้านศิลปะการแสดงและนาฏยศิลป์ทั้งตะวันตกและตะวันออก เป็นผู้ที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาเป็นการเคลื่อนไหวลีลาได้อย่างน่าสนใจตรงตามความต้องการของผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อีกทั้งด้านปรัชญาในการทำงาน นักแสดงที่ผู้วิจัยทำการคัดเลือกจะต้องมีคุณลักษณะที่ดีทางด้านความตั้งใจใฝ่รู้ใฝ่เรียน มีการวางแผนในการฝึกซ้อม ความมีระเบียบวินัย ความรับผิดชอบและตรงต่อเวลา จึงทำให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในครั้งนี้เกิดเป็นผลงานที่ทรงคุณค่าอย่างมีคุณภาพ

จากข้อความดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า นักแสดงที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ มีคุณสมบัติในด้านประสบการณ์ ด้านความสามารถหลากหลาย และด้านปรัชญาในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

การออกแบบลีลา ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมผนวกกับความเชื่อความศรัทธาที่มีต่อพลังแห่งสัญลักษณ์โอม ทั้งในด้านความหมาย วิธีการเปล่งเสียงรวมถึงพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งผลที่ได้จากการออกแบบลีลา พบว่า มีคุณสมบัติในด้าน

ประสบการณ์ มาจากพื้นฐานของการศึกษาวิชาการและวิชาชีพของผู้วิจัยในด้านการแสดงรำนาฏยศิลป์อินเดียประเภทกถัก (Kathak) จึงได้นำมาเป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบลีลา อีกทั้งการทำหัวข้องานวิจัยที่เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอมก็มาจากประสบการณ์ตรงในเนื้อหาของความเชื่อในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ด้านปรัชญา การออกแบบลีลาด้วยการนำวิธีเปล่งเสียงโอมเห็นได้จากการเคลื่อนไหวลีลาและการแสดงออกทางสีหน้า แววตา (อภินัยยา) ขณะที่นักแสดงได้เปล่งเสียงโอมออกมา ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมเพื่อสื่อให้เห็นถึงภาพและความหมายที่ไปด้วยกันในทางปรัชญาและศาสนา

ความคิดสร้างสรรค์ ลีลาการจุดซึ่งเกิดจากมือของนักแสดงที่ผู้วิจัยกำหนดให้สื่อถึงการจับพู่กันที่แต้มจุดไปในอากาศต่อหน้าผู้ชม ถือเป็นการนำลีลาของการวาดจุดมาใช้เพื่อนำเสนอเนื้อหาของสัญลักษณ์โอมได้อย่างสร้างสรรค์ ทำให้การออกแบบลีลาครั้งนี้มีความแปลกใหม่ น่าสนใจ ซึ่งสามารถถ่ายทอดมุมมองที่มีต่อสัญลักษณ์โอมได้อีกหลากหลายมิติ

การออกแบบลีลาของผู้วิจัยดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น พบว่า มีคุณสมบัติทางด้านประสบการณ์ ปรัชญา และความคิดสร้างสรรค์ ในงานวิจัยครั้งนี้

การออกแบบเสียง เนื่องจากสัญลักษณ์โอมมีแนวคิดและกำเนิดมาจากการเปล่งเสียงก่อนที่จะเป็นรูปสัญลักษณ์ที่พบเห็นในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงมีแนวทางในการกำหนดเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโดยใช้ประเด็นดังกล่าวมาออกแบบให้มีการเปล่งเสียง มะ อะ อุ และบทสวดมนต์ พบได้ในองก์ 1 ภาพที่ 4 เกิดเป็นความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัย และผลจากการกำหนดเสียงทำให้มีความสัมพันธ์กับสัญลักษณ์โอม ดังนั้นผลที่ได้จากการออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง พบว่า มีคุณสมบัติทางด้านความคิดสร้างสรรค์ โดยการนำเสียงที่ปรากฏในพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มาออกแบบโดยให้นักแสดงเปล่งเสียงให้เป็นส่วนหนึ่งของภาพการแสดงในงานวิจัยชิ้นนี้

ความหลากหลาย ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกความหลากของเสียงดนตรี เช่น ชนิดและประเภทของเครื่องดนตรีทั้งในวัฒนธรรมแบบตะวันตกและตะวันออกมาประกอบกับลีลาที่ปรากฏในการแสดงชิ้นนี้ ทำให้เกิดภาพที่เป็นประเด็นใหม่ซึ่งมาจากการบูรณาการความหลากหลายของเสียงดนตรี ให้เข้ากับการออกแบบลีลาของผู้วิจัย จึงเป็นส่วนหนึ่งของการนำความคิดในเรื่องของความหลากหลายทางวัฒนธรรมมาสร้างสรรค์ให้เกิดความน่าสนใจให้กับผลงาน ซึ่งจะปรากฏตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง

รสนิยม ผู้วิจัยมีความสนใจในการใช้เสียงประกอบการแสดงอย่างมีรสนิยมในด้านการนำเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น เชลโล่ โดยคำนึงถึงคุณสมบัติที่ถือว่าเป็นหนึ่งในความหมายของ

เครื่องดนตรีเชลโล่ คือ เสียงของชายหนุ่ม มาใช้เพื่อสื่อถึงการปกป้องดูแลดัง ปรากฏในองก์ 2 ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล

ฉะนั้นการออกแบบเสียงของผู้วิจัยที่กล่าวข้างต้นบ่งบอกถึงคุณสมบัติในด้านความคิดสร้างสรรค์ ความหลากหลาย และความมีรสนิยมในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

การออกแบบอุปกรณ์ ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม โดยมีแนวคิดมาจากลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม ได้แก่ จุดและเส้นโค้ง มาบูรณาการกับแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ที่เน้นการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งผลของการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง พบว่า มีคุณสมบัติทางด้านความคิดสร้างสรรค์ จากการนำแนวคิดสัญลักษณ์โอมด้วยวิธีการลดทอนมิติของร่มจาก 3 มิติ นำมาสร้างสรรค์ให้เหลือแค่ 2 มิติ วัสดุของร่มทำมาจากไม้หวายที่มีความยืดหยุ่นได้มาดัดเป็นโครงสร้างเช่นเดียวกับโครงสร้างของร่ม ที่ประกอบไปด้วยเส้นโค้งและเส้นตรง ปรากฏภาพในการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 2

ส่วนด้านความสามารถหลากหลาย เนื่องจากอุปกรณ์ประกอบการแสดงดังกล่าวข้างต้น ได้ผ่านกระบวนการคิดวิเคราะห์และตีความให้มีความสอดคล้องกับบทการแสดงและการออกแบบลีลาท่าทางด้านนาฏยศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้ประดิษฐ์อุปกรณ์ประกอบการแสดงนี้โดยให้ความสำคัญกับวิธีการนำเสนออุปกรณ์ประกอบการแสดงให้มีความหลากหลายในการนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ คุ้มค่ามากที่สุด ปรากฏภาพการแสดงในองก์ 2 ภาพที่ 2 และ 3

ด้านรสนิยม ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบและเลือกใช้วัสดุที่มีความยืดหยุ่นน้ำหนักเบาเหมาะสมต่อเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงเป็นสำคัญ เนื่องจากผู้วิจัยมีความพึงพอใจในการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สามารถสื่อสารความหมายของสัญลักษณ์โอมได้เป็นอย่างชัดเจน จึงทำให้สามารถสื่อสารการแสดงให้กับผู้ชมได้อย่างสร้างสรรค์และมีเอกลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในผลงานครั้งนี้

จากข้อความดังกล่าวข้างต้น การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ มีคุณสมบัติในด้านความคิดสร้างสรรค์ ด้านความสามารถหลากหลายและด้านรสนิยมในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในครั้งนี้

การออกแบบเครื่องแต่งกาย สัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นเรื่องที่ได้รับอิทธิพลมาจากอารยธรรมอินเดีย ซึ่งผลที่ได้จากการออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดง พบว่า มีคุณสมบัติทางด้านปรัชญา โดยเลือกใช้สีขาวเพื่อสื่อให้เห็นถึงสมาธิ ความบริสุทธิ์แสงสว่าง ความศรัทธาที่มีต่อความเชื่อทางศาสนา อีกทั้งการออกแบบเครื่องแต่งกายมีการนุ่งห่มอย่างสุภาพเพื่อแสดงถึงสัญลักษณ์ที่เป็นปรัชญาทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อีกทั้งการเลือกเครื่องแต่งกาย

เป็นสีขาวเพื่อไม่ให้เป็นการชี้นำผู้ชมยึดติดกับสีสันที่มีความนิยมอันปรากฏในอารยธรรมอินเดียเป็นส่วนใหญ่อีกด้วย

รสนิยม ผู้วิจัยออกแบบเครื่องแต่งกายให้เกิดความน่าสนใจด้วยวิธีการลดทอน แต่ยังคงโครงสร้าง รูปทรงที่เป็นส่วนสำคัญของการแต่งกายอินเดียไว้ ได้แก่ การนุ่งส่าหรี ในการแต่งกานนักแสดงหญิง และการนุ่งโดตีในการแต่งกายนักแสดงชาย โดยมีแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่เน้นความเรียบง่ายเป็นรสนิยมสำคัญในการออกแบบเครื่องแต่งกายในครั้งนี้

อีกทั้งทางด้านประสบการณ์โดยตรงของผู้วิจัยมีความรู้ความเข้าใจถึงวิธีการสวมใส่เครื่องแต่งกายแบบอินเดียเป็นอย่างดี จึงได้มีการนำวิธีการนุ่งผ้าสดมาสร้างสรรค์ ลดทอนการสวมใสเครื่องประดับตกแต่งเหลือไว้เพียงการแต่งกายที่สำคัญ ๆ เท่านั้นเพื่อให้เกิดความสะดวกต่อการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดง

ทั้งนี้การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ มีคุณสมบัติในด้านปรัชญา ด้านรสนิยม และด้านประสบการณ์ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

การออกแบบพื้นที่ ผู้วิจัยพิจารณาความเหมาะสมในการออกแบบพื้นที่แสดงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยได้ออกแบบให้มีลักษณะพื้นที่จัดแสดงมีบริเวณที่ไม่กว้างมาก เพื่อจะทำให้ผู้ชมและนักแสดงมีปฏิสัมพันธ์ทางการแสดงรวมกันทั้งรูป รส กลิ่น เสียง โดยผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกบริเวณห้องโถง ชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากเป็นพื้นที่ที่มีความเหมาะสมทั้งในด้านของบรรยากาศและสภาพแวดล้อม เพราะเป็นพื้นที่เปิดโล่งและสามารถรับชมการแสดงได้อย่างใกล้ชิด ซึ่งผลที่ได้จากการออกแบบพื้นที่แสดง พบว่า การออกแบบพื้นที่แสดงมีคุณสมบัติทางด้านความคิดสร้างสรรค์ เนื่องจากผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ครั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ ตกแต่งและต่อเติมอุปกรณ์ฉากในการแสดการออกแบบสถานที่จัดการแสดงจากห้องโถงธรรมดาให้กลายเป็นพื้นที่สำหรับแสดงผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากสัญลักษณ์โอมโดยเฉพาะ จึงมีการนำผ้าสีขาวมาแขวนทำเป็นฉากกั้นบริเวณด้านหลังเวที เพื่อเอื้อความสะดวกต่อการออกแบบลีลา การเคลื่อนย้ายเข้า-ออกเวทีของนักแสดง และเพื่อสื่อให้เห็นถึงลายเส้นที่เกิดจากเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อนักแสดงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ด้านรสนิยม เนื่องจากผู้วิจัยได้ให้ความสนใจกับการออกแบบสถานที่แสดงที่มีเรียบง่าย ซึ่งส่งผลในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เกิดความท้าทายในการปรับเปลี่ยนสถานที่ตามแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ให้เป็นพื้นที่การแสดง ทำให้ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์นี้มีคุณภาพอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

อีกทั้งในด้านประสบการณ์ เนื่องจากผู้วิจัยมีคุ้นเคยกับสถานที่บริเวณห้องโถง ชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การปรับพื้นที่ให้มีความเหมาะสมกับการแสดงผลงานครั้งนี้ อีกทั้งผู้วิจัยเกิดความสะดวกต่อการติดต่อประสานงานกับบุคลากร เจ้าหน้าที่ ทำให้การออกแบบพื้นที่การแสดงครั้งนี้มีความราบรื่นอย่างมากที่สุด

ฉะนั้นในการออกแบบพื้นที่ที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ มีคุณสมบัติในด้านความคิดสร้างสรรค์ ด้านรสนิยม และด้านประสบการณ์ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

การออกแบบแสง ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบแสงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากการวิจัยครั้งนี้ ซึ่งผลที่ได้จากการออกแบบแสงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพรามหณ์-ฮินดู พบว่า มีคุณสมบัติทางด้านรสนิยมในการออกแบบแสงที่เน้นความเรียบง่ายและประหยัด จึงมีไฟประกอบการแสดงเพียงสีเดียว คือ ไฟแสงสีเหลือง จำนวน 6 ดวง แต่นำมาสร้างสรรค์ออกแบบการจัดวางตำแหน่งของดวงไฟในบริเวณเป็นจุดที่สำคัญของพื้นที่บริเวณจัดการแสดงที่สามารถถ่ายทอดสื่อความหมายอารมณ์และความรู้สึกของการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบได้

ด้านประสบการณ์ตรงของผู้วิจัย ในการวางแผนบริหารเรื่องของงบประมาณในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ การประสานกับเจ้าหน้าที่ฝ่ายแสง และเจ้าหน้าที่ของมหาวิทยาลัยในการทำหนังสือราชการสำหรับการเข้า-ออกในการติดตั้งไฟ ตลอดจนคำนวณเรื่องของเวลาในการติดตั้งไฟให้มีความรอบคอบมากยิ่งขึ้นและบริหารทรัพยากรในสิ่งที่ตนมีให้เกิดประโยชน์สูงสุด

ด้านความคิดสร้างสรรค์ การออกแบบแสงเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบการแสดงที่สำคัญอย่างหนึ่ง ซึ่งสามารถสร้างภาพจุดเด่น บรรยากาศ เพื่อถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกในการแสดงอย่างมีคุณภาพ รวมไปถึงสร้างบรรยากาศให้กับการแสดง สื่อถึงลายเส้นของสัญลักษณ์โอม อีกทั้งผู้วิจัยได้คำนึงถึงความงามของแสงที่กระทบกับเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดงให้มีความเหมาะสมและสามารถถ่ายทอดสื่อสารความหมายสัญลักษณ์โอมได้อย่างมีสุนทรียภาพ

อีกทั้งด้านความหลงใหลของผู้วิจัย ในการเข้าร่วมพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จึงได้นำไฟกะลาซึ่งเป็นเครื่องบูชา มาออกแบบแสงให้เกิดความสว่างในขณะทำการแสดงและสามารถสร้างบรรยากาศความขลังของกลิ่นอายอารยธรรมอินเดียได้เป็นอย่างดี

การออกแบบแสงในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ มีคุณสมบัติในด้านรสนิยม ด้านประสบการณ์และด้านความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างสรรค์อย่างมีความหลงใหลในการออกแบบแสงจากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

เพราะฉะนั้นผลของจากการวิจัยในด้านรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ดังที่ได้อธิบายมาแล้ว จะปรากฏคุณสมบัติที่สามารถอธิบายในแนวทางของเกณฑ์มาตรฐานงานที่ศิลปินในแต่ละยุคสมัยที่ได้เคยสร้างสรรค์มาตรฐานเหล่านี้มา ในด้านจิตวิญญาณ ด้านรสนิยม ด้านประสบการณ์ ด้านปรัชญา และด้านความคิดสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงนำคุณสมบัติดังกล่าวที่ปรากฏในผลงานชิ้นนี้มาเทียบเคียงกับความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ที่ได้แสดงความคิดเห็น ไว้ก่อนเริ่มทำการทดลองเชิงปฏิบัติการณ์ (ระบุไว้ในบทที่ 2) พบว่า ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ และศิลปิน โดยส่วนใหญ่จะเล็งเห็นถึงความสำคัญเกณฑ์มาตรฐานศิลปินที่พึงประสงค์ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จำนวน 6 ด้าน ได้แก่ ด้านจิตวิญญาณ ด้านรสนิยม ด้านประสบการณ์ ด้านความคิดสร้างสรรค์ ด้านปรัชญา และความหลงใหล ซึ่งการอภิปรายผลครั้งนี้สรุปได้ว่าตรงกับคุณสมบัติที่เทียบเคียงเกณฑ์มาตรฐานศิลปินในทุก ๆ ข้อที่ปรากฏหลังจากทำการวิจัยเสร็จสิ้นเป็นที่เรียบร้อย แสดงว่าในงานวิจัยชิ้นนี้มีคุณสมบัติตรงตามเกณฑ์มาตรฐานศิลปินได้กำหนดไว้

4.3.2 แนวคิดหลังที่ได้จากการแสดงผลงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ผลจากการทดลองหลังปฏิบัติการณ์ทางนาฏยศิลป์ชิ้นนี้สำเร็จแล้ว ผู้วิจัยจะได้ผลในด้านของแนวคิดที่จะต้องคำนึงถึงในการนำไปสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ซึ่งผลจากการวิจัยในข้อนี้เป็นเสมือนข้อมูลที่สามารถให้คนรุ่นหลังได้นำไปทดลองสร้างสรรค์ และการทดลองอย่างมากพอจนตกผลึกทำให้ได้ผลลัพธ์ทางการวิจัยที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน แนวคิดที่จากการวิจัยในครั้งนี้ก็อาจจะกลายไปเป็นทฤษฎีของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่เป็นองค์ความรู้ในรูปแบบผลงานทางวิชาการต่อไป ผู้วิจัยขออธิบายรายละเอียดไว้ดังนี้

การคำนึงถึงสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยได้คำตอบในการคำนึงถึงสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์แนวคิดจากสัญลักษณ์โอมมาเป็นแรงบันดาลใจในการทำวิจัยครั้งนี้ โดยนำไปใช้ในการออกแบบบทการแสดง แบ่งออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 จุดเริ่มต้น องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล และองก์ 3 จุดสิ้นสุด

ปรากฏอยู่ในการออกแบบลีลาในองก์ 2 ภาพที่ 1 การวาดเส้นด้วยการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้แขน ซึ่งได้มาจากลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม แสดงถึงความเกี่ยวข้องที่ผู้วิจัยมาใช้กับการออกแบบลีลาเคลื่อนไหวร่างกายโดยคำนึงถึงการใช้แนวคิดสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

การออกแบบเครื่องแต่งกาย นำเสนอถึงการแต่งกายที่มีอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดีย เช่น ผู้หญิงจะนุ่งห่มสาหรี (Saree) ส่วนผู้ชายนุ่งผ้าในแบบโดร์ตี (Dothi) เป็นต้น อีกทั้งการเลือกเครื่องแต่งกายที่เป็นสีขาวเพื่อสื่อให้เห็นถึงสมาธิ ความเลื่อมใส ความสงบทางใจ ที่มาจากแนวคิดสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ทั้งนี้การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งนี้ที่คำนึงถึงประเด็นเรื่องสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ปรากฏในองค์ประกอบการออกแบบบทการแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ และการออกแบบเครื่องแต่งกาย

การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ผลจากการจากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของผู้วิจัยครั้งนี้ได้คำนึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ปรากฏอยู่ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ที่เน้นสีขาวและไม่ฉูดฉาด โดยการใช้สีขาวแสดงเห็นถึงความเรียบง่ายจากแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism)

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความเรียบง่ายโดยใช้ในการออกแบบลีลาโดยนำเรื่องของเทคนิคการวาดรูปมาออกแบบเป็นลีลา อย่างตรงไปตรงมาไม่มีการปรุงแต่ง ปรากฏภาพในการแสดงองก์ 1 ภาพที่ 2

อีกทั้งพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูจะประกอบไปด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายของผู้ประกอบพิธีที่เป็นลีลาในกิจวัตรประจำวัน เช่น การกราบไหว้ การพนมมือ การเดิน เป็นต้น ลีลาเหล่านี้บ่งบอกถึงความเรียบง่ายที่ถือเป็นความคุ้นเคยของผู้คนที่นับถือในสังคมนี้ ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นประเด็นที่นำมาพิจารณาใช้ในการออกแบบลีลาของผลงานชิ้นนี้

ฉะนั้นการคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ของผู้วิจัยในครั้งนี้จะปรากฏอยู่ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย และการออกแบบลีลา

การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้คำตอบในการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในองค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่ บทการแสดง โดยการนำลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอมมาวิเคราะห์ด้วยแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์และทฤษฎีทัศนธาตุ จึงสามารถแบ่งเป็นบทการแสดงออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 จุดเริ่มต้น ได้แก่ ภาพบูชาอารตี ภาพการเจิมหน้าผาก ภาพการวาดจุด และภาพการเปล่งเสียง มะ อะ อุ ส่วนองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ได้แก่ ภาพตวัดฝีแปรง ภาพเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์ และ องก์ 3 จุดสิ้นสุด ได้แก่ ภาพพหุวัฒนธรรมโดยการนำเสนอภาพรูปแบบการเต้น 3 รูปแบบ นาฏยศิลป์อินเดีย การเต้นบัลเลต์ การเต้นสเปน จบด้วยภาพการดับไฟ

การออกแบบลีลา ปรากฏในภาพการแสดง องก์ 3 ภาพที่ 1 ภาพการเต้น 3 ทวีป โดยการนำเทคนิคการเต้นของนาฏยศิลป์แต่ละประเภทที่ต่างกันมาจัดแสดงรวมในภาพเดียวกัน โดยคัดเลือกจากรูปแบบการเต้นที่ลีลาท่าทางการกระทบเท้าที่พื้น ซึ่งแสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุด ประกอบไปด้วย 3 รูปแบบ ได้แก่ การตบเท้าของนาฏยศิลป์อินเดีย การขึ้นปลายเท้าของการเต้นบัลเลต์ และการกระทบเท้าของการเต้นสเปน มานำเสนอในภาพนี้ แต่ผู้วิจัยได้นำเสนอการเต้นบัลเลต์ที่มีเทคนิคหนีจุดแรงโน้มถ่วงของโลก ซึ่งมีความแตกต่างที่ชัดเจนจากรูปแบบการเต้นประเภทอื่นที่กล่าวมา ทำให้การออกแบบลีลาครั้งนี้มีความแปลกใหม่มากขึ้น

การออกแบบเสียงในการแสดง ผู้วิจัยได้นำเทคนิคในการร้องเพลงมาผสมผสานกับการบริกรรมเปล่งเสียง มะ อะ อุ ซึ่งเป็นคำที่ได้จากตัวอักษรที่อยู่ในสัญลักษณ์โอม เพื่อสื่อให้เห็นถึงภาพจุดเริ่มต้นก่อนทำการร้องเพลง นำมาสร้างสรรค์ด้วยตัวการใช้เสียงตัวอักษรที่มีความหมายถึงที่มาการกำเนิดของการกำเนิดสัญลักษณ์โอมอีกด้วย ปรากฏในภาพการแสดงองก์ 1 ภาพที่ 4

อย่างไรก็ตามการสร้างสรรค์งานศิลปะแขนงต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มักปรากฏในผลงานด้านจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม นฤมิตศิลป์ เป็นต้น โดยรูปแบบการสร้างสรรค์จะเป็นไปในทิศทางเดียวกันตามคติความเชื่อของสัญลักษณ์โอม ดังนั้นการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏยศิลป์จึงมีความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะที่มีประเด็น มุมมองในการนำเสนอที่ความแตกต่างไปจากเดิม ทำให้เกิดมิติการสร้างสรรค์สัญลักษณ์โอมมีความแปลกใหม่และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ฉะนั้นการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏยศิลป์ของผู้วิจัยจะปรากฏอยู่ในบทการแสดง การออกแบบลีลา การออกแบบอุปกรณ์ และการออกแบบเสียง

การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้คำตอบในการคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ ซึ่งมีความสำคัญต่อแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post Modern) เพราะการใช้สัญลักษณ์ถือเป็นการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา โดยเฉพาะการวิจัยในครั้งนี้เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับสัญลักษณ์โดยตรง ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ผ่านการออกแบบลีลา โดยออกแบบให้มีความหมายอยู่ในลีลานาฏยศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกาย ดังจะเห็นได้จากองก์ 1 ภาพที่ 1 มีการนำเสนอลีลานาฏยศิลป์และการเคลื่อนไหวร่างกายโดยการจุดไฟอารตี เพื่อสื่อให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของการเริ่มพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และองก์ 3 ภาพที่ เป็นการนำเสนอภาพการดับไฟอารตี เพื่อเป็นการสื่อความหมายถึง จุดสิ้นสุด ของกิจวัตรในการทำพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ส่วนด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยออกแบบโดยใช้แนวคิดพื้นฐานของความเรียบง่าย โดยลดทอน รูปแบบ รูปทรง เครื่องประดับต่าง ๆ เหลือเพียงโครงสร้างที่สำคัญของ

เครื่องแต่งกายแบบอินเดีย เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นแก่นแท้ของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อีกทั้งเครื่องแต่งกายเลือกใช้สีขาวเพื่อสื่อสัญลักษณ์แห่งสมาธิ

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง มีส่วนช่วยให้ภาพการแสดงเกิดความชัดเจนและสามารถขยายความหมายเรื่องราวตามที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอได้มากยิ่งขึ้น ดังจะเห็นได้จากการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 2 และ 3 ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงเรื่องราวการใช้สัญลักษณ์เป็นหลักสำคัญ โดยการใช้ร่ม เพื่อสื่อให้เห็นถึงเส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม อีกทั้งเส้นโค้งที่ได้จากโครงสร้างของร่มยังสื่อความหมายถึงการปกป้องดูแล ซึ่งสามารถสื่อความหมายของตัวอักษร อะ (A) ที่หมายถึง พระวิษณุ ผู้ที่มีหน้าที่การปกป้องดูแลจักรวาลตามคติความเชื่อของลัทธิตรีมูรติในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูได้ด้วย

ดังนั้นการคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์จึงเป็นคุณสมบัติสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของปัจจุบัน การนำสัญลักษณ์ไปใช้ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ถือเป็นแนวทางในการถอดความหมายที่ลึกซึ้งยากที่จะอธิบายมาเป็นคำพูดได้ หรือสามารถช่วยในการขยายความจากนามธรรมสู่รูปธรรมให้เกิดความหมายที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังที่ปรากฏในองค์ประกอบการออกแบบลีลา การออกแบบเครื่องแต่งกาย และการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งสามารถทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในผลงานทางด้านนาฏยศิลป์มากยิ่งขึ้น

การคำนึงถึงการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์จำเป็นต้องบูรณการองค์ความรู้ทางด้านศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ได้แก่ ดุริยางค์ ทัศนศิลป์ นาฏยศิลป์ รวมถึงการบริหารจัดการทางศิลปกรรม ซึ่งผลงานที่ได้จะทำให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ให้เกิดแปลกใหม่มากขึ้น ซึ่งรวมไปถึงการบริหารองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ทั้ง 8 การแสดง ดังจะเห็นได้จากการออกแบบบทการแสดงผู้วิจัยได้นำแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์มาวิเคราะห์ในการแบ่งบทการแสดงในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

การออกแบบลีลาผู้วิจัยนำลีลาการเคลื่อนไหวจากเทคนิคการตวัดฝีแปรง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของทฤษฎีทางทัศนศิลป์มาออกแบบการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดง ปรากฏภาพการแสดงในองก์ 2 ภาพที่ 1 และ องก์ 1 ภาพที่ 3 ที่นำการวาดจุดมานำเสนอในผลงานนาฏยศิลป์ ส่วนในองก์ 1 ภาพที่ 4 มีการนำเทคนิคการร้องเพลงมาเปล่งเสียงโดยใช้คำในตัวอักษรที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม ได้แก่ มะ อะ อุ จากที่กล่าวมาการออกแบบลีลาในงานวิจัยครั้งนี้จึงปรากฏการคำนึงถึงบูรณาการของทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์อย่างชัดเจน

การออกแบบเสียง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เสียงเครื่องดนตรีจากแนวคิดของดุริยางคศิลป์มาใช้การออกแบบการแสดง ซึ่งเกิดเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงมีเอกลักษณ์เฉพาะในการสื่อสารเรื่องราว เสริมสร้างบรรยากาศ เช่น เสียงของการเคาะขันทิเบตที่แสดงให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นแห่งสมาธิ การตีกลองไทโกะด้วยลีลาที่รวดเร็วเพื่อให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลง การตีกลองตับบลาเพื่อสื่อให้เห็น

ถึงการตวัดฝีแปรงตามจังหวะของการตีกลอง และการลีลาการสีและเสียงของเชลโล่สามารถสื่อให้ถึงการประคับประคอง ดูแลเอาใจใส่ ดังนั้นในการแสดงผลงานการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับนักดนตรี คือ เป็นหนึ่งในนักแสดงบนเวทีเช่นกัน

การออกแบบพื้นที่แสดง ผู้วิจัยได้นำเสนอมุมมองของการสร้างสรรค์ออกแบบพื้นที่ในการแสดงโดยไม่ได้ให้ความสำคัญกับการแสดงในโรงละคร หากแต่เป็นการสร้างความน่าสนใจและความแปลกใหม่ ด้วยวิธีการออกแบบพื้นที่ในการแสดง โดยมีการคำนวณ สัดส่วน ระยะห่าง มุมมองของเวที รวมถึงฉากในการแสดงตามแนวคิดของทางทัศนศิลป์

จะเห็นได้ว่า การคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์มีความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้ง ซึ่งส่งผลทำให้ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เกิดสุนทรียภาพและความเป็นเอกภาพทางการแสดง ดังที่ปรากฏอยู่ในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง และการออกแบบพื้นที่แสดง ทั้งนี้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ในอนาคต สามารถนำเอาองค์ความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับการคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ และทัศนศิลป์ ไปประยุกต์และพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนายศิลป์ในรูปแบบอื่น ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การคำนึงถึงแนวคิดพหุวัฒนธรรม สัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์สากลที่มีอิทธิพลต่อนานาประเทศ ทำให้การทำการวิจัยครั้งนี้ต้องคำนึงถึงพหุวัฒนธรรมเพื่อตอบรับยุคสมัยแห่งการสื่อสารไร้พรมแดน ดังจะเห็นได้จากการออกแบบลีลาในองก์ 3 ภาพที่ 1 เป็นการนำเสนอการเต้น 3 ทวีป ที่ประกอบไปด้วย การตบเท้าของนาฏยศิลป์อินเดีย การขึ้นบนปลายเท้าของการเต้นบัลเลต์ และการกระทบเท้าของการเต้นสเปน มาจัดวางร่วมกันทำให้เกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

การออกแบบเสียง โดยการบูรณาการความหลากหลายของเครื่องดนตรีทั้งตะวันออกและตะวันตกมาประกอบการแสดงในงานวิจัยครั้งนี้ เห็นได้จากภาพการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 2 และ 3 มีการนำเครื่องดนตรีเชลโล่ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีคลาสิคของตะวันตก แต่นำมาออกแบบสร้างสรรค์ตัวโน้ตและจังหวะในการสีเชลโลให้เกิดเป็นสำเนียงของอารยธรรมอินเดียอยู่ ส่วนภาพการแสดงในองก์ 2 ภาพที่ 1 มีการใช้กลองตับบลาที่เป็นเครื่องดนตรีอินเดียประกอบจังหวะที่สำคัญได้นำมาใช้ประกอบจังหวะลีลาการเคลื่อนไหวของการตวัดฝีแปรง ซึ่งเป็นหนึ่งในเทคนิคการวาดพู่กันของวัฒนธรรมจีน และยังพบการตีกลองไทโกะซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเทศญี่ปุ่น นำมาตีในองก์ 3 ภาพที่ 1 เพื่อสื่อให้เห็นถึงจุดสิ้นสุด โดยมีการนำลีลาของการเต้นแต่ละประเทศ 3 ทวีปทั่วโลกมาประกอบการแสดงในภาพนี้

ทั้งนี้การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ในครั้งนี้จึงต้องคำนึงถึงแนวคิดของพหุวัฒนธรรม ดังที่ปรากฏอยู่ในองค์ประกอบการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียงในผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ เพื่อก่อให้รูปแบบของผลงานทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่มีความหลากหลายทาง

วัฒนธรรม ทำให้เกิดภาพการแสดงที่มีความแปลกใหม่และมีเอกลักษณ์ของผลงานชิ้นนั้นมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังแนวคิดการคำนึงถึงแนวคิดของพหุวัฒนธรรมจะเป็นการต่อยอดและพัฒนารูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ในอนาคตได้อีกด้วย

อย่างไรก็ตามเมื่อมีการคำนึงถึงแนวคิดที่กล่าววมาข้างต้นนำมาแยกออกจากกันเป็นข้อ ๆ อาจจะไม่ใช้ข้อมูลใหม่แต่เมื่อนำเอาแนวคิดการคำนึงทั้ง 6 ประการมารวมกัน ก็จะทำให้ได้แนวทางของการคำนึงถึงที่จะนำไปพิจารณาใช้ในการสร้างสรรค์งานที่มีความแตกต่างกัน อีกทั้งในด้านของการเรียงลำดับแนวคิดตามความสำคัญของประเด็นในการคำนึงถึงก็จะทำให้เกิดเป็นองค์ความรู้ที่มีความเฉพาะเจาะจงไม่เหมือนใครที่สามารถนำไปใช้ในการค้นหาคำตอบของรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะเดียวกันต่อไป

4.4 สรุปบท

ในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอสรุปและอภิปรายผลการวิเคราะห์การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์สามารถจำแนกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ 8 ประการ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลา การออกแบบเสียง การออกแบบอุปกรณ์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบพื้นที่ และการออกแบบแสง นอกจากนี้ยังพบแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 6 ประเด็นดังนี้ แนวคิดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู แนวคิดความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ แนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ แนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ และแนวคิดพหุวัฒนธรรม ซึ่งในบทที่ 5 ผู้วิจัยจะกล่าวถึงหัวข้อ ผลที่ได้จากการวิจัย ผลงานการแสดง การสำรวจความคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับการแสดงผลงาน การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากจากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และข้อเสนอแนะเพื่อศึกษาค้นคว้าและแนวทางการทำวิจัยในครั้งต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 5
บทสรุป

5.1 อารัมภบท

ในบทที่ 4 ผู้วิจัยได้กล่าวถึงรายละเอียดหัวข้อ การวิเคราะห์ข้อมูล การทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู การวิเคราะห์แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สรุปและการอภิปรายผล โดยผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูล แสดงขั้นตอน และอธิบายรายละเอียดต่าง ๆ ไปแล้ว และในบทที่ 5 ผู้วิจัยจะกล่าวถึงบทสรุปหัวข้อ ผลที่ได้จากการวิจัย ผลงานการแสดง การสำรวจความคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับการแสดงผลงาน การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากจากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และข้อเสนอแนะเพื่อศึกษาค้นคว้าและแนวทางการทำวิจัยในครั้งต่อไป

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู”

จากการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ผ่านกระบวนการในการวิจัยครบถ้วน ซึ่งสามารถสรุปสาระสำคัญออกเป็น 2 ส่วน ตามวัตถุประสงค์การวิจัย ได้แก่ ส่วนที่ 1 รูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์โดยทำการวิเคราะห์จากองค์ประกอบของการแสดง และส่วนที่ 2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากจากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งผู้วิจัยจะขอแสดงผลการวิจัยได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.1 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สามารถจำแนกได้ตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ทั้งหมด 8 ประการ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.2.1.1 การออกแบบบทการแสดง ในด้านบทการแสดง ผู้วิจัยได้เริ่มศึกษาสัญลักษณ์โอม (ॐ) ซึ่งปรากฏในลักษณะของรูปแบบ (Form) ทางด้านทัศนศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้ใช้วิธีการเรียงร้อยฉากในการแสดงจากแนวคิดการปะติดภาพ (Collage) โดยมีโครงสร้างของบทการแสดงที่แบ่งออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) นำเสนอภาพที่มีความหมายและเกี่ยวข้องกับจุดเริ่มต้นของสัญลักษณ์โอม จากแนวคิดเรื่องค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม โดยมีจำนวนทั้งหมด 4 ภาพ ได้แก่ 1) ภาพการจุดไฟในพิธีกรรมการบูชาอารตี 2)

ภาพวิธีการเจิมจุดกลางหน้าผาก 3) ภาพวิธีการวาดจุดในแนวคิดทางทัศนศิลป์ 4) ภาพวิธีการเปล่งเสียงด้วยคำว่า มะ อะ อุ ในองก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) นำเสนอภาพเส้นโค้งที่มีความหมายถึงการปกป้องดูแล โดยมีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ 1) ภาพการตวัดฝีแปรง 2) เส้นโค้งที่ให้ความหมายถึงการปกป้องดูแล 3) ภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์ และองก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) แบ่งออกเป็นจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ 1) ภาพการเต้นโดยใช้เทคนิคการกระทบเท้าบนพื้นของ 3 ประเทศ 2) ภาพการดับไฟ

5.2.1.2 การคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกนักแสดง โดยการเลือกผู้ที่มีทักษะทางด้านนาฏยศิลป์อินเดียและนาฏยศิลป์ตะวันตก นอกจากนี้ยังต้องการผู้ที่มีทักษะทางด้านการเปล่งเสียง ซึ่งจะทำให้เคลื่อนไหวลีลา การออกเสียง การแสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึกของนักแสดงสามารถสื่อสารออกมาตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ โดยมีนักแสดงทั้งหมดจำนวน 15 คน แบ่งออกเป็นนักแสดงชาย 6 คน และนักแสดงหญิง 9 คน

5.2.1.3 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลา โดยกำหนดไว้ 3 ลักษณะ คือ จุดเริ่มต้น เส้นโค้ง และจุดสิ้นสุด ดังปรากฏในองก์ 1 ใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ปรากฏในภาพการบูชาอารตีไฟ ภาพการเจิมหน้าผาก ภาพวิธีการวาดจุดและการเปล่งเสียงมะ อะ อุ ในองก์ 2 ใช้การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระ (Free Spirit) ปรากฏในภาพการตวัดฝีแปรงและภาพเส้นโค้งแห่งการปกป้อง และองก์ 3 ใช้การเคลื่อนไหวลีลาที่ใช้ทักษะท่าทางนาฏยศิลป์อินเดียมาผสมผสานกับการเต้นบัลเลต์และการเต้นสเปน โดยเน้นการเคลื่อนไหวลีลาที่เรียบง่ายในแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ปรากฏในภาพการเต้น 3 ประเทศและการดับไฟ

5.2.1.4 การออกแบบเสียง ผู้วิจัยออกแบบเสียงโดยการคำนึงถึงเสียงที่ทำให้เกิดสมาธิ ปรากฏในการแสดงองก์ 1 ได้กล่าวถึง จุดเริ่มต้น การออกแบบเสียงจึงเริ่มจากใช้ความเงียบเพื่อสื่อถึงความสงบ องก์ 2 เส้นโค้งที่ให้ความหมายถึงการปกป้องดูแล ผู้วิจัยได้ใช้เสียงกลองตับบลาและเสียงของเชลโล่ ที่สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึก และในองก์ 3 ผู้วิจัยได้ใช้ใช้กลองไทโกะ เพื่อสื่อถึงพลังแห่งจุดสิ้นสุด ดุดัน โดยการแสดงให้เห็นการสั่นสะเทือนของการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว

5.2.1.5 การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ผู้วิจัยใช้อุปกรณ์ในแนวคิดสัญลักษณ์ในการบอกความหมายโดยนัย ปรากฏในการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 2 และ 3 โดยการใช้ร่ม มาออกแบบให้เกิดความสร้างสรรค์มากขึ้นโดยเลือกเฉพาะโครงสร้างที่สำคัญของร่ม ได้แก่ เส้นโค้งและด้ามจับร่มที่สื่อให้เห็นถึงการปกป้องดูแล

5.2.1.6 การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่สื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมาด้วยวิธีการลดทอนลักษณะเครื่องแต่งกายของอารยธรรมอินเดียตามที่มาการกำเนิดของสัญลักษณ์โอม ให้ความสำคัญกับการสวมใส่ให้เกิดความสะดวกต่อการเคลื่อนไหวลีลา มีน้ำหนักเบา สีที่เลือกใช้คือสีขาวล้วนเพื่อสื่อถึงสมาธิ ความ

บริสุทธิ์ ความสงบ ซึ่งเป็นแก่นแท้ของสัญลักษณ์โอมอีกทั้งสีขาวทำให้เกิดความฟุ้งเมื่อไปกระทบแสงบนเวที

5.2.1.7 การออกแบบพื้นที่ ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นที่สำหรับการแสดง คือ บริเวณห้องโถง ชั้น 1 ด้านในของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีพื้นที่บริเวณเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีมิติทั้งความกว้างความลึกที่มีลักษณะพื้นที่แบบกึ่งปิดกึ่งเปิด ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องศิลปะสามารถสร้างขึ้นในพื้นที่เฉพาะเจาะจง (Site Specific) ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบพื้นที่สีเหลี่ยมบริเวณห้องโถงให้เป็นพื้นที่ใช้ในการแสดง ตามแนวคิดศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ เพื่อให้เกิดมุมมองและความแปลกใหม่

5.2.1.8 การออกแบบแสง ผู้วิจัยเลือกใช้แสงที่สื่อถึงความเรียบง่ายแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) โดยการใช้แสงสีเหลือง ซึ่งเป็นแสงที่สามารถสื่อสารเรื่องราวในการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบ โดยคำนึงถึงบรรยากาศที่สร้างสมาธิเป็นสำคัญ และเป็นแสงแห่งการเริ่มต้น ในช่วงองก์ 1 เชื่อมต่อไปถึงแสงที่สื่อถึงความอบอุ่นจากการปกป้องดูแล ในองก์ 2 ส่วนในองก์ 3 เพื่อใช้สื่อความหมายถึงจุดสิ้นสุดการทำลาย การเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว ผู้วิจัยยังได้ใช้เทคนิคการจุดไฟที่ทำมาจากเครื่องบูชาในพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เพื่อช่วยสร้างบรรยากาศให้มีบรรยากาศของความน่าเกรงขามสามารถผ่านการรับรู้ทางประสาทสัมผัส ทั้งรูป รส กลิ่น เสียง ในระหว่างทำการแสดง

จากการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” เป็นจำนวน 4 ครั้ง เพื่อนำไปพัฒนาและออกแบบผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ให้มีคุณค่า ผู้วิจัยจึงได้จัดนิทรรศการนำเสนอผลงานระดับดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2561 ในวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2562 ณ บริเวณห้องโถง ชั้น 1 อาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เวลา 16.30-22.00 น. ผู้วิจัยจึงประมวลภาพการแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) ภาพที่ 1 และ ภาพที่ 2	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงหญิงเดินออกมาอย่างช้า ๆ มายังจุดตรงกลางเวที ด้วยลีลาท่าทางการเดินแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) แสดงให้เห็นถึงการเดินเข้ามายังเทวสถานเพื่อมาประกอบพิธีกรรม ด้วยทีท่าที่สุขุม
	นักแสดงเริ่มวางเครื่องอารตีไฟบริเวณจุกกึ่งกลางของเวที โดยการเคลื่อนไหวช้า ๆ มีสมาธิเพื่อสื่อให้เห็นถึงการวิงวอนขอพร หลังจากนั้นจึงเริ่มจุดไฟในถาดเพื่อทำการอารตีไฟ นำเสนอลีลาท่าทางในชีวิต ประจำวัน (Everyday Movement) ปรากฏภาพการแสดงในองก์ 1 ภาพที่ 1
	นักแสดงได้ทำลีลาท่าวนถาดหลังจุดไฟ โดยการวนเครื่องบูชาตามทิศทางของเข็มนาฬิกา จำนวน 3 รอบ และจึงเริ่มทำการหยิบผงเจิมที่อยู่ในถาดมาเจิมหน้าผาก ปรากฏภาพการแสดงในองก์ 1 ภาพที่ 2 ด้วยอากัปกิริยาที่สงบ เพื่อแสดงถึงจุดเริ่มต้นในการทำพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) ภาพที่ 3 การวาดจุด	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
     	นักแสดงยืนจับกลุ่มจำนวน 5 คนอยู่ในบริเวณตำแหน่งด้านซ้ายของเวที ส่วนด้านขวาของเวทีมีนักดนตรีกำลังทำการตีขันทิเบตเพื่อประกอบจังหวะลีลา นักแสดงทำการเคลื่อนไหวลีลาด้วยท่าทางอย่างมีสมาธิ ด้วยวิธีการนำลีลาของการวาดจุดในแนวคิดทัศนศิลป์ โดยการนำท่าทางภาษามือ (มุทรา) ในศาสตร์โยคะที่สื่อถึงการควบคุมสมาธิมาประกอบกับท่าทางในการหยิบพู่กันและทำลีลาการวาดจุดในอากาศ เพื่อนำเสนอให้เห็นถึงจุดเริ่มต้น ปรากฏในองก์ 1 ภาพที่ 3

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) ภาพที่ 4 การเปล่งเสียง มะ อะ อุ	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดง 2 คน อยู่ในตำแหน่งจุดตรงกลางเวที โดยมีนักดนตรีนั่งตีขันธิเบตอย่างมีสมาธิ ส่วนนักแสดงเริ่มเปล่งเสียงตัวอักษรตัว มะ โดยการเปล่งเสียงสั้นด้วยเทคนิคการร้องเพลง(Staccato) อยู่บริเวณด้านหลังของนักดนตรี เพื่อสื่อถึงการเริ่มต้นก่อนการร้องเพลง
	นักแสดงชายหลังจากได้เปล่งเสียงคำว่า มะ เป็นที่เรียบร้อยแล้วจึงมีการเปลี่ยนตำแหน่งการยืนด้วยการแสดงลีลาท่าเดินที่เป็นปกติมายังตำแหน่งด้านขวาของเวที หลังจากนั้นจึงเปล่งเสียงคำว่า อะ
	นักแสดงชายหลังจากเปล่งเสียง อะ เรียบร้อยแล้ว จึงทำการเปลี่ยนตำแหน่งการยืนด้วยการแสดงลีลาท่าเดินที่เป็นปกติมายังตำแหน่งด้านซ้ายของเวที หลังจากนั้นจึงเปล่งเสียงคำว่า อุ
	นักแสดงชายหลังจากเปล่งเสียง อุ เรียบร้อยแล้ว จึงทำการเปลี่ยนตำแหน่งการยืนมายังตำแหน่งด้านหลังของนักดนตรีเช่นเดิมเหมือนตอนเริ่มแรก หลังจากนั้นจึงเปล่งเสียงยาวด้วยคำว่า โอม ด้วยเทคนิคการใช้เสียงสั่นสะเทือน (Vibration) แสดงให้เห็นถึงการควบคุมเสียงโอมจนเกิดพลังแห่งสมาธิปรากฏในองก์ 1 ภาพที่ 4

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) **ภาพที่ 1 การตวัดฝีแปรง**	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงชายยืนอยู่ตรงกลางเวทีด้วยลีลาท่าทางการนำนาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลป์อินเดียและนาฏยศิลป์ตะวันตกมาเคลื่อนไหวลีลาในระยะเวลาเดียวกัน โดยเริ่มจากการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ และมีนักดนตรีกลองตับบลาอยู่บริเวณด้านซ้ายของเวที
	นักแสดงชายเริ่มเคลื่อนไหวที่เร็วขึ้น เพื่อทำการไปรับนักแสดงหญิงอีก 2 คนมาจากด้านหลังของฉาก ด้วยการจับมือด้วยเทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีปฏิสัมพันธ์ในแบบด้นสด (Body Contact Improvisation) เพื่อสื่อให้เห็นถึงลายเส้นในสัญลักษณ์โอม
	นักแสดงชายเริ่มเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาการตวัดฝีแปรงแบบอิมเพลสชันนิสม์ (Impressionism) โดยนักแสดงหญิงเปรียบ เสมือนเป็นเส้นโค้งที่เกิดจากลีลาการ ตวัดฝีแปรงของนักแสดงชาย
	ต่อมานักแสดงทั้ง 3 คน จึงเริ่มทำการประกอบสร้างลายเส้นด้วยการใช้การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีปฏิสัมพันธ์ในแบบด้นสด (Body Contact Improvisation) มีการถ่ายเทน้ำหนัก (Balance) เพื่อแสดงให้เห็นถึงเส้นโค้งที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม พบในภาพการแสดงองก์ 2 ภาพที่ 1

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) **ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล**	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	นักแสดงชายยืนถืออุปกรณ์ 3 คนยืนในแนวระนาบ เพื่อสื่อให้เห็นถึงที่มาของสัญลักษณ์โอม มาจากตัวอักษรเทวนาครี นำเสนอถึงความเชื่อเลข 3 ในลัทธิตรีมูรติ ที่จะพบเห็นในการกำหนดจำนวนผู้แสดง ทิศทางการเคลื่อนย้ายของนักแสดง
	นักแสดงชายเริ่มทำการเคลื่อนไหวลีลาด้วยท่าทางที่เชื่องช้าอย่างมีสมาธิ มาประกอบสร้างอุปกรณ์ที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้งมาประกอบกันจนเป็นลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม
	หลังจากนั้นนักแสดงชายทั้ง 3 คนเริ่มเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้อุปกรณ์ที่เป็นเส้นโค้ง อย่างเป็นอิสระ (Free Spirit)
	นักแสดงชาย 3 คน เริ่มนำอุปกรณ์ที่เป็นเส้นโค้งมาเชื่อมต่ออย่างมีปฏิสัมพันธ์กับนักแสดงหญิงในคู่ของตน ด้วยลีลาที่เรียบง่ายแสดงให้เห็นถึงความรัก ความเอาใจใส่

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม
ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู (ต่อ)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) **ภาพที่ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล และ ภาพที่ 3 นารายณ์บรรทมสินธุ์**	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	หลังจากที่นักแสดงหญิงได้เข้ามาอยู่ในบริเวณที่เป็นเส้นโค้ง โดยนักแสดงชายเป็นผู้ควบคุมอุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้ทำการเคลื่อนที่ในลักษณะวงกลม โดยนำแนวคิดของวิธีการทำสมาธิจากการหมุนวงล้อของ จักระอยู่ในร่างกายของตนเองจนทำให้เกิดสมาธิ มาเป็นการเคลื่อนไหวลีลาในภาพนี้
	หลังจากนั้นนักแสดงชายจึงค่อยนำอุปกรณ์ที่มีลักษระเป็นเส้นตรงมาค้ำระหว่างกึ่งกลางของอุปกรณ์ที่เป็นเส้นโค้งด้วยลีลาท่าทางอย่างระมัดระวังแสดงให้เห็นถึงการใช้สมาธิ และส่วนนักแสดงหญิงยืนมองนักแสดงชายอย่างใจจดใจจ่อ
	เมื่อนักแสดงชายค้ำอุปกรณ์ในแนวตั้งฉากเสร็จเรียบร้อยแล้วจะมีลักษณะเหมือนกับการถือร่มที่คอยปกป้องนักแสดงหญิงด้วยความรัก แสดงให้เห็นถึงเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล ด้วยการเคลื่อนไหวลีลาอย่างเรียบง่ายและมีการเดินเป็นวงกลมตามเข็มนาฬิกา จำนวน 3 รอบ เพื่อเป็นการแฝงถึงฝึกสมาธิ ปรากฏในภาพที่ 2
	หลังจากนักแสดงชายและหญิงทำการถือร่มสัญลักษณ์เส้นโค้งแห่งการปกป้องเรียบร้อยแล้ว จึงมีการนำเสนอภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์โดยการนำความเชื่อของลัทธิตรีมูรติที่ว่า พระวิษณุ หรือ พระนารายณ์ เป็นผู้มีหน้าที่ปกป้องดูแลจักรวาล ปรากฏในองก์ 2 ภาพที่ 3

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม

ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) ภาพที่ 1 การเต้น 3 ประเทศ	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	เปิดภาพการแสดงมาด้วยนักแสดงทั้ง 3 ประเทศยืนในตำแหน่งที่เป็นเส้นโค้งในบริเวณตำแหน่งไฟที่ฉายอยู่ที่พื้น แสดงให้เห็นถึงจุดแต่ละจุดเมื่อมาต่อกันทำให้เกิดเป็นเส้นตามแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์
	เริ่มต้นด้วยการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนาฏยศิลป์อินเดียด้วยวิธีการตบเท้าในตำแหน่งจุดพื้นที่บริเวณของตนอย่างมีจังหวะ แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดในบริเวณของตนเอง
	ต่อด้วยการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนักเต้นบัลเลต์ด้วยวิธีการเขย่งบนปลายเท้า ในตำแหน่งจุดพื้นที่บริเวณของตนอย่างมีจังหวะ แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดในบริเวณของตนเอง
	หลังจากนั้นจึงเป็นการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงนักเต้นสเปนด้วยวิธีการกระทบเท้าบนพื้นในตำแหน่งจุดพื้นที่บริเวณของตนอย่างมีจังหวะ แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุดในบริเวณของตนเอง

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม

ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู (ต่อ)

ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) ภาพที่ 1 การเต้น 3 ประเทศ และ ภาพที่ 2 การดับไฟ	
ภาพประกอบการแสดง	**คำอธิบายการแสดง**
	เมื่อนักเต้นสเปนนิสได้ทำการกระทบเท้าที่พื้นเรียบร้อยแล้ว จึงเป็นการรวมการเคลื่อนไหวลีลาการใช้เท้าของทั้ง 3 เทคนิคพร้อมกันด้วยการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วตามจังหวะเสียงของการตีกลองไทโกะ
	นักแสดงทั้ง 3 ประเทศได้ทำการเคลื่อนที่ในการเปลี่ยนตำแหน่งทิศทางเป็นวงกลมตามเข็มนาฬิกา จนหายไปด้านหลังของฉาก แสดงให้เห็นการทำลายล้างที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว พร้อมกับการเคลื่อนกลองไทโกะ
	สุดท้ายเหลือไว้แค่เพียงแค่กลองไทโกะที่แสดงให้เห็นถึงจุดสิ้นสุด ปรากฏภาพในการแสดงในองก์ 3 ภาพที่ 1
	ภาพสุดท้ายในการแสดง คือ นักแสดงที่เคยทำการจุดอารตีในองก์ 1 ภาพที่ 1 ออกมากลางเวทีด้วยการเคลื่อนไหวลีลาที่เรียบง่ายด้วยลีลาท่าทางสำรวมทั้งกายและใจ หลังจากนั้นจึงทำการดับไฟอารตีลง เพื่อสื่อถึงจุดสิ้นสุด ปรากฏในภาพการแสดงองก์ 3 ภาพที่ 2

5.2.2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยมีแนวคิดที่ได้หลังการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ โดยสามารถแบ่งออกได้ 6 ประการ ซึ่งคำนึงถึงประเด็นต่อไปนี้

5.2.2.1 สัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยได้นำรูปแบบของสัญลักษณ์โอมที่ประกอบด้วย 3 ตัวอักษรเทวนาครีปรากฏอยู่ในบทการแสดง แบ่งออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 จุดเริ่มต้น องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล และองก์ 3 จุดสิ้นสุด

5.2.2.2 ความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ผู้วิจัยได้ใช้ความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ปรากฏอยู่ในการออกแบบเครื่องแต่งกายที่เน้นความเรียบง่ายจากการนุ่งห่มด้วยวิธีการนุ่งสดมีการเลือกใช้สีขาวเพื่อสื่อถึงความมีสมาธิ และการออกแบบลีลาที่เน้นลีลาท่าทางในชีวิตประจำวัน

5.2.2.3 ความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏยศิลป์ปรากฏอยู่ในบทการแสดงที่นำแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์มาบูรณาการในงานนาฏญศิลป์ นำเสนอผ่านการออกแบบลีลาที่ให้ความสำคัญกับลีลาท่าทางในชีวิตประจำวัน พบในองก์ 1 จนถึงองก์ 3 ส่วนการออกแบบอุปกรณ์โดยการลดทอนมิติของโครงสร้างของร่มจาก 3 มิติ ลดเหลือ 2 มิติ ปรากฏในองก์ 2 ภาพที่ 2และ3 และการออกแบบเสียง มีการนำเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมทั้งทางตะวันตกและตะวันออก ปรากฏในภาพการแสดง องก์ 1 ถึง องก์ 3

5.2.2.4 การใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ ปรากฏอยู่ในการออกแบบอุปกรณ์โดยการใช้ร่มเพื่อสื่อถึงเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล พบการแสดงใน องก์ 2 ภาพที่ 2 และ 3

5.2.2.5 ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เช่นที่ปรากฏอยู่ในการออกแบบลีลา ในการนำลีลาท่าทางการวาดจุดทางทัศนศิลป์มาสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ปรากฏในองก์ 1 ภาพที่ 3 การออกแบบเสียง มีการนำเทคนิคการเปล่งเสียงจากแนวคิดทางดุริยางคศิลป์มาบูรณาการเข้ากับการบริกรรมเสียง 3 คำ ได้แก่ มะ อะ อุ ปรากฏในองก์ 1 ภาพที่ 4 และการออกแบบพื้นที่แสดงมีการสร้างสรรค์สถานที่จากห้องโถงธรรมดาออกแบบให้เป็นสถานที่ในการแสดง มีการทำฉากในแนวลึกเพื่อสะดวกต่อการเข้า-ออกของนักแสดง และเพิ่มมิติของพื้นที่โดยใช้แนวคิดทางทัศนศิลป์

5.2.2.6 แนวคิดพหุวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้คำนึงถึงแนวคิดพหุวัฒนธรรม ดังที่ปรากฏอยู่ในองค์ประกอบการออกแบบลีลานาฏยศิลป์มีการนำรูปแบบการเต้น 3 ประเทศมาจัดวางรวมกันเพื่อนำเสนอภาพจุดสิ้นสุด ปรากฏในองก์ 3 ภาพที่ 1 และ การออกแบบเสียง มีการนำเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลายวัฒนธรรมมารวมกัน ปรากฏในการแสดงตั้งต้นจนจบการแสดง

5.3 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปในอนาคต

จากการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเกี่ยวกับผลการวิจัยและการวิจัยครั้งต่อไปดังนี้

5.3.1 ผลที่ได้จากการประเมินแบบสอบถาม จำนวนทั้งหมด 150 ชุด คิดเป็นร้อยละ 100 ของผู้เข้าชมการแสดง พบว่า เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านของแนวคิดในการแสดงและองค์ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 8 ประการ พบว่า มีความเหมาะสมในระดับมากที่สุดในทุกด้าน อย่างไรก็ตามสำหรับผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะว่าผลที่ได้จากการประเมินไม่สามารถเป็นตัวชี้วัดผลงานศิลปะในเชิงลึกซึ้งได้ เนื่องจากผลงานทางด้านศิลปะเพื่อศิลปะ ไม่ได้ให้ความสำคัญกับการสื่อสารเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจทั้งหมด จึงไม่สามารถนำผลของการประเมินแบบสอบถามมาใช้ในการตัดสินคุณค่าในงานศิลปะได้ อาจจะจัดทำไว้สำหรับผู้ชมที่ตอบรับกับศิลปะในรูปแบบสมัยนิยม

5.3.2 สำหรับผู้ชมในศตวรรษที่ 21 ผู้สร้างสรรค์งานควรให้อิสรภาพแก่ผู้ชมในการตีความเรื่องราวจากผลงาน โดยไม่ออกแบบองค์ประกอบทั้ง 8 ประการของการแสดงให้ดูเป็นการชี้นำแก่ผู้ชมจนมากเกินไป

5.3.3 ในเรื่องของการสื่อสารผู้ที่จะสร้างงานต่อไปในอนาคต ควรให้ความสำคัญกับระดับประสบการณ์ของผู้ชม เช่น ผู้ชมที่มีประสบการณ์ในการชมการแสดงมามากแล้ว อาจจะไม่ต้องการการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

Arnold, A. *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.5: South Asia, the Indian Sub-continent,* pp.199, New York: Garland Publishing, INC., 2000.

Banes, S. *Dancing women: female bodies on stage*. USA and Canada by Routledge., 1998.

Barrett, G. *Tutu.* A Sua Hine Book, Allen & Unwin Pty Ltd., 1943.

Bremser, M., & Bourne, M. *Fifty contemporary Choreographers*. New York: Routledge., 1999.

Bremser, M., & Sanders, L. *Fifty contemporary Choreographers* (2nd ed.). New York: Routledge., 2011.

Dharam, V.S. *Hinduism an introduction* (4th ed.). Jaipur: M.D.Road., 2005.

Keen, E. Auditions. In Schlaich, J.,& DuPont, B (eds.), *Dance. The art of production*. 3rd ed. pp. 9 -19. Hightstown, NJ: Princeton Book Company., 1988.

Kin YanSzeto. *Calligraphic Kinesthesia in the Dancescape*: *Lin Hwai-min's Cosmopolitical Consciousness in the Cursive Trilogy***,** Dance Chronicle, Vol.33, 414-416., 2010.

Morrison, E.W., & Mindlin, N. *The Vision of modern dance: in the words of its creators.* (2nd ed.). USA., 1997.

Noisettle, P. *Take about contemporary*. Paris: Routledge., 2011.

Rosenberg, D. *Screendance : inscribing the ephemeral image*. New York: Oxford University., 2012.

Smith, L. *In between spaces an investigation into the embodiment of culture in contemporary dance*. Research in Dance, Vol.9, 79 - 86., 2008.

กนกฉัตร มารยาทอ่อน. นักร้องนักแสดงอาชีพ. สัมภาษณ์**,** 9 กรกฎาคม 2561.

กรุณา เรืองอุไร กุศลาสัย. *ภารตวิทยา.* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: ศยาม, 2547.

กานดา ปัจจักขะภัติ. *รายงานผลการปฏิบัติงาน พ.ศ. 2546 กองการแพทย์ทางเลือก กรมพัฒนาการแพทย์แผนไทยและการแพทย์ทางเลือก กระทรวงสาธารณสุข.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ องค์การรับส่งสินค้าและพัสดุภัณฑ์ (ร.ส.พ.), 2546.

กานต์ วัชรประภาพงศ์. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีคลาสิค สถาบัน Hibiki Studio. สัมภาษณ์**,**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

11 มิถุนายน 2561.

กาญจนา แก้วเทพ. *การวิเคราะสื่อ: แนวคิดและเทคนิค.* กรุงเทพฯ: อินฟินิตี้เพรส, 2541.

กาญจนา แก้วเทพ. *การวิเคราะสื่อ: แนวคิดและเทคนิค.* กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

กิตติ วัฒนะมหาตม์. *คเณศปกรณ์.* กรุงเทพ ฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2542.

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

กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. *ละครฟ้อนรำ.* กรุงเทพฯ: บริษัทพิฆเนศพริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด, 2546.

โกวิท ประวาลพฤกษ์. *หนังสือเรียนสาระการเรียนรู้พื้นฐานนาฏศิลป์.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พัฒนาคุณภาพวิชาการจำกัด, 2544.

กำจร สุนพงษ์ศรี. *สุนทรียศาสตร์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

กฤษฎิ์ ชัยศิลป์บุญ. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ล้านนา นิโอคลาสิค. *สัมภาษณ์,* 10 มิถุนายน 2561.

คมชวัชร์ พูริจันทร์แดง. *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ผ่านพัฒนาการด้านปรัชญาในเรื่องพระมหาชนก.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

จักรกริศน์ บัวแก้ว. รองคณบดีฝ่ายสื่อสารองค์กร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา. สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2561.

จิรพัฒน์ ประพันธ์วิทยา. อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ในประเทศไทยจาหลักฐานการจารึกและวรรณคดีไทยบางส่วน. *วารสารอินเดียศึกษาปีที่ 9*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545.

จุติกา โกมลเหมมณี. *รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชนาฏยศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

จุลชาติ อรัณยะนาค. *เอกลักษณ์ไทยในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย "นารายณ์อวตาร" พ.ศ. 2546 ของนราพงษ์ จรัสศรี.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. *ศิลปะการออกแบบท่ารำนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์.* กรุงเทพฯ: ก็อปปี้เซ็นเตอร์, 2550.

เฉลิมพล จันทรโชติ. อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์**,** 12 มิถุนายน 2561.

ฉ่ำ ทองคำวรรณ. *"จารึกหัวใจคาถาพระสูตร" ใน จารึกประเทศไทยเล่ม 5: อักษรธรรมและ อักษรไทย*

พุทธศตวรรษที่ 19–24. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2529.

ชลูด นิ่มเสมอ. *องค์ประกอบศิลปะ.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2537.

ชลูด นิ่มเสมอ.*องค์ประกอบศิลปะ.* (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2553.

ชลูด นิ่มเสมอ. *องค์ประกอบศิลปะ.* (พิมพ์ครั้งที่ 9). กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2557.

ชไมพร มิตินันท์วงศะ. ผู้ช่วยสอนภาควิชานฤมิตศิลป์ สาขาแฟชั่นและสิ่งทอ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์**,** 11 มิถุนายน 2561.

ชาญป์วิชช์ ทัดแก้ว. อาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาเอเชียใต้ ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 15 ธันวาคม 2560.

เชษฐ์ ติงสัญชลี. *ประวัติศาสตร์ศิลปะอินเดียและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้.* นนทบุรี: มิวเซียมพลัส, 2558.

ไชยรัตน์ เจริญสินศาร. *กระบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมรูปแบบใหม่ (New social movement).* กรุงเทพฯ: วิภาษา, 2545.

ไชยรัตน์ เจริญสินศาร. *สัญวิทยา โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยม กับการศึกษารัฐศาสตร์*. กรุงเทพฯ: วิภาษา, 2555.

ณัฐพัฒน์ ผลพิกุล. อาจารย์สาขาวิชาศิลปะการแสดง ม.ราชภัฏวไลยลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์. สัมภาษณ์**,** 10 มิถุนายน 2561.

ณัฐพร เพ็ชรเรื่อง. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี. สัมภาษณ์, 8 กรกฎาคม 2561.

ณรงค์ คุ้มมณี. *บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดี.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

ณรงค์ โพธิพฤกษานันท์. *ระเบียบวิธีวิจัย.* กรุงเทพฯ: ส.เอเซียเพลส, 2551.

ณวัฒน์ สิทธิ. อาจารย์ประจำ สาขามัลติมีเดีย วิทยาลัยนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต. สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2561. 4 ตุลาคม 2561.

ณวัฒน์ อินทอง. อาจารย์มหาวิทยานเรศวร. 9 มิถุนายน 2561. สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2561.

ดาริณี ชำนาญหมอ. ศิลปะแห่งการออกแบบและกำกับลีลา. ใน *ระบำรำเต้น* (หน้า 59-72) กรุงเทพฯ: ไอเดียสแควร์, 2545.

ดาริณี ชำนาญหมอ. *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง***.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

เถกิง พัฒโนภาษ. *สัญศาสตร์กับภาพแทนความ.* ใน บทความวารสารวิชาการ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (หน้า 35 - 50)**.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ทองเจือ เขียดทอง. *การออกแบบสัญลักษณ์.* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สิปประภา, 2548.

ธนกร สรรย์วราภิภู. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

สัมภาษณ์, 11 กันยายน 2561.

ธรากร จันทนะสาโร. ผู้อำนวยการศูนย์การเรียนรู้ศิลปกรรมเพื่อความยั่งยืน และเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561. 21 มิถุนายน 2561. 28 ตุลาคม 2561. 26 กุมภาพันธ์ 2562.

ธรากร จันทนะสาโร. *นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

ธวัชชานนท์ ตาไธสง. *หลักการศิลปะ.* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2546.

ธโนทัย มงคลสินธุ์. อาจารย์ประจำภาควิชาการออกแบบแฟชั่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. สัมภาษณ์,10 มิถุนายน 2561.

ธิติมา อ่องทอง. อาจารย์สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์, 11 กันยายน 2561.

ธีรยุทธ บุญมี. *การปฏิวัติสัญศาสตร์ของโซซูร์เส้นทางสู่โพสต์โอมเดอร์นิสม์.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: วิภาษา, 2558.

นภัทร ไวทิกนันทาธร. นักวิชาการอิสระทางด้านภาษาบาลี- สันสกฤต. สัมภาษณ์, 19 สิงหาคม 2561.

นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2561. 18 พฤษภาคม 2561. 8 มิถุนายน 2561. 21 มิถุนายน 2561. 28 มิถุนายน 2561. 2 สิงหาคม 2561. 17 สิงหาคม 2561. 24 สิงหาคม 2561. 25 กุมภาพันธ์ 2562.

นราพงษ์ จรัสศรี. โครงการเสวนาวิชาการ เรื่อง แนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. บรรยาย, 5 เมษายน 2561.

นราพงษ์ จรัสศรี. *ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นราพงษ์ จรัสศรี. (ม.ป.ป.). *คุณสมบัติและเทคนิคการปฏิบัติการของผู้ออกแบบลีลาท่าเต้น* (หน้า 95 –97). ม.ป.ท.

รีรัตน์ พินิจธนสาร. อาจารย์ประจำสาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. สัมภาษณ์,10 มิถุนายน 2561.

นินทร์นที จีราพัชไพศาล. นักศึกษาสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. สัมภาษณ์,19 พฤษภาคม 2561.

นพดล อินทร์จันทร์. ศิลปะการจัดแสงบนเวที. ใน *การแสดงและนาฏศิลป์* (หน้า 77 - 95). กรุงเทพฯ:

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สันติศิริการพิมพ์, 2548.

นพพร ประชานุกูล. *มายาคติ สรรนิพนธ์จาก Mythologies ของ โรล็องบาร์ต.* กรุงเทพฯ: จัดพิมพ์ คบไฟ, 2538.

บัณฑิตพราหมณ์นาถดิวเวดิ. พราหมณ์ผู้ทำพิธี**วัดเทพมณเฑียร สมาคมฮินดูสมาช**. สัมภาษณ์**,** 1 ตุลาคม 2561.

ประทีป เล้ารัตนอารีย์. ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป. ใน *ดุริยางคศาสตร์* (หน้า 58 - 61). กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, 2548.ประมวล เพ็งจันทร์. *อินเดียจาริกด้านใน.* กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ, 2555.

ประเสริฐ พิชยะสุนทร. *ศิลปะและการออกแบบเบื้องต้น.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

ปัญญา เทพสิงห์. *ศิลปะเอเชีย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์**,** 21 มิถุนายน 2561.

พันธตรา จันทรจำนงค์. นักศึกษาสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. สัมภาษณ์, 20 พฤษภาคม 2561.

พรหมา พิทักษ์. *นัยแห่งสัญลักษณ์.* กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย, 2557.

พงษ์ศักดิ์ พยัฆวิเชียร. *โยคะสมาธิ รักษาโรค.* กรุงเทพฯ: ไทยทริบูน, 2558.

พฤทธิ์ เศรษฐศิริ. เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง. ใน *การแสดงและการออกแบบ* (หน้า 23 - 46). กรุงเทพฯ; โอเดียสแควร์, 2545.

ฟื้น ดอกบัว. *ปวงปรัชญาอินเดีย.* กรุงเทพฯ: ศยาม, 2554.

ภัคคพร พิมสาร. อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. สัมภาษณ์**,** 24 สิงหาคม 2561.

ภัทราวดี มีชูธน. ในงานสัมมานาวิชาการนำเสนอนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ระดับนานาชาติ ณ โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ครั้งที่ 2. *บรรยาย***,** 11 พฤษภาคม 2561.

ภาวิณี บุญเสริม. รองคณบดี ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**.** สัมภาษณ์**,** 6 กันยายน 2561.

มาลินี ดิลกวณิช. *ระบำและละครในเอเชีย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.

รักษ์สินี อัครศวะเมฆ. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2561. 29 ตุลาคม 2561.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รสิตา สินเอกเอี่ยม. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและสถาปัตยกรรมคณะศิลปกรรม ศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561.

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

รุ่งเรือง บุญโญรส. *อุปนิษัท*. เชียงใหม่: พุทธนิคม. 2529.

วรรณวิภา มัธยมนันท์. *นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

วิชชุตา วุธาทิตย์. อดีตดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์และการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 31 สิงหาคม 2561. 21 กันยายน 2561. 26 ตุลาคม 2561.

วิทวัส กรมณีโรจน์. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก. สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2561. 28 ตุลาคม 2561.

วิรุณ ตั้งเจริญ. *การออกแบบ.* กรุงเทพฯ: วิณวลอาร์ต, 2526.

วิรุณ ตั้งเจริญ. *ศิลปะหลังสมัยใหม่.* (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, 2547.

ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์. *ศาสนวิทยาและศาสนายุคโพสท์โมเดิร์น.* กรุงเทพฯ: มูลนิธิพันธกิจชุมชน, 2558.

ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศาสนวิทยา. สัมภาษณ์, 8 ตุลาคม 2561.

ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์. ประธานคณะบรรณาธิการจัดทำสารานุกรมวรรณกรรมไทยสมัยใหม่ สำนักงานราชบัณฑิตยสภา ผู้เชี่ยวชาญประวัติศาสตร์และอารยธรรมอินเดีย. สัมภาษณ์, 13 กันยายน 2561.

สถิตธรรม เพ็ญสุข. *โค้ชพลังจิต Spiritual Jumping กระบวนการก้าวกระโดดสู่ชีวิตใหม่*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ปัญญาชน, 2558.

สทาศัย พงศ์หิรัญ. *ดรสาแบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่องอิเหนา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

สาวิตรี เจริญพงศ์. อารยธรรมตะวันออก. ใน *อารยธรรมอินเดีย.* กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

สิรดา ไวยาวัจมัย. อาจารย์ประจำสาขาวิชาออกแบบนิเทศศิลป์ (Visual Communication design) คณะศิลปะและการออกแบบ มหาวิทยาลัยรังสิต. สัมภาษณ์, 15 มิถุนายน 2561. 7 ตุลาคม 2561.

สิริธร ศรีชลาคม. *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยกับการฉายภาพสำหรับการแสดงมาย แท็งก์ (My Tank)*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์

มหาวิทยาลัย, 2559.

สุชาติ กิจชัยพร. *มหาเทพ*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ ส.พิจิตร, 2545.

สุนทร ณ รังสี. *ปรัชญาอินเดีย ประวัติและลัทธิ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.

สุภัทรดิศ ดิศสกุล. *ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกลเคียงอินเดีย ลังกา ชวา จาม ขอม พม่า ลาว.* กรุงเทพฯ: มติชน, 2553.

สุรัตน์ จงดา. อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และผู้ช่วยผู้อำนวยการผลิตโขนพระราชทาน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2560.

สุรินทร์ เมทะนี. คณบดีคณะอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต. สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2561. 6 กันยายน 2561. 26 กันยายน 2561.

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง. อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2561. 25 มิถุนายน 2561.

สุวัฒน์ แสนขัติ. *การสร้างสรรค์จิตรกรรมไทยร่วมสมัยตามแนวเซอร์เรียลิสม์*: กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2544.

สุวินัย ภรณวลัย. *เธอคือจักรวาล ปรัชญายอดคน* 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มังกรบูรณา, 2553.

สุวีนาฏ สแตนท์. ศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์อินเดีย ประเภทกถัก และผู้เชี่ยวชาญทางศาสตร์โยคะ เมืองฮาวาย ประเทศสหรัฐอเมริกา. สัมภาษณ์, 22 สิงหาคม 2561.

สุภางค์ จันทนวานิช. *วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ.* (พิมพ์ครั้งที่ 21). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

สมพร รอดบุญ. *ศิลปะในรูปแบบอินสตอลเลชั่น* (Installation Art). ใน บทความตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 54 (หน้า 147) คณะวิจิตรศิลป์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2551.

หลวงวิจิตรวาทการ. *ของดีในอินเดีย.* กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์บุ๊คส์, 2533.

อติภพ ภัทรเดชไพศาล. *เสียง วัฒนธรรม อำนาจ.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มติชน, 2557.

อภิธรรม กำแพงแก้ว. งานออกแบบท่าเต้น. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์,* 9(1), 21 – 28, 2544.

อรุณ เฉตตีย์. *อินเดียแผ่นดินมหัศจรรย์* India: Land of wonders. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2544.

อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. *ตรีมูรติ อภิมหาเทพของฮินดู.* กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2551.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อานันท์ กาญจนพันธุ์. *วัฒนธรรมกับการพัฒนา: มิติของพลังที่สร้างสรรค์.* กรุงเทพฯ: สำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2528.

อารี สุทธิพันธ์. *ศิลปะกับมนุษย์.* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2528.

อุษา สบฤกษ์. *การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ของผู้เรียนวิชานาฏยศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา.* วิทยานิพนธ์ครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

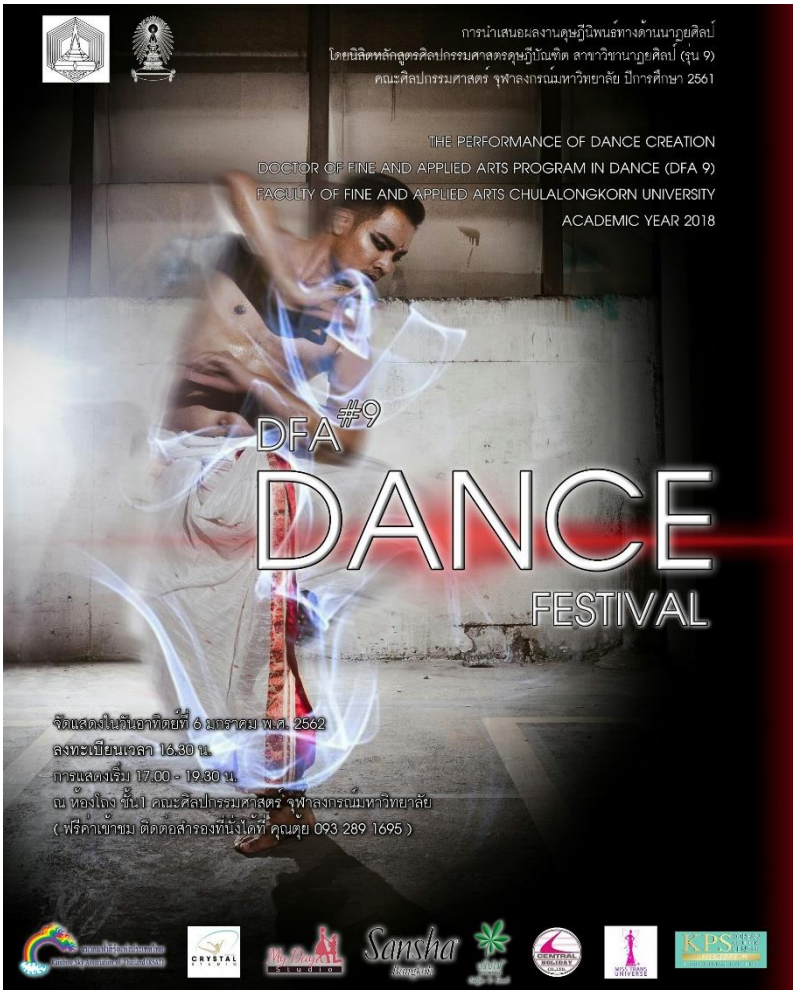
ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก

ใบปิดประชาสัมพันธ์ สูจิบัตร นิทรรศการข้อมูลการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพใบปิดประชาสัมพันธ์ผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ภาพสูจิบัตรผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ภาพนิทรรศการข้อมูลการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ภาคผนวก ข

ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางผลสำรวจข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน

รายการสอบถาม	ร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม	หมายเหตุ
เพศ		
- ชาย	42.67	
- หญิง	57.33	
อายุ		
- 15 – 20 ปี	21.33	
- 21 – 25 ปี	29.33	
- 26 – 30 ปี	8.00	
- 31 – 35 ปี	20.67	
- 36 – 40 ปี	6.67	
- มากกว่า 40 ปี	14.00	
สถานภาพ		
- นักเรียน		
1) มัธยมศึกษาตอนต้น	6.06	
2) มัธยมศึกษาตอนปลาย	1.82	
- นิสิต/นักศึกษา		
1) ปริญญาตรี	31.52	
2) ปริญญาโท	4.24	
3) ปริญญาเอก	5.45	
- ครู/อาจารย์/พนักงานมหาวิทยาลัย	9.09	
- พนักงานรัฐวิสาหกิจ/พนักงานของรัฐ/พนักงานเอกชน	18.79	
- ศิลปินอิสระ	12.12	
- อื่น ๆ	10.91	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางผลสำรวจข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน (ต่อ)

รายการสอบถาม	ร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม	หมายเหตุ
ประสบการณ์ในการรับชมการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์/นาฏยศิลป์สร้างสรรค์		
- ไม่เคย	16.00	
- 1 – 3 ครั้ง/ปี	40.67	
- 4 - 6 ครั้ง/ปี	17.33	
- 7 – 10 ครั้ง/ปี	9.33	
- มากกว่า 10 ครั้ง/ปี	16.67	
ท่านทราบข่าวการจัดการแสดงนาฏยศิลป์ครั้งนี้จากช่องทางใด (ตอบได้มากกว่า 1 ข้อ)		
- ครู/อาจารย์	31.25	
- เพื่อน/คนรู้จัก	41.07	
- คนในครอบครัว	5.36	
- ป้ายประชาสัมพันธ์	7.14	
- สื่อออนไลน์	15.18	
- อื่น ๆ	-	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางผลสำรวจความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานนาฏยศิลป์

ลำดับ	รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก							หมายเหตุ
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง(3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)	$(\bar{x})$	SD	
1.	**แนวความคิดในการแสดง (concept)**	78.06	20.25	1.69			**4.71**	**0.51**	
2.	**ด้านบทการแสดง (Script)**								
	2.1 ความเหมาะสมของบทบาทการแสดงกับการสื่อสารเรื่องราว	72.14	25.71	2.14			**4.64**	**0.55**	
	2.2 ความคิดสร้างสรรค์ของบทบาทการแสดงกับผลงานการแสดง	76.60	20.43	2.98			**4.67**	**0.56**	
3.	**ด้านนักแสดง**								
	3.1 ความเหมาะสมของนักแสดงกับผลงานการแสดงในด้านทักษะ	84.49	13.85	1.66			**4.78**	**0.47**	
	3.2 ความเหมาะสมของนักแสดงกับผลงานการแสดงในด้านบุคลิกภาพ	82.75	15.58	1.67			**4.76**	**0.48**	
	3.3 ความเหมาะสมของนักแสดงกับผลงานการแสดงในด้านการสื่อสารเรื่องราวกับผู้ชม	80.42	17.90	1.68			**4.74**	**0.50**	
4.	**ด้านการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ (Choreograph)**								
	4.1 ความคิดสร้างสรรค์ของลีลาหรือทวงท่าในการแสดง	77.95	20.79	1.26			**4.72**	**0.49**	
	4.2 ความเหมาะสมของรูปแบบการเต้นกับหัวข้อผลงาน	76.87	21.44	1.69			**4.70**	**0.51**	
5.	**ด้านการออกแบบดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง (Sound)**								
	5.1 ความคิดสร้างสรรค์ของดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง	80.89	17.85	1.26			**4.75**	**0.48**	
	5.2 ความเหมาะสมของดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง	84.03	13.89	2.08			**4.77**	**0.49**	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับ	รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก							หมายเหตุ
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง(3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)	$(\bar{x})$	SD	
6.	**ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง**								
	6.1 ความเหมาะสมของอุปกรณ์ประกอบการแสดง	**77.68**	**19.77**	**2.54**			**4.69**	**0.54**	
	6.2 ความคิดสร้างสรรค์ของอุปกรณ์ประกอบการแสดง	**83.68**	**13.39**	**2.93**			**4.75**	**0.53**	
7.	**ด้านการออกแบบพื้นที่**								
	7.1 ความเหาะสมของในพื้นที่แสดง	75.21	20.06	4.73			**4.62**	**0.62**	
	7.2 ความคิดสร้างสรรค์ในการใช้พื้นที่แสดง	76.87	16.67	6.47			**4.61**	**0.66**	
8.	**ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)**								
	8.1 ความเหมาะสมของเครื่องแต่งกายกับผลงานการแสดง	78.06	20.25	1.69			**4.71**	**0.51**	
	8.2 ความคิดสร้างสรรค์ของเครื่องแต่งกายกับผลงานการแสดง	77.68	19.77	2.54			**4.69**	**0.54**	
9.	**ด้านการออกแบบแสง**								
	9.1 ความเหมาะสมของแสงกับผลงานการแสดง	84.26	12.81	2.92			**4.75**	**0.53**	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก ค

ตัวอย่างแบบประเมินผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบประเมินผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2561
โดยนิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปกรรมศาสตร์ (นาฏยศิลป์) รุ่นที่ 9
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจงในการตอบแบบประเมิน

1. แบบประเมินฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อตรวจสอบความพึงพอใจของการเข้ารับชมผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ โดยมีมีคำตอบที่ถูกหรือผิด ซึ่งขอความร่วมมือจากผู้ตอบแบบประเมินทุกท่านในการให้คำตอบที่ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด และคำตอบของท่านจะเป็นแนวทางในการพัฒนาผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในโอกาสต่อไป

2. การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2561 ครั้งนี้ ประกอบไปด้วยการแสดงจำนวน 5 ชุด ได้แก่

ลำดับ	รายชื่อผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์	นิสิตผู้สร้างสรรค์ผลงาน
1	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ	นายวิทวัส กรมณีโรจน์
2	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู	นายอภิโชติ เกตุแก้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. แบบประเมินฉบับนี้มี 2 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน จำนวน 1 หน้า

ตอนที่ 2 แบบประเมินผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ จำนวน 2 หน้า

4. ขอความร่วมมือในการตอบแบบประเมินฉบับนี้ให้ครบทุกการแสดงหรือมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ทั้งนี้เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์มากที่สุดและนำไปใช้ประโยชน์ในการวิจัยต่อไป

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน

<u>คำชี้แจง</u> โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงใน ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

1. **เพศ**

   ☐ **ชาย** ☐ **หญิง**

2. **อายุ**

   ☐ **15-20 ปี** ☐ **21-25 ปี** ☐ **26-30 ปี**

   ☐ **31-35 ปี** ☐ **36-40 ปี** ☐ **มากกว่า 40 ปี**

3. **สถานภาพ**

   ☐ **นักเรียน**

   ระดับชั้น ☐ **มัธยมศึกษาตอนต้น**

   ☐ **มัธยมศึกษาตอนปลาย**

   ☐ **นิสิต/นักศึกษา**

   ระดับชั้น ☐ **ปริญญาตรี**

   ☐ **ปริญญาโท**

   ☐ **ปริญญาเอก**

   ☐ **ครู/อาจารย์/พนักงานมหาวิทยาลัย**

   ☐ **พนักงานรัฐวิสาหกิจ/พนักงานของรัฐ/พนักงานเอกชน**

   ☐ **ศิลปินอิสระ** ☐ **อื่น ๆ (โปรดระบุ) .....**

4. **ประสบการณ์ในการรับชมการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์/นาฏยศิลป์สร้างสรรค์**

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

   ☐ **7-10 ครั้ง/ปี** ☐ **มากกว่า 10 ครั้ง/ปี**

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

   ☐ **ครู/อาจารย์** ☐ **เพื่อน/คนรู้จัก** ☐ **คนในครอบครัว**

   ☐ **ป้ายประชาสัมพันธ์** ☐ **สื่อออนไลน์** ☐ **อื่น ๆ (โปรดระบุ)**

   .....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอนที่ 2 แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์

คำชี้แจง โปรดอ่านข้อความและทำเครื่องหมาย ✓ ลงใน ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

1. โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงใน ☐ ให้ตรงกับหมายเลขตามระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึกของท่าน

ลำดับ	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
		5	4	3	2	1
1	แนวความคิดในการแสดง (Concept)					
2	ด้านบทการแสดง (Script)					
	2.2 ความเหมาะสมของบทการแสดงกับการสื่อสารเรื่องราว					
	2.3 ความคิดสร้างสรรค์ของบทการแสดงกับผลงานการแสดง					
3	ด้านนักแสดง					
	3.1 ความเหมาะสมของนักแสดงกับผลงานการแสดงในด้านทักษะ					
	3.2 ความเหมาะสมของนักแสดงกับผลงานการแสดงในด้านบุคลิกภาพ					
	3.3 ความเหมาะสมของนักแสดงกับผลงานการแสดงในด้านการสื่อสารเรื่องราวกับผู้ชม					
4	ด้านการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ (Choreograph)					
	4.1 ความคิดสร้างสรรค์ของลีลาหรือทวงท่าในการแสดง					
	4.2 ความเหมาะสมของรูปแบบการเต้นกับหัวข้อผลงาน					
5	ด้านการออกแบบดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง (Sound)					

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
		5	4	3	2	1
5	ด้านการออกแบบดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง (Sound)					
	5.1 ความคิดสร้างสรรค์ของดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง					
	5.2 ความเหมาะสมของดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง					
6	ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)					
	6.1 ความเหมาะสมของอุปกรณ์ประกอบการแสดง					
	6.2 ความคิดสร้างสรรค์ของอุปกรณ์ประกอบการแสดง					
7	ด้านการออกแบบพื้นที่ (Performance Area)					
	7.1 ความเหมาะสมของในใช้พื้นที่แสดง					
	7.2 ความคิดสร้างสรรค์ในการใช้พื้นที่แสดง					
8	ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)					
	8.2 ความเหมาะสมของเครื่องแต่งกายกับผลงานการแสดง					
	8.1 ความคิดสร้างสรรค์ของเครื่องแต่งกายกับผลงานการแสดง					
9	ด้านการออกแบบแสง (Lighting)					
	9.1 ความเหมาะสมของแสงกับผลงานการแสดง					

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. ข้อเสนอแนะต่าง ๆ ในการจัดแสดงผลงานครั้งต่อไป

.....

.....

.....

.....

ขอขอบพระคุณทุกท่านที่ร่วมตอบแบบประเมิน

และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าข้อคิดเห็นของท่านจะสามารถ

นำไปพัฒนาผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในโอกาสต่อไป

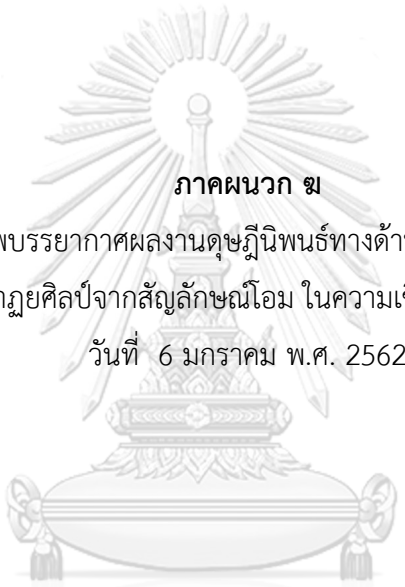
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ฆ

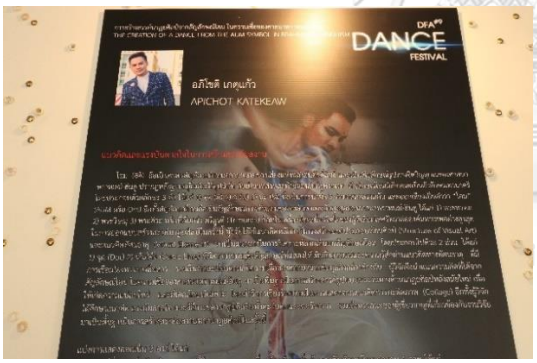
ภาพบรรยากาศผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์

ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

วันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2562



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพบรรยากาศนิทรรศการนิทรรศการผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ภาพบรรยากาศภายในงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ภาพผู้วิจัยเสนอผลงานก่อนการแสดงเริ่ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพจากการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ภาพ ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้ทรงคุณวุฒิ คณะกรรมการ นักแสดง และผู้วิจัย

ภาพผู้วิจัยและนักแสดง

ภาพกระบวนการเบื้องหลังการนำเสนอผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์
ชุด การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายอภิโชติ เกตุแก้ว
วัน เดือน ปี เกิด	19 สิงหาคม 2529
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2550 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์สากล มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พ.ศ. 2556 การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาการอุดมศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พ.ศ. 2562 ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	1/209 ซอยรามอินทรา แขวงท่าแร้ง เขตบางเขน กรุงเทพฯ 10220
ผลงานตีพิมพ์	อภิโชติ เกตุแก้ว, สุวพร ตั้งสมวรพงษ์, และ อัจฉรา วัฒนาณรงค์. 2556. "การศึกษาพฤติกรรมวัฒนธรรมทางสังคมของนิสิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ". วารสารวิจัยทางการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 8(1): 212-223.
รางวัลที่ได้รับ	รางวัลนิสิตดีเด่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปี 2550 รางวัลเยาวชนแห่งชาติดีเด่นประกายเพชร สาขาศิลปะและวัฒนธรรม ประจำปี 2551

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY